

Dous sonetos barrocos en galego. Algunhas consideracións

Two Baroque Sonnets in Galician. Some Considerations

PATRICIA ARIAS CHACHERO

IES Fermín Bouza Brey, Vilagarcía de Arousa
patchachero@hotmail.com

Recibido: diciembre 2018. Aceptado: febrero 2019

Resumo: En 1611 falecía a raíña Margarida de Austria. Un ano despois imprimíase na Coruña un libro de poemas no seu honor. Un texto que incluía unicamente dous textos en galego. Un par sonetos barrocos que tratan o tema da morte desde distintos puntos de vista. Referímonos ao «Soneto gallego» de Pedro Vázquez de Neyra e ao «Soneto con falda» de Xoán Gómez Tonel, dous textos con moitas reminiscencias cultas plenamente encadrables no Barroco.

Palabras chave: morte, raíña Margarida, soneto, barroco, galego.

Abstract: In 1611 Queen Margaret of Austria died. A year later, a book of poems was printed in her honour in A Coruña. The book included only two poems in Galician, a couple of Baroque sonnets that deal with the subject of death from different viewpoints. We refer to them as the «Galician Sonnet» by Pedro Vázquez de Neira and the «Sonnet with Skirt» by Juan Gómez Tonal, two texts with many cultured reminiscences, fully framed in the Baroque period.

Keywords: death, Queen, Margaret, sonnet, Baroque, Galician.

I.- A MODO DE CONTEXTUALIZACIÓN

Chamamos Séculos Escuros o período da literatura galega que abarca desde finais do século XV até principios do XIX. O esmorecemento cultural que define estes máis de trescentos anos, trae aparelhada a práctica desaparición da escrita en lingua galega; condenando, consecuentemente, a creación literaria desta época, a refuxiarse na tradición oral. Esta indesexable situación acostuma explicarse atendendo tanto a razóns de índole económica, como políticas e sociais.

Tradicionalmente acéptase que as guerras dinásticas, nas que Galicia aposta reiteradamente polos perdedores, -Pedro de Borgoña na primeira metade do século XIV e Xoana a Beltraneja na segunda metade do XV-, provocan a imposición dunha nobreza advenediza, firmemente asentada no castelán que contribúe a aseguralo como lingua de prestixio. Os séculos seguintes converteranse en momentos de grande represión idiomática; a instalación de bispos, nobres e administradores foráneos impón a integración violenta de Galicia no estado español. Como é ben sabido, é entón cando, segundo Castelao, Genónimo de Zurita acuña o termo «doma e castración do reino de Galicia», expresión certamente válida para definir o reinado dos Reis Católicos.

Por outra banda, o pasamento, en 1354, do conde de Barcelos, o último gran mecenas dos trobadores galego-portugueses, marca o inicio da decadencia da esplendorosa lírica medieval. A ausencia de apoio, contribúe á paulatina consolidación do castelán como modelo lingüístico culto e provoca que a lingua quede relegada á fala cotiá do pobo e das clases máis humildes. Esta situación explica que o galego se mantivese á marxe da renovación formal e do proceso de fixación escrita que se deu noutros romances.

Por todo isto, as manifestacións literarias deste período que teñen chegado até nós, son escasas e acostuman clasificarse en función do seu carácter culto ou popular. A literatura popular, consecuentemente anónima e firmemente asentada na tradición oral, recrea, tanto en prosa como en verso, unha gran variedade de temas entre os que hai que remarcar a poesía de circunstancias. Entre as que conservamos, podemos destacar aquelas xurdidas con ocasión da morte do Mariscal Pardo de Cella (1483) ou aqueloutra que describe os violentos ataques que os piratas turcos infrinxiron á vila de Cangas en 1617. Dentro da poesía culta, é preciso anotar que, fronte ao que sucede nas letras españolas, que no XVI atravesan un período fecundísimo, na literatura galega apenas conservamos unha ducia de composicións; sendo especialmente salientables un par de sonetos renacentistas e moi especialmente o «Soneto de Monterrei», composición pastoril atribuída durante algún tempo ao portugués Luís de Camões.

II.- DOUS SONETOS BARROCOS

En Galicia, a poesía barroca do XVII aparece asociada a dous sonetos, incluídos ambos na escolma coñecida como o libro das exequias. Un volume de circunstancias, impreso en 1612, motivado polo pasamento da muller de Filipe

III. Margarida de Austria, filla do Arquiduque Carlos e de María de Baviera, que reinara en España entre 1584 e 1611, faleceu o luns 3 de outubro de 1611, tras dar a luz o seu oitavo fillo, cando contaba tan só con vinte e seis anos de idade. Tan repentina falta motivou en toda España, certames e composicións. O propio Góngora, participou da multitudinaria homenaxe, dedicándolle ao célebre deceso un mínimo de catro sonetos; tres deles serios e un cuarto abertamente satírico. Esta última composición titúlase «Al túmulo de Écija, en las honras de la señora reina doña Margarita». Os de ton funerario son: «Del túmulo que hizo Córdoba en las honras de la señora reina doña Margarita», e os que comezan cos versos «No de fino diamante, o rubi ardiente» e «Máquina funeral, que desta vida¹».

Polo que respecta ao costume de escribir versos de circunstancias con ocasión do pasamento de alguén, cómpre ter presente que o xénero demostrativo ou *epídico*, destinado ao eloxio ou vituperio dunha determinada persoa, era un dos tres da retórica clásica. Os prantos galego-portugueses estarían directamente relacionados coa tradición de redactar versos exaltando as virtudes de quen acaba de falecer. Nesta liña acostúmanse encadrar, cando menos, catro composicións atribuídas a Pero da Ponte.

En outono de 1611, a Real Audiencia da Coruña acordou seguir o exemplo doutras vilas da xeografía española e renderlle ofrenda á defunta. Encargóuselle entón a Xoán Gómez Tonel que dirixise a construción dun catafalco en colaboración con pintores, debuxantes e escultores coa idea de facer xirar ao seu redor unha serie de actos que foron especialmente solemnes; quizais porque a raíña era curmá de Maximiliano de Austria, arcebispo de Santiago de Compostela, ou talvez pola estreita relación que a monarca mantiña cos poderosos condes de Lemos e Monterrei. Rematado o monumento, de madeira pintada e decorado con ricas teas, instalouse na igrexa de San Francisco e era, segundo as crónicas da época, tan alto que obrigou a levantar a bóveda do ciborio. Como resultado das accións emprendidas na súa proximidade, debemos anotar unha exposición mural e, fundamentalmente, a edición do volume impreso do que falabamos ao comezo deste epígrafe.

O libro ao que nos vimos referindo, artéllase na cidade da Coruña pero impréntase en Santiago de Compostela. Faise un ano despois do pasamento da monarca, baixo a atenta mirada do impresor Juan Pacheco, e viu a luz co título de *Relación de las exequias que hiço la Real Audiencia del Reyno de Galicia, á la Magestad de la Reyna D. Margarita de Austria nra. Señora (q. Dios tiene)*, tras o que nos chega un importante conxunto de composicións escritas en castelán, latín e, dúas delas, as que aquí nos ocupan, en galego. Deste singular volume consérvanse un total de tres exemplares. Un, depositado no Museo Británico; outro, na Biblioteca Nacional de Lisboa e o terceiro, lixeiramente mutilado, na Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela.

Os textos que recolle están asinados, entre outros, por autores como Vázquez de Neira, o franciscano Antonio Bañales, Luis de Tapia, Alonso Pérez de

¹ Góngora (1982): 214-217.

Lara e Alonso Ordóñez das Seixas e Tovar, este último eloxiado por Lope de Vega no *Laurel de Apolo* (1630).

Como anunciabamos ao comezo deste epígrafe, os únicos poemas que recorreron para a súa redacción á nosa lingua, son dous sonetos, tipicamente barrocos, que figuran un a seguir do outro. O primeiro que atopamos é o «Soneto gallego» asinado por «el Licenciado Pedro Bazquez de Neyra»; tras cuxo nome imprimiron un pequeno gravado representando unha caveira con dous ósos cruzados por baixo e a lenda *respice finem* en maiúsculas. Inmediatamente despois encontramos o poema asinado por Gómez Tonel, quen se responsabiliza non só da edición do libro senón tamén da autoría doutras catorce composicións incluídas nel. Cómpre anotar ademais que, de facermos caso ás palabras que os preceden, poderíamos deducir que na celebración da honras fúnebres existiron outras composicións na nosa lingua: «De las Poesías Gallegas que hubo en tajusta solemnidad se ponen aqui las que siguen».

2.1.- O «Soneto con falda», de Xoán Gómez Tonel

Deteñámonos primeiro na composición impresa en segundo lugar, a intitulada «Soneto con falda», asinada por Iuan Gómez Tonel, de quen en realidade pouco sabemos. El mesmo se define brevemente na oración fúnebre que abre o libro das exequias:

Yo como criado de la REAL AUDIENCIA (tan reconocido, quan obligado) descriví y recopile en los discursos deste pequeño libro alguna parte de las prevenciones, y ornato de ella, Poesías, acompañamientos y cerimonias que hubo.

As estrofas iniciais da composición, cargadas de referencias cultas e citas de autores clásicos da altura de Homero, Cicerón, Juvenal, Plutarco e Eurípides e a perfección formal dos versos que asina, obríganos, ademais, a supoñerlle unha sólida formación humanística.

O texto é o que segue:

Turbas corran as Agoas, poña luto
o Ayre denso, en merancia tanta
queyme o Fogo a Terra, que sin pranta
negue ao fortune ano seu trebuto,
Mentras a Porçia do Philippo Bruto
en os hombros da fama sacrosanta
se yrgue á o Ceo, que sua gloria canta
collendo en fror, ojá maduro fruto.
Perdeu, marrando tan ditosa vida
a Humildá, preçõ; a Piadade, Tempro
(que derrubou ó Morte tua Gadaña);
O Mundo Reyna, o Rey sua Margarida,
a Fe colúa, a Virtud, enxempro

a pedra (cujo engaste foy) España.
 Chore nosa Montaña,
 do gando, leyte e novidade espida,
 semellando as Abellas no enxemplo.
 Que si sua Margarida,
 Reyna, prezo, colúa, Pedra, Tempo
 perden Rey, Mundo, Fe, Virtud, España
 tu que tal perda viche
 ó magoada Galizia que perdiche?

Formalmente trátase dun soneto con estrambote. Integrado por dous cuartetos, dous tercetos e un xogo final de oito versos, tres heptasílabos e cinco hendecasílabos. O que fai Gómez Tonel é engadir unha serie de versos ao remate da estrutura fixa imposta pola composición. Esta, de versos hendecasílabos, rima en consonante seguindo un esquema perfectamente clásico ABBA ABBA CDE CDE. A rima dos tercetos, unha das máis habituais, foi empregada por autores tan relevantes como Cervantes, Garcilaso e Herrera. No Barroco, Lope e Góngora, incluíron tamén este esquema entre os seus favoritos (Navarro Tomás 1972: 252-253). Polo que respecta ao estrambote podemos anotar que xoga abertamente coas rimas dos tercetos, eCD cDE, e que a parella de versos finais, de rima independente (fF), parece suxirir a existencia da «falda» anunciada no propio título da composición.

No plano do contido debemos sinalar que o cuarteto inicial enumera, en maiúscula, os catro elementos clásicos da natureza: Agoas (v.1), Ayre (v.2), Fogo (v. 3) e Terra (v.3). A influencia dos filósofos presocráticos déixase sentir nestas primeiras palabras da composición para presentarnos unha natureza totalmente afectada polo deceso. As augas corren turbias, impuras e escuras, o aire, de loito e denso, e a «merancoria» é tanta, que provoca que o fogo queime a terra. Nótese que os tempos verbais en subxuntivo, suxiren a idea de irrealidade ou desexo. Non é o que pasa senón o que podería pasar ou o que a voz lírica cre que debería suceder. O último verso do cuarteto, «negue a o fortune ano seu tributo», intensifica hiperbolicamente o loito a través da propia natureza que, desgustada, e «sin pranta» (v. 3) parece negar o froito.

No segundo cuarteto atopamos unha referencia clásica a Filipo Bruto, un dos asasinados de César. Porcia, a súa muller, suicídase ao coñecer o comportamento de Bruto, xunto a ela morre o fillo do asasino pois estaba embarazada. Trátase pois duns versos cheos de reminiscencias clásicas. O cuarteto péchase cun último verso onde se alude novamente á fertilidade da natureza. A través desta estrutura paralelística, os trágicos sucesos descritos no segundo cuarteto, antóllansenos menores que os enunciados no primeiro onde se concluía a negación do «tributo» da natureza. Aquí, pola contra a «fama sacrosanta» (v. 6) e a «groria» (v.7) traen aparellada o «maduro fruto» (v. 8), collido en «fros» (v.8). Semella que a trágica morte de Porcia non pode equiparse co drama que suscita a raíña morta. O poeta parece suxerir que a gravidade do pasamento de Margarida de Austria non pode ser, nin de lonxe, comparado coa traxedia de Porcia. Dúas protagonistas femininas, de final trágico, entre as que existe distinción marcada.

A seguir, nos tercetos atopamos salientadas algunhas das calidades que se lle atribúen á monarca falecida. Comprobamos a Humildá no décimo verso, a Piada-de no 19, a Fe e a Virtud, no 13. Valores abertamente relixiosos, presentados a través de bimembracións simétricas, introducidas por un «perdeu» (v. 9) que se elide reiterada e expresamente ao longo dos tercetos. Ao faltar (marrar) a «ditosa vida» (v. 9) a humildade perdeu prezo, valor; a piedade perdeu o seu tempo, o mundo perdeu a raíña (v. 12), o rei a súa Margarida e a fe a columna (v. 13). A elipse continuada resalta os substantivos. O abrupto inciso que figura entre parénteses no undécimo verso, alude á representación habitual da morte, personificada na grafía maiúscula e caracterizada pola gadaña que emprega para segar as vidas.

Se nos adentramos agora na análise do estrambote cremos xustifico sinalar que o primeiro heptasílabo parece servir para introducir formalmente a dor descrita nos cuartetos nun espazo próximo e coñecido: «nosa Montaña» (v.15), poboada por «gando» e «leite» (v. 16). Imaxes que resulta doado asociar a Galicia; que, na época, foi, con frecuencia, caracterizada atendendo á súa orografía escarpada e á fecundidade dos seres que a poboaban. Chora a montaña e faino lembrando ás abellas (v. 17) que precisan o exemplo dunha raíña que dirixa o enxame.

Centrado o tema, nos versos 19 e 20, a voz poética volve enumerar as calidades e metáforas anteriormente enunciadas. Faino agora, poñendo orde nelas. Se nos tercetos se citou a humildade, a piedade, o mundo, a fe e a virtude, asociadas metafóricamente ao prezo, tempo, reyna, colúa (hipergaleguismo por columna) e a pedra; sistematízanse agora termos reais e metafóricos. É así no verso 19 atopamos xuntos os metafóricos: Reyna, prezo, Colúa, Pedra, Tempo, enfrontados de maneira imperfecta, no verso seguinte a: Rey, Mundo, Fe, Virtud, España, referentes reais espaxados nos versos anteriores e agora recollidos con carácter conclusivo. É a *diseminatio recolectio*, figura retórica propia do Barroco, presente tamén no soneto gongorino que comeza «Mientras por competir con tu cabello» do que falaremos máis adiante.

Nótese finalmente a importancia do verbo perder ao longa composición. Citado por primeira vez ao comezo do primeiro terceto nunha elipse que xa comentamos, volve aparecer encabezando o verso vixésimo e nos dous seguintes, versos 21 e 22. A gran perda é, que dúbida cabe, a morte da raíña. A interrogación final, de carácter expresivo, é unha interrogativa retórica que enfatiza a gravidade do dano provocado. O carácter sentencioso do dístico final –lémbremos que con rima propia- serve para pechar unha composición formalmente moi elaborada. Unha interrogativa que lembra a un epifonema, texto breve de carácter conclusivo que condensa unha idea importante. Que é o que perdeu a «magoada Galizia» coa morte da monarca?

2.2.- O «Soneto galego», de Vázquez de Neyra

Máis interesante se nos antolla o soneto galego de Vázquez de Neyra, presentado baixo o epígrafe «Soneto con falda», ten pasado á historia da literatura galega como *Respice finem*, en clara alusión ao gravado que o encabeza. Di así:

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

Se aquel rancor que te carcome e laña
che tiña á mao para matar erguida,
non deras noutra parte esa ferida
donde no fora á lastima tamaña?

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

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

Aínda que pouco se sabe do autor deste texto, estamos en condicións de afirmar que ademais destes versos asina no volume da exequias outras sete pezas, tres en castelán outras tres en latín e unha sétima alternando versos nas dúas linguas. Os estudosos afirman que Vázquez de Neyra era médico da Real Audiencia, coetáneo do compilador a quen, moi posiblemente, unía a amizade persoal.

A súa composición en galego aparece na parte final do libro das exequias baixo o título «Soneto gallego». Como xa se comentou, a composición recrea o motivo literario do *respice finem*, moi de moda na época en que se escribiu. O tópico, que parte do proverbio latino *quidquid agis prudenter agas et respice finem* cuxa tradución aproximada podería ser: «como agora ti me ves, vinme eu; como agora ti me ves a min, veraste ti», recolle o motivo clásico da preocupación polo final da vida. Segundo narra Tertuliano, xa na Antiga Roma existía o costume de que cando un xeneral desfilaba victorioso polas rúas, acostumaba camiñar tras el, un servo que se encargaba de lembrarlle as limitacións da especie humana. Facíao pronunciando a frase «Respice post te. Hominem te ese memento, memento mori».

Tamén a imaxe do gravado, a caveira simbolizando a morte, vén de antigo. En Pompeia tense rescatado un mosaico, datado aproximadamente no 70 a. d C., onde se le: «mors omnia aequat».

Noutra orde de cousas, cómpre anotar que, de novo, estamos ante unha composición formalmente moi coidada, que respecta con escrupulosidade cuestións como a métrica ou a rima. Os catorce versos hendecasilabos riman seguindo o esquema máis clásico do soneto: ABBA ABBA CDE CED. Mediante a apostrofe inicial, o poeta diríxese a un receptor co que vai manter unha tensión apelativa continuada. As primeiras palabras do primeiro cuarteto marcan e definen a estratexia enunciativa do poeta.

O ritmo lento e a continuada reiteración conceptual definen as primeiras estrofas. Tras as interrogacións iniciais agóchase unha visión connotativamente negativa da morte, a quen se lle atribúen cualificativos como: «cruel», «tredora» (v. 1), «de non cato» (2). Acúsase abertamente á Morte de «roubar» (v. 2) vidas. Non soamente se lle atribúe este costume deplorable senón que se fai ademais xustificándoo mediante sentimentos abertamente censurables, pois sabemos que este «fadal costume» (v. 9) garda estreita relación co «rancor» que a «carcome e laña» (v. 5). A personificación continuada da Morte, a quen ademais de posuír un comportamento e atributos abertamente humanos se lle asignan «ollos» (v. 3) e «mao» (v. 6), achéganos a imaxes reiteradas tanto nas representacións artísticas como literarias dos séculos inmediatamente anteriores.

A presenza no cuarto verso da palabra «reina» grafada en maiúsculas, evidencia e insiste na idea de que a vítima da morte é un membro da nobreza. A maiúscula reforza a importancia da defunta e acentúa a inxustiza implícita nas interrogacións. A marcada estratificación social da época aparece claramente recollida no verso sétimo, cando o poeta insinúa que a Morte debería ter golpeado noutro lugar, entendemos que noutra clase social.

Coa chegada dos dous tercetos percíbese un sutil cambio na temática afrontada nas dúas estrofas iniciais. No décimo verso, Vázquez de Neyra introduce o tópico barroco do poder igualador da morte, «y á ley que yguala do morrer na sorte». Faino achegando a imaxe antitética dos «altos reis» e os «bajos labradores» (v. 11). Os adxectivos contribúen a situarnos nos dous extremos da pirámide social, só a Morte personificada ten potestade para igualar clases sociais tan dispares.

No verso final do segundo terceto, «son neboa, sombra, poo, son bento e fume», percibimos a pegada da *palliatā mors*, a pálida morte, enunciada por Horacio. Nas *Odas* (I, 4), século I a. de C., lemos: «pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres», isto é: «a pálida morte empurra con igual pé nas chozas dos pobres como nas torres dos reis». Exactamente a mesma lenda que se observa ao redor do debuxo da portada do libro que vimos comentando. No sinxelo recadro central da portada do volume das exequias observamos o debuxo esquemático dun esqueleto a cuxos pés, á esquerda, están depositados o que parecen ser unha rudimentaria coroa e un cetro, símbolos do poder real; mentres, á dereita, se observan dúas rudimentarias ferramentas cruzadas, quizais martelos. encadradas pola citada sentenza latina.

Aquilino Iglesia Alvariño, profundo coñecedor da literatura latina, traduciu estoutros versos de Horacio como motivo introdutorio para un dos seus sonetos:

Pero por todos agarda unha noite sen volta
e hai que pasar unha vez pola vereda da morte².

² Horacio, *Carmina*, I, 28. A tradución é de Aquilino Iglesia Vilariño, encabeza o soneto «Solo», *Poesías*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1991, p.137

Tense sinalado con acerto (Vilavedra 1999: 97) que o último versos do soneto de Vázquez de Neyra, «Terrible, en fin, e teu poder, ó Morte/ pois diante de ti Reis, é señores/ son neboa, sombra, poo, son bento e fume» débenlle moito ao último terceto do soneto gongorino (1986: 101) que comeza co verso «Mientras por competir con tu cabello», do que xa temos falado neste texto, e que conclúe:

No sólo en plata o víola troncada
se vuelva, más tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Segundo Dámaso Alonso (1971: 407), este verso, lonxe do gozo renacentista, demostra como «toda la imagería colorista se derrumba y aniquila en este verso último. El violento contraste barroco asoma ya en esta obra maestra juvenil».

Do éxito da degradación final do poema gongorino dá boa conta Ramón Cabanillas (1978: 526), quen moito despois, recorrerá á parella enumeración nos versos de *Samos*:

No roteiro que vai caír na Morte,
a Vida recadou nova xornada.
Diante, a luz teoloxal, inestinguible;
detrás, poeira, tebras, cinza... nada!

Nas letras portuguesas atopamos un soneto de Francisco de Vasconcelos (1665-1723), titulado «A fragilidade da vida humana», encadrable tamén nesta mesma liña:

Olha, cego mortal, e considera
Que és rosa, Primavera, Sol, baixel,
Para ser cinza, eclipse, incêndio, estrago.

O ourensán Antonio Rey Soto estudoso do soneto de Vázquez de Neyra que se ocupou da introdución a reedición libro das exequias do ano 1951, afirmaba ademais que a composición estaba inspirada nun poema do poeta palentino do século XVI, Cristobal Cabrera. O razoamento que fai Rey Soto apóiase nas rimas en -ores e no feito de que no primeiro verso do segundo cuarteto do poema de Cabrera aparecen os mesmos elementos que no poema de Vázquez de Neira.

Ceniza, tierra, polvo, viento, humo,
a Tí suspiros mil, Jesús envío;
pidiéndote favor sin fin porfío,
pues como la candela me consumo.

Como teremos oportunidade de comprobar autores casteláns da altura de Góngora ou Quevedo escribiron poemas con elementos moi semellantes aos sinalados até o de agora. A hora de ler o apartado que segue cremos importante

remarcar que, sen negar a posibilidade de que existise inspiración de obras de poetas españois no «Soneto galego» Vázquez de Neira, cómpre ter moi presente que o poder igualador da morte foi un tópico amplamente estendido na literatura europea desde a Idade Media, recreado en infinidade de textos da época.

3.- O PODER IGUALADOR DA MORTE

Os dous sonetos que estamos analizando abordan abertamente o tema da morte, unha das máximas preocupacións do home medieval. Nos séculos XIV e XV, converterase nunha obsesión que dará lugar ás Danzas da Morte, representacións artístico-literarias frecuentes en toda a xeografía europea que, de acordo coa mentalidade xerárquica e fortemente estamentada do medievo, acostuman representar á Morte baixo a figura dun esqueleto, danzando en compañía de persoas vivas pertencentes á todas as clases sociais. A Morte aparece representada exercendo a función que lle é propia, nunha actuación non escolleita, de carácter indiscriminado. Pintores, escultores e escritores insisten na idea de que a Morte que todo o pode e á que ninguén escapa, establece a igualdade definitiva entre todos os humanos, sen distinción de clase social ou poder económico.

Na literatura española consérvase unha única Danza da Morte, a *Danza General*, un texto anónimo, escrito en coplas de arte maior datado a comezos do século XV. Nesta composición ademais da intención ascético-moral, hai que destacar a compracencia que expresa o tétrico personaxe da Morte na idea da postrera igualdade de todos os homes. Chegados aquí, cómpre sinalar a pegada que Francesco Petrarca (1304-1373) e os seus *Triunfos*, escritos pouco antes da súa morte, tiñan deixado na literatura peninsular da época. Nos versos do *Triumphus Mortis* (2003: 79-81) encontramos o eco da consolidada tradición medieval cando enumera:

Estaban los tenidos por dichosos:
emperadores, reyes y pontífices;
desnudos, miserables e indigentes.

Debemos partir pois da suposición de que Pedro Vázquez de Neyra, era o herdeiro dunha tradición literaria amplamente consolidada nas letras europeas. En España, o Arcipreste de Hita, no *Libro del buen amor* (1330-1343) deixou escrito (1995: 310):

Muerte, al que tu fieres, llévastelo de belmez,
al bueno e al malo, al rico e al refez,

a todos los egualas e los llevas por un prez,
por papas e por reyes non das un vil nuez.

No XV, Jorge Manrique en las *Coplas a la muerte de su padre* (1978: 145) evita as notas macabras, subliñando a fugacidade das experiencias terreas e

compracéndose na melancólica evocación do tempo pasado, sen evitar a referencia ao poder igualador da morte.

Así que no hay cosa fuerte,
que a papas y emperadores
y prelados,
así los trata la muerte
como a los pobres pastores
de ganados

Tamén Francisco Quevedo (1981: 33) no «Salmo XIX» recolle a mesma idea:

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!
¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!
¡Que menudos pasos traes, oh muerte fría,
pues con callado pie todo lo igualas!

Sen ánimo exhaustivo, quixeramos pechar esta necesariamente breve enumeración cun fragmento do capítulo XX da segunda parte do Quijote, Miguel de Cervantes (1987: 253-254) aborda tamén o tema cando fai que Sancho Panza afirme:

Que no hay que fiar en la descarnada, digo, en la muerte, la cual también come cordero como carnero; y a nuestro cura he oído decir que con igual pie pisaba las altas torres de los reyes como las humildes chozas de los pobres. Tiene esta señora más de poder que de melindre: no es nada asquerosa, de todo come y a todo hace, y de toda suerte de gentes, edades y preeminencias hinche sus alforjas. No es segador que duerme las siestas, que a todas horas siega, y corta así la seca como la verde yerba; y no parece que masca, sino que engulle y traga cuanto se le pone delante, porque tiene hambre canina, que nunca se harta; y, aunque no tiene barriga, da a entender que está hidrópica y sedienta de beber solas las vidas de cuantos viven, como quien se bebe un jarro de agua fría.

Recolle neste parágrafo o sabio escudeiro do Quijote gran parte das imaxes e tópicos analizados até o de agora. Nótese ademais -a cursiva e o subliñado son nosos- que Cervantes pon na boca de Sancho, a máxima horaciana, recollida tamén na portada do libro impreso en Santiago e xestado na Coruña do que nos vimos ocupando.

O poder igualador da morte está tamén presente na literatura galega posterior. En pleno Rexurdimento e nun ton abertamente irónico, afronta tema o mestre celanovés Manuel Curros Enríquez (1977: 276):

¿Conque, morréu? Diolo descanse... Desde que
os dioses se fan homes
non se pode ser Dios, nin ser monarca
desque os monarcas morren.

Eu, anque nunca fun seu cortesano,
o que é sentilo, síntoo,
i a chorar non me poño, porque deso
xa ten encargo o Grilo.

O outro gran poeta social das nosas letras, Celso Emilio Ferreiro no poema titulado «Cementerios de cidá» incluído en *Longa noite de pedra* (1978: 214), ironiza tamén a respecto do poder igualador da morte. O poeta búrlase do tópicoo ao expresar en clave humorística a idea de que nin sequera tras a morte somos todos iguais, para comprobalo basta con reparar nos cemiterios.

A soberbia dos poderosos chega até os cimiterios
e trócase en mármoreos corintios
i en bronceos propietarios.
Compre cantar no mundo ista pancarta:
Hai mortos de primeira e mortos de segunda,
e mortos que non teñen onde caírse mortos³

Noutra liña, Xosé María Díaz Castro (2002: 17), autor dunha probada formación clásica, reflexionou na súa obra sobre o destino do home. Un dos seus poemas, o titulado «Borrallo», alude nos primeiros versos ao poder absoluto e irremediable da morte:

Ti fas e desfás:
non hai copa nin reino
vedados para ti⁴

Na literatura galega o tema da morte foi abordado tamén en prosa. Constitúe un lugar común sinalar a existencia de textos ambientados no máis alá na prosa dos membros da Xeración Nós. Por deixar constancia do tema que vimos tratando, podemos anotar como Castelao ao comezo de *Un ollo de vidro*, fai que o seu protagonista: «farto de ollar aos meus compañeiros beilando coma se fosen osos ao son da "Danza macabra" de Saint Sääns, afasteime do rueiro e reparei nun esquelete».

Recollemos este fragmento porque chama a nosa atención o feito de que Vicente Risco (2004: 33) no relato parello, «Do caso que lle aconteceu ao doutor Alveiros», aludise tamén ao controvertido músico francés Camille Saint Sääns, cuxa obra máis destacada é un poema sinfónico titulado precisamente *Danza macabra*.

¿E aquela era a Danza Macabra dos visionarios medievais? ¿E en que se imitaba aquela prodixiosa festa onde tódolos sensos eran agarimados polas máis doces sensacións de arte e de gozo aos terroríficos monicreques de Holbein e mas do vello Brueghel? ¿Qué tiña que ver aquilo coa estúpida

³ Ferreiro: p. 214.

⁴ Díaz Castro: 17

artificiosidade pseudo-artística que Saint-Saens se atreveu a chamar Danza Macabra...?⁵.

Non quixeramos pechar este traballo, necesariamente incompleto e apresurado, sen facer mención á literatura portuguesa, onde tamén se tratan os asuntos abordados nas páxinas anteriores. Francisco Manuel de Melo, un dos máximos representantes da poesía barroca portuguesa deixounos un soneto en cuxos dous primeiros cuartetos que é posible ler:

Na mocidade os moços confiando,
Ignorantes da Morte, a não temião;
Todos cegos, nenhüs se lhe desvião;
Ella a todos co dedo, os vay contando

António Serrao de Castro escribe unha composición dedicada «A uma dama que desmaiou de ver uma caveira», onde lemos:

um cruel sopro da morte,
porque com seu braço forte
tudo prostra, tudo humilha,
que eu ontem fui maravilha,
agora estou desta sorte

BIBLIOGRAFÍA

- Arcipreste de Hita (1995), *Libro de buen amor*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe.
- Cabanillas, R. (1978), *Obra completa*, Buenos Aires, Ediciones Galicia.
- Castro, R. de (1982), *Follas novas*, A Coruña, Gráficas do Castro.
- Cervantes, M. de (1987), *Don Quijote de la Mancha*, volume II, Madrid, Biblioteca didáctica Anaya.
- Curros Enríquez, M. (1977), *Obra poética completa*, Madrid, Editora Nacional.
- Díaz Castro, X. M. (2002), *Nimbos*, Vigo, Galaxia.
- Ferreiro, C. E. (1978), *Obra completa*, Madrid, Akal editor.
- Gómez Tonel, Juan (1951), *Relación de las exequias que hizo la Real Audiencia del Reyno de Galicia á la Magestad de la Reyna D. Margarita de Austria nra. Señora (q. Dios tiene)*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos.
- Góngora, L. de (1982) *Sonetos completos*. Madrid, Editorial Castalia.
- Góngora, L. de (1986), *Antología poética*. Madrid, Editorial Castalia.

⁵ Risco: 33

- Manrique, J. (1978), *Poesía*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Manrique, J. (1983), *Coplas a la muerte de su padre*, Madrid, Castalia.
- Navarro Tomás, T. (1972), *Métrica española*, Madrid, Ediciones Guadarrama
- Petrarca, F. (2003), *Triunfos*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Quevedo, F. de (1981), *Poesía original completa*, Barcelona, Editorial Planeta.
- Rei Romeu, M. (Ed.), (1997), *A narrativa de Castelao*, Vigo, A Nosa Terra.
- Risco, V. (2004), *A trabe de ouro e outros contos*, Vigo, Galaxia.
- Vilavedra, D. (1999), *Historia da Literatura Galega*, Vigo, Galaxia.