

FOLLAS NOVAS

REVISTA DE ESTUDOS ROSALIANOS

PADRÓN 2020

Rosalía de Castro nas artes visuais. Mitificación e rostrificación da imaxe fotográfica

María de los Ángeles Rodríguez Fontela

FUNDACIÓN ROSALÍA DE CASTRO

FOLLAS NOVAS

REVISTA DE ESTUDOS ROSALIANOS

Nº 5 · 2020

ARTIGO

*Rosalía de Castro
nas artes visuais.
Mitificación e rostrificación
da imaxe fotográfica*

NOTA:

Este traballo vincúlase ao proxecto de investigación “Cartografías del afecto y usos públicos de la memoria: un análisis geoespacial de la obra de Rosalía Castro” (FFI2017-82742-P), financiado polo MINECO (Gobierno de España).

María de los Ángeles Rodríguez Fontela

Universidade de Santiago de Compostela

rodriguez.fontela@usc.es

PALABRAS CHAVE

*Mitificación,
rostrificación,
derrostrificación,
desterritorialización,
palinxénese,
capital simbólico.*

RESUMO

A fotografía de Rosalía de Castro, progresivamente decantada á imaxe do seu rostro, revélase como un salientable alicerce nos procesos de mitificación e rostrificación da iconografía rosaliana. A segunda parte do título deste ensaio ten así unha dobre dirección temática: a foto axuda a crear o mito, e o mito potencia e renova a imaxe do ser que «unha vez foi». A palinxénese visual da autora de Follas Novas representa o continuo fluír –vida e memoria– dun rostro ancorado na súa existencia, revitalizado dentro e fóra do seu territorio, e retornado á terra na que vive con e pola palabra poética.

KEYWORDS

*Mythification,
faciality,
defacialization,
desterritorialization,
palingenesis,
symbolic capital*

ABSTRACT

The photographic portraiture of Rosalía de Castro, gradually restricted to the image of her face, reveal itself as a remarkable basis in the processes of mythification and faciality of the Rosalian iconography. Thus, the second part of the title of this essay has a double thematic direction: the photograph helps to create the myth and the myth enhances and renews the image of the being that “once was”. The visual palingenesis of the author of Follas Novas represents the continuous flow—life and memory—of a face anchored in its own existence, revitalized inside and outside of its territory, and brought back to the land where it lives with and for the poetic word.

Nunha escena da película *Long Day's Journey Into Night* (2018) [«Longa viaxe cara á noite»], do director chino Bi Gan, unha muller, de costas á cámara, substitúe un reloxo de parede polo retrato dun home, presumible pai do protagonista do filme. Precisamente o pasamento do proxenitor de Luo Hongwu, nome do fillo, motiva que este regrese a Kaili, o pobo onde naceu, e que a película relate a historia dunha busca continuada: a procura da muller misteriosa e fascinante que Luo amou antes de se marchar. Intenta atopala, pero, atópaa?

Na distancia temporal e cultural que nos separa do mundo de Bi Gan, as analoxías impoñense neste traballo sobre a imaxe fotográfica de Rosalía de Castro. Como na película chinesa substituímos o reloxo pola foto, o efémero polo que cremos eterno¹, [neste artigo as notas van ao final] e continuamos a buscar a muller que amamos no pobo no que nacemos, crendo recoñecela en imaxes que son lembranzas, mestura de verdade e ficción, como di o protagonista daquel filme, a diferenza do propio cine que é, a xuízo dese mesmo personaxe masculino, sempre ficción.

Os recordos de Rosalía son sempre para os galegos, se estamos lonxe da súa obra literaria, un combinado de literatura aforística, dialecticamente vinculada ao sistema da propia obra de Rosalía de Castro (Hui, 2019: 12), e un caleidoscopio de rostros familiares nos que buscamos a identidade única da autora. Todos eles, palabras e imaxes son fragmentos desterritorializados² da obra literaria e do corpo de Rosalía respectivamente, pero con grande capacidade creadora e integradora como capital simbólico³. Os fragmentos verbais, fotográficos⁴, pictóricos, escultóricos son tan enigmáticos e tan intensos semanticamente como a integridade ausente.

Partamos dunha base: a imposibilidade de apreender nunha sola instantánea o fluxo continuo da vida, a identidade dun ser, esa utopía que Roland Barthes chamaba en *La chambre claire* (1980) la «science impossible de l'être unique». E entendo a palabra «instantánea» non so no senso fotográfico do termo, é dicir, un signo, unha imaxe significativa que ten como referente un momento da vida dunha persoa captado nunha toma puntual, senón tamén no sentido dese momento conxelado da existencia persoal dun individuo, apreendido pola percepción externa ou pola afección interna, en termos de Bergson⁵. Xustamente na concepción de Bergson, «el cuerpo cambia de forma en todo momento», e a «forma», que non existe porque «la realidad es movimiento» é esa instantánea tomada sobre unha transición (Bergson, 1963: 697). Pretender captar un ser con instantáneas, como cando facemos e miramos fotos é unha utopía, unha ficción irrealizable: «no se reconstituye el movimiento con una sucesión de instantes, de momentos en el tiempo» –dice Deleuze (1981/1982 2009: 23) interpretando a Bergson.

Polo que se refire ao sentido fotográfico de «instantánea», varios procedementos e procesos propios da arte fotográfica atentan contra a representación fidedigna, non xa dunha identidade sumaria da persoa, senón tampouco dunha identidade puntual.

En primeiro lugar, o proceso creativo fotográfico centrado no *Operator* barthesiano, é dicir, no fotógrafo, está limitado pola propia individualidade creativa de este

axente artístico á que non é allea a específica retórica fotográfica que considera o propio Barthes (a trucaxe, a pose de persoa e obxectos, a calidade fotoxénica, o esteticismo e a sintaxe (Barthes, 1961 1993: 1120-1134) e que tamén examina Roman Gubern cunha consideración máis técnica da arte (a abolición da terceira dimensión, a delimitación transversal do espazo para o encadre, a abolición do movemento, a estrutura granular e descontínua da imaxe, a abolición ou alteración do matiz, da luminosidade ou da saturación de cores, a posibilidade de alterar a escala de representación e a abolición dos estímulos sensoriais non ópticos (Roman Gubern, 1987: 158-159; 1997: 36-38; Rodríguez Fontela, 2004: 543).

En segundo lugar, a brevidade e intensidade poética da imaxe fotográfica, carente de ancoraxes narrativas ou doutros apoios interpretativos, demandan unha maior actividade hermenéutica do *Spectator* (Soulages, 2001: 177). Non en van Serge Tisseron considera que existe unha duplicidade de imaxes: a da propia fotografía que pretende reconstruír a realidade e a que se opera na lectura da imaxe feita polo espectador (Tisseron, 1996 2000: 34).

En fin, polo que se refire ao sentido máis común da palabra «instantánea», hai tempo xa que perdemos a visión unitaria da identidade. A posmodernidade deconstruíu tamén este relato sistemático da individualidade en fragmentos dispersos, en un caos existencial que a arte fotográfica, non allea á posmodernidade, exemplificou e propiciou coa sinécdoque e o *collage*. Nin sequera se pode invocar a coherencia do relato autobiográfico pois, como ben viu Paul Ricoeur, esa construción identitaria é ficticia: «soi même comme un autre»⁶. A poética da autobiografía dos nosos días é fundamentalmente ficcional aínda nunha intencionalidade realista.

As escasas instantáneas fotográficas de Rosalía de Castro que chegaron a nós –a base principal da iconografía rosaliana– nin tan só nos permiten o pulo compulsivo do lector que ilustra o Barthes de *La Chambre claire* en busca da identidade de súa nai. Son tan contadas as fotos de Rosalía de Castro –nada dous anos antes do nacemento da propia arte fotográfica–, de tan diversa factura, autoría e fortuna; tan distantes no tempo da toma; tan enigmáticas nas circunstancias de produción e recepción, que é difícil reconstruír na imaxinación do espectador un prototipo que inclúa coincidentes trazos da personalidade física da autora de *Follas Novas*. Os aspectos característicos máis comúns –busto prominente, pómulos marcados, ollos pequenos, nariz de aletas anchas, labios carnosos e guechos na fronte– non sempre se repiten, e, en todo caso, non sempre se repiten do mesmo modo.

Non temos unha imaxe de Rosalía nena⁷ –explicable esta ausencia pola proximidade de nacementos, o de Rosalía e o da arte fotográfica–. Conservamos, iso si, unha fotografía de cando era moza noviña, en pose de muller burguesa ou aristócrata, ben vestida, sentada de perfil, cóbado dereito apoiado no respaldo da cadeira, man correspondente na cara, man esquerda sobre as coxas sostendo un abano de modo lánguido. É unha pose imposta, moi diferente da que caracteriza a fotografía popular da que fala Carlos Maside no seu artigo «En torno a la fotografía popular» (Maside,

en Sobrino Manzanares, 2002: 23-24), unha pose que adopta a clase burguesa precisamente como distinción de clase (Bourdieu, 1965 2003: 87-115; 1979 1988, 53-60). A toma foi realizada en Madrid en 1856 cando Rosalía de Castro tiña 19 anos (Pereira Bueno, 2014: 60-62) e nela observamos como, a diferenza da frontalidade e do hieratismo da fotografía popular que para Bourdieu «significa o eterno» (Bourdieu, 1965: 112), a imaxe da moza Rosalía foxe lixeira desa dimensión por xuventude e por clase social. Non ten presa. Ten soños que esconde ao espectador (figura 1).



Figura 1. Rosalía moza, sentada e de perfil. Madrid, 1856



Figura 2. Rosalía moza, de pé e apoiada. Santiago de Compostela, 1857 / 1858?

Moi próxima a esta imaxe, no tempo da toma fotográfica e nas convencións que rexían unha foto de estudio, é o retrato de corpo enteiro de Rosalía moza, realizado en Santiago, pouco antes ou pouco despois de casar con Murguía. A imaxe é, con todo, máis sobria en vestido e en escasos adornos –reducida gola e discretos pendentes– apoiadas as mans nun par de balaústres e fondo pintado no que se aprecia a catedral de Santiago. Unha Rosalía ausente na mirada, lonxe do espectador, serena e abandonada no xesto da man esquerda (figura 2).

Unha redución corporal notable se opera xa na fotografía que, segundo titula Pereira Bueno (2014a: 63-64), gardaba Pondal. Realizada en Santiago por Louis Encausse, a imaxe de Rosalía, que daquela tería 18 anos, ofrécese en plano americano,



Figura 3. Rosalía, na foto de Louis Encausse. 1855

cabelos recollidos como é habitual nestas fotos, pendentes longos e vestido rexio pero con adornos (figura 3).

O *punctum*⁸ nesta foto, empregando o concepto de Barthes, está para min nos brazos cruzados que, en alianza coa mirada aínda perdida pero máis próxima á frontalidade, proxectan unha imaxe autoprotectora, resolta pero resignada –resignada á longa exposición fotográfica, ao feito de ter que posar, a moitas imposicións vitais: non sabemos.

A redución corporal é xa manifesta nos dous retratos atribuídos á que pode considerarse a primeira fotografía galega e incluso española, segundo Carlos Castelao (2017: 1), María Cardarely. Na liña da *rostrificación* cara á que avanzamos, as dúas fotos preséntanse con planos medios (case xa primeiro

plano a descuberta non hai moito) (figuras 4 e 5 na páxina seguinte).

Ambos os dous retratos presentan unha Rosalía bastante nova, co pelo recollido e ondulado e rostro serio (máis exposto ao espectador o de plano frontal; evasivo na mirada, o de lixeiro perfil). As dúas fotos foron tomadas posiblemente o mesmo día, tendo en conta dous elementos coincidentes: o vaporoso abrigo de seda e o particular recollido de pelo en un moño baixo. Só na fotografía descuberta hai pouco, a de perfil, apreciamos pendentes e un recollido de cabelo con adorno. Ambas as dúas fotos reiteran xestos con respecto á foto que conservaba Pondal: brazos cruzados e miradas tristes e serias, entre a resignación, a inocencia e a rebeldía. Linguaxe corporal e expresión facial que crean unha significativa etopea da Rosalía nova.



Figuras 4 e 5. Planos medios de Rosalía. As fotografías de María Cardarely. 1863.

Na páxina seguinte: Figura 6. Rosalía de Castro con tocado de plumas.

Unha das fotos máis coñecidas e representativas de Rosalía de Castro, a primeira publicada, é aquela en que figura con tocado de plumas, foto con varios positivos fotográficos de diferentes autores, segundo Pereira Bueno (2014a: 53) (figura 6).

Tamén en consideración de Pereira Bueno, o orixinal desta foto débese posiblemente a Luis Sellier e a toma fotográfica tería lugar entre os anos 1871-1875, coincidindo coa última estancia de Rosalía en A Coruña⁹. Quizá o lixeiro picado do primeiro plano que empequenece a súa figura; a cabeza ladeada cara ao lado dereito; a mirada triste; un sorriso esbozado, máis sorriso reclamado pola cámara que auténtico sorriso Duchenne¹⁰ (non hai contracción de músculos cigomáticos, nin orbiculares); e ese tocado de plumas, que parece máis unha imposición fotoxénica que un adorno querido tendo en conta a expresión da retratada, puideron contrbuír a forxar no imaxinario colectivo a etopea dunha Rosalía sufridora, triste e melancólica. Pódese percibir resignación, submisión, quizais enfermidade. Pepe Barro, ao respecto, ofrece varios apoios argumentativos para o significado de submisión deste xesto de ladear a cabeza na foto de Sellier, esa foto que él considera a «tese» dos tres retratos rosalianos analizados pola súa pluma: o de Sellier (tese), o de Portela (antítese) e o pictórico de Brocos (síntese) (Barro, 2014:2).



A enfermidade que leva a Rosalía á tumba é a que se reflicte na última foto de Rosalía de Castro, de 1884. Esta imaxe parece extraída da instantánea na que se ofrece á vista do espectador toda a familia nun plano de conxunto e que non comentarei de momento (figura 7).

Aínda que os ollos están empequenecidos, os pómulos máis marcados e a fronte



Figura 7. Derradeira foto. 1884

te practicamente oculta polos rizos que esvaran dominantes sobre os ollos, a expresión é bastante coincidente coa da foto anteriormente examinada: sometemento na cabeza ladeada cara á dereita (segundo estudos de linguaxe corporal denotaría preocupación) pero con sorriso conciliador ante a cámara. Esta aparencia levemente risoña, porén, semella máis natural, menos fotoxénica, e a expresión do rostro, máis serena, entre feliz e escéptica.

Destacan numerosas écfrases de todas estas imaxes fotográficas que recolle en boa medida Fernando Pereira Bueno (2014a). Son en si mesmas pezas literarias que ben puideran constituír un xénero literario de grande significado en si mesmo e, en todo caso, con valor subsidiario nas interpretacións das imaxes en que se fundamentan. Sen dúbida, vendo a notable actividade dos axentes mediadores e transformadores destas imaxes,

podemos concluír que o personaxe máis famoso da obra de Rosalía de Castro é a súa autora empírica, convertida, iso si, nun personaxe de ficción a partir das imaxes que conservamos dela. Poderíamos dicir tamén ao respecto que o autor implícito da súa obra compite dialecticamente con esa segunda imaxe que xera no espectador cada unha das fotografías o que implica unha actividade interartística centrada, en todo caso, na figura do lector-espectador. Algo moi diferente do ocorrido con Cervantes e co seu personaxe máis famoso, o Quixote. A multiplicación extraordinaria de imaxes que representan este personaxe en pintura, debuxo e escultura, e nas representacións audiovisuais de cine e publicidade eclipsou a imaxe do autor que o creou ata tal punto que nunca poderemos falar da mitificación de Cervantes e si en cambio da mitificación audiovisual do Quixote (*cfr.* Rodríguez Fontela, 307-408).

Antes de entrar na análise do último retrato de Rosalía de Castro que comentaremos agora, gustaríame sinalar como en todo o proceso fotográfico vivido por a Rosalía empírica e sobre todo polos herdeiros da súa obra advírtese unha progresi-

va decantación *rostrificadora*. Incluso, aínda que despois se reconstrúa a imaxe do corpo completo (véxase, por exemplo, a imaxe escultórica de Rosalía de Castro na Alameda de Santiago de Compostela), o que queda da imaxe fotográfica de Rosalía –que sempre vai servir de modelo como proba máis fidedigna do que ela foi¹¹–, nese corpo de ficción é a abstracción do seu rostro. Hai unha densidade maior, en efecto, nesta parte do corpo con potencialidade de individuación e identificación e hai incluso unha explosión significativa cósmica, simbólica, mítica que vai moito máis aló da carnalidade existencial dun rostro. Con respecto á proxección cósmica do rostro, Michel Foucault, no segundo capítulo de *Les mots et les choses* (1966), «La prosa del mundo», analiza así a segunda forma de similitude, a *aemulatio*:

Hay en la emulación algo de reflejo y del espejo; por medio de ella se responden las cosas dispersas a través del mundo. De lejos, el rostro es el émulo del cielo y así como la mente del hombre refleja, imperfectamente, la sabiduría de Dios, así los dos ojos, con su claridad limitada, reflejan la gran iluminación que hacen resplandecer, en el cielo, el sol y la luna; la boca es Venus, ya que por ella pasan los besos y las palabras de amor; la nariz nos entrega una imagen minúscula del cetro de Júpiter y del caduceo de Mercurio. (1966 1968: 28)

Unha visión cósmico-divina do rostro que evoca varios mitos cosmogónicos, entre eles, un dos que recolle o libro da Xénese (1, 26-28¹²), o home creado como imaxe de Deus, e aínda máis o mito chino de Pan ku, o deus xigante que rompe o ovo no que estivo durmindo infinitos anos e, ao espreguizarse, o seu ollo dereito transfórmase en lúa e o esquerdo en sol.

Para Foucault a emulación pode recoñecerse na analoxía –«os ollos son estrelas posto que esparcen luz sobre os rostros como os astros na escuridade». E da mesma maneira, «o rostro e a man do home teñen semellanza coa alma á que están unidos» (Foucault, 1966 1968: 36). Esta irradiación analóxica e esta virtualidade emulativa e mítica poden aplicarse tamén ás imaxes de Rosalía, especialmente a aquelas que representan o seu rostro. Na potenciación destas calidades, moitas das súas fotografías tiveron réplicas no seo da propia arte fotográfica como xa quedou apuntado, pero tamén se derivan delas recreacións no debuxo, na pintura, na caricatura, nas ilustracións en prensa e en revistas, nos carteis e nas múltiples imaxes do pastiche e do kitsch posmoderno nas que se opera xa un proceso desmitificador ata converter o rostro rosaliano nun esquema camiño da derrostrificación. Liñas de fuga que apuntan á desterritorialización do rostro sometido a intereses comerciais ou ideolóxicos varios.

Agora ben, de todas as imaxes do rostro de Rosalía de Castro, sen dúbida, a que tivo maior potencial de réplica creativa e maior proxección interartística e intercultural é aquela que nos resulta máis familiar, entre outras razóns, porque ilustra a edición das Obras completas de 1944 –quizais a máis coñecida e lida polos mozos dos anos cincuenta e sesenta (figura 8 á volta da páxina).



Figura 8. Fotografía-debuxo de Rosalía

Segundo Pereira Bueno (2014a: 44) este rostro de Rosalía inspirou, en efecto, creacións noutras artes como a escultura, a pintura, o deseño gráfico, os estampados e gravados de selos, billetes, portadas de discos, etcétera. Débese sinalar, porén, que esta imaxe con poder omnímodo na representación de Rosalía de Castro non é realmente unha fotografía, aínda que ten traza, senón un carbón realizado por Antonio Portela Paradela en 1902, posiblemente baseado nunha foto que posuía o Centro Gallego de Madrid e que está hoxe en día en paradiro descoñecido segundo o mesmo Pereira Bueno (2014a:44).

O achado deste palimpsesto interartístico no que se conxuga perda e recuperación, fotografía e debuxo, conservación e idealización débese a Lois Rodríguez, quen descubriu a autoría do debuxo grazas á firma do autor que figura no ombreiro dereito da retratada. Anos despois, sobre o debuxo de Portela¹³, Mariano Moreno realizou unha placa fotográfica cuxas copias permitiron que a transformación creativa de Portela chegase a nós. Temos, pois, na base do palimpsesto, a fotografía orixinal –un enigma aínda–; sobre este palimpsesto, o carbón del Portela, e, no estrato superior, a multiplicación democrática da foto de Moreno. Tres estratos dun palimpsesto en que se escribe e reescribe a mesma obra –o rostro de Rosalía– con dúas artes: a do ollo e a cámara, e a da man e o lapis. O propio Lois Rodríguez converteu en ficción a historia deste proceso, particularmente o levado a cabo por Portela, nun traballo publicado na Fundación de Rosalía (Rodríguez, 2014).

Co peso da multiplicación de copias deste retrato, coa constante xeración de réplicas en todas as artes e en todo momento artístico, con convencións estéticas diferentes, creo que podemos xa reformular a pregunta que manifesta Pereira Bueno ao final dun traballo publicado no Consello da Cultura Galega: «Hai unha imaxe da poeta á altura do mito?»

Eu creo que o mito de Rosalía existe, e existe precisamente polo potencial construtivo desa imaxe na creación do mito. Habería que preguntar máis ben entón ¿por que triunfou esta imaxe sobre todas as outras na construción do mito rosaliano? Porque non pensemos que Rosalía de Castro é un mito *per se*, segundo parece suxerir a pregunta de Pereira Bueno. O pobo galego, sobre todo o da emigración, creou o mito e creouno non tanto coa súa obra lexible lamentablemente –isto pasa tamén co mito do Quixote– canto coa súa icona máis reproducida. E agora retornamos ao fundamento da nosa pregunta: realmente unha imaxe visual, unha fotografía, pode crear un mito?

Xa noutro lugar sostiven que o carácter indiciario da fotografía que Barthes fundamenta no noema «estivo aquí» non supón un obstáculo para o proceso de simbolización e mitificación que pode operar unha fotografía. Máis ben ao contrario, a imaxe fotográfica mitifica ao retratado por diferentes razóns. En primeiro lugar, o mesmo fotógrafo, inconsciente ou conscientemente, pode contribuír a ese proceso, ben sexa cunha toma oportuna –pénsese na instantánea que Alberto Korda toma do Che Guevara cando este asiste en La Habana con outros camaradas ao acto fúnebre

polas vítimas de *La Coubre*— ou, pola contra, cunha creación ficcional que ten moito de ensaio e maquillaxe escénico: é o que realizou o fotógrafo de Hitler, Heinrich Hoffmann, en moitas sesións de proba ata deseñar un modelo de líder para o pobo alemán; é tamén o que aínda tras a escena, levou a cabo o peiteador de Eva Perón, Julio Alcaraz, que conseguiu o peiteado adecuado para depositar a aura do mito Evita (Rodríguez Fontela, 2004: 543-546).

En segundo lugar, a aura, ese atributo da obra única que, segundo Walter Benjamin perdera a arte fotográfica —a arte democrática que facilita coas copias o acceso de todas as xentes a un retrato— refórzase nestas imaxes con poder mitificador —descuberto tras a toma ou buscado tras moitas tomas— asociado a poderes máxicos porque a xente cre neles, como opina Bourdieu a propósito do capital simbólico. É así como unha foto pode converterse nun fetiche, nun talismán tal como observou Susan Sontag (1973 1981: 26; 164-165; Rodríguez Fontela, 2004: 545). A xente cre que coa imaxe fotográfica se accede á alma da persoa (por iso moitas culturas rexeitan esa arte) e incluso ao corpo. Porque precisamente, o mito necesita o corpo, como sostén Losev (en Meletinski, 1993 2001: 122), e, en este sentido, o carácter indiciario da fotografía é un aval. Trátase, iso si, dun corpo sacralizado pola aura que o fai único e pertencente a outra dimensión —para Aleksei Losev (en Meletinski, 1993 2001: 123), a mitoloxía non pode existir fora da relixión. Os conceptos de crenza e ilusión asociados ao capital simbólico de Bourdieu actualízanse aquí de forma notable. En fin, habería que pensar tamén, en apoio do poder mitificador dunha imaxe, en concreto desta imaxe interartística de Rosalía de Castro, na capacidade simbólica, palinxenésica e intermedial que manifesta o mito (*cfr.* Trocchi, 2002: 151)."

¿Estaba pensando Antonio Portela en crear un mito cando interpretaba co seu carbón e a súa man hábil o modelo fotográfico perdido? De modo consciente non, posiblemente, pero si de modo intuitivo como artista que era. Porque o artista, como afirma Deleuze «es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los perceptos o las visiones que nos da. No sólo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir con ellos, nos toma en el compuesto». (Deleuze, 1991 1993: 177). Portela seguramente sentía, intuía, percibía a necesidade articuladora dese mito, de «esa realidade vivamente percibida, una realidad creativa, material y corpórea» (Losev, en Meletinsky, 1993 2001: 122) e coa súa Rosalía fíxonos entrar nesa corrente perceptiva e afectiva.

Así parece intuílo tamén Lois Rodríguez, co relato de ficción que crea sobre a composición desa imaxe rosaliana, e Pepe Barro coa súa análise do retrato de Portela que el considera antítese da fotografía de Sellier, o do tocado de plumas. Os dous autores, Rodríguez e Barro, propoñen hipóteses verosímiles que apuntan nunha dirección: a necesidade de construír un mito que responda non á representación dunha xenuína Rosalía, se alcanzable for, senón a perentorios desexos e necesidades dos seus lectores máis entusiastas.

A escritora, pola súa parte, reunía boas calidades para ser convertida en mito a través da súa imaxe: unha orixe pouco común, unha vida chea de retos e de loitas varias, unha obra literaria pioneira na cultura galega, escrita, ademais, por unha muller, e unha voz que daba voz ao pobo na súa propia lingua. E sobre todo iso, o potencial mítico do misterio e do enigma. En diferentes facetas, o misterio –algo sobrenatural e extraordinario– e o enigma –algo que está por descubrir– esténdense sobre a percepción da vida e da obra de Rosalía: na xestación e publicación das súas obras; en datos da súa vida persoal que se nos ocultan ou dos que hai varias versións, ás veces contraditorias; en fotos que sabemos que existiron e non aparecen. Os enigmas resólvense con hipóteses –obsérvese como exemplo a obra de Pereira Bueno (2014) e a autobiografía de M^a Jesús Lama (2017) por apuntar obras relativamente recentes– e o misterio faise corpo e rostro nunha icona. Unha imaxe de Rosalía que simboliza non o que ela foi na súa vida –irrecuperable– senón o que representa para un determinado público obxectivo coa súa aura e o seu rostro multiplicado en diferentes medios artísticos. Unha imaxe que vertebra a eses públicos obxectivos arredor dunha idea, dun valor, dunha ideoloxía, dunha bandeira revolucionaria. Lois Rodríguez explica moi ben na ficción do proceso creativo de Portela:

Non quere que se distancie da imaxe máis coñecida da autora, nese principio de século, e por medio dalgún sistema de ampliación propio da súa profesión, traza os riscos básicos de cara partindo da foto de Sellier. Varíaa moi lixeiramente, tocando o mínimo aquí e alá: perfila as cellas, límpalle a ollada, avulta os pómulos, enfatiza o nariz, engrosa os labios, reduce a boca e afíalle o queixo. É case idéntica pero provoca unha sensación ben distinta xa que agora preséntasenos como unha persoa capaz, segura de si, que mira o futuro e nos propón un horizonte [...]. Repasa o que a súa percepción creativa asentou de Rosalía. Podería escoller entre unha ducia de visións, pero hai dúas que intúe fundamentais: a dunha artista, unha escritora, unha poeta, e tamén a de alguén que marca un rumbo, unha abandeirada, una especie de comandante ou capitá dun navío. (Rodríguez, 2014).

A construción deste «ideograma», como denomina Pepe Barro á obra de Portela, é, segundo o propio Barro, deliberada e responde once anos despois á creación de aquel poema de Alberto García Ferreiro publicado en *La Patria Gallega* en que referíndose á escritora no traslado dos seus restos a Bonaval, di: «Velaí a “Cantora” que altiva / coa branca bandeira / da nosa Galicia / risoña e trunfante / na vanguardia iba» (Barro, 2014: 2). Rosalía como heroína, como símbolo, como mito, máis aló da súa existencia real como ser humano e como escritora. Os lectores da obra rosaliana, reais ou en potencia, creamos un personaxe de ficción que pode estar na escritura de Rosalía –o autor implícito– pero que así e todo queda dominado pola imaxe do seu rostro, por esta imaxe en particular, visible e case tanxible como mito, capital simbólico de todo o pobo galego.

Qué calidades de carácter mítico ten a faciana sobre a que Portela leva a cabo unha operación de cirurxía estética, como di Pepe Barro? A diferenza doutras imaxes –non a pictórica de Brocos eloxiada en xeral polos seus intérpretes senón boa parte das fotográficas– preséntanos a unha Rosalía erguida, esvelta, en posición frontal, vestimenta rexia próxima á de varón, austera, sen rastro de adornos tipicamente femininos, salvo eses guechos que caen sobre a fronte e que veñen sendo como o maior distintivo do repertorio fotográfico rosaliano, aparente desaliño que pode constituír tamén un sinal de rebeldía ao liberarse do firme armazón do peiteado. Trátase ademais dun rostro enigmático, serio e que sorrí ao mesmo tempo, un rostro que evoca, salvando as distancias, esa ambigüidade expresiva da Gioconda coa que coincide tamén noutros aspectos: a marcada asimetría dos ollos. Un rostro, en fin, que mira e que acompaña coa súa mirada ao espectador como se cobrara vida. «¿Es eso una creencia mágica?» pregunta Gombrich (1959 1998: 96) cando analiza esta impresión que ten o visitante de museos de ser perseguido pola mirada dos personaxes de algúns cadros. Como o desexo de tocar (Gombrich, 1959 1998: 97), o desexo de percibir de modo táctil a corporeidade que tamén sinte Gombrich.

E efectivamente o debuxo e o xogo de luces e sombras da imaxe suxire unha textura, un perfil de riscos case escultóricos, pétreos, táctiles –non por casualidade a imaxe serviu de modelo a case todas as esculturas que representan a Rosalía. E hai misterio e enigma, en primeiro lugar, nunha certa androxinia suxerida pola ambigüidade entre a dozura e a solidez da expresión; entre a delicadeza dun lixeirísimo ladeado da cabeza e a firme posición do busto e da cabeza; entre a seriedade e a afaabilidade da expresión; entre unha indumentaria de corte viril e un prominente busto feminino; entre unha aparente coquetería de bucles soltos e un sólido peiteado que suxeita o cabelo. E sobre estas dualidades encontradas, a dualidade vida-morte que teñen as imaxes, especialmente as fotográficas e que lles confiren esa virtualidade mitificadora.

Rosalía de Castro dá medo? Si lle dá medo a nena de cinco anos que dialoga con María do Cebreiro Rábade como nos revela esta autora no seu artigo «Juego y secreto: Rosalía de Castro como figura gótica» (Rábade, 2020: 312). E, se dá medo, por que?

Non é momento este de profundar buscando unha resposta de fondo calado a esta pregunta; a propia María do Cebreiro Rábade sinala moi acertadamente algunhas sendas. Pola nosa banda, recordemos sumariamente da nosa anterior investigación sobre a fotografía que todas as fotos son *memento mori*, como nos recorda Susan Sontag (1973 1981: 25) e poderíamos dicir *tempus moriendi*, porque é no momento en que o fotógrafo dispara, o momento en que a cámara escura recolle o flash da vida, cando a vida desaparece. O «estivo aquí», o noema da fotografía para Barthes, representa a experiencia estática do artista que, segundo Blanchot é unha experiencia de morte. A mirada de Orfeo mata a Eurídice no tránsito da cámara

escura (Rodríguez Fontela, 2004: 539). Vida e morte unidas nun instante, o dobre fotográfico, inquietante, desacougante. É de este modo como as fotos de Rosalía de Castro, e a ambigüidade artística de foto e debuxo na imaxe que comentamos conectan co paradoxo do *Umheimlich*: rostro familiar e estraño ao mesmo tempo, sinistro. Dá medo.

Pero, que é un rostro? Que representa o pode representar o rostro de Rosalía de Castro?

Para Deleuze e Guattari¹⁵ de *Mil plateaux (capitalisme et schizophrénie)*, «algo muy singular: sistema *pared blanca-agujero negro*» (Deleuze e Guattari, 1980, 1988: 173). En numerosas páxinas da obra dos dous autores mencionados e na obra teórica de Deleuze sobre a sétima arte o concepto de «rostro», de «rostridade» e de «rostrificación» son recurrentes asociados aos outros conceptos non menos operativos de «desterritorialización» e de «reterritorialización». A imaxe de *pared branca-burato negro* ten xa unha significación artística, fundamentalmente visual. A parede branca pode asociarse ao lenzo ou á pantalla, e o burato negro, á cámara visual (o ollo e as súas próteses ópticas, poderíamos dicir sumariamente); posúe tamén unha proxección cósmica, na referencia ao burato negro, e, en fin, tampouco falta unha significación vital, psicanalítica e política. A expresión ten unha explicación xa no mesmo Deleuze: «los rostros concretos nacen de una *máquina abstracta de rostridad*, que va a producirlos al mismo tiempo que proporciona al significante su pared blanca, a la subjetividad su agujero negro» (Deleuze e Guattari, 1980 1988: 174).

Deleuze é herdeiro da filosofía de Bergson e, en última instancia, de Spinoza, en cuxa filosofía impera a lei de conato: esa tendencia da mente ou da materia a seguir perpetuándose nun proceso de melloramento continuo. Vida e memoria, fluír continuo en Bergson, onde a memoria é pasado, presente e futuro, e onde os recordos do pasado son actuacións no presente das imaxes evocadas.

E así chegamos a Deleuze, para quen, na liña destes precedentes filosóficos, toda arte é vida se colabora ao progreso da lei do conato. Toda instantánea fotográfica, todo retrato pictórico, todo primeiro plano, será vida se actualiza a potencia vital. No capítulo de significativo título «Año cero-rostridad», Deleuze e Guattari realizan unha profunda, críptica e rizomática análise da rostrificación do corpo no mundo occidental na que a máquina da rostridade actúa como produción social do rostro fixando rostros desterritorializados, non só do corpo, senón das liñas de fuga que pode volver sentarnos nun devir rizomático e fluído de progreso vital.

Tras ese papel secante que atravesas o caos (Deleuze e Guattari, 1991 1993: 204) e que pode representar un rostro fotográfico, pictórico ou escultórico, escondese a vida que segue a fluír, pero tamén se esconde a produción social do rostro que pode permitir o fluído da vida e tamén a tiranía do deus-déspota, da morte. O rostro artístico de Rosalía de Castro, cuxo significante está sobrecodificado, reconstrúese



Figura 9. Rosalía na Matanza. Foto de Juan Palmeiro. 1884

en derrostrificacións posmodernas semellantes ás que observamos en Fracis Bacon –estudiado en Deleuze–, en caricaturas lúdico-artísticas e (o) deconstructivas. A arte segue o seu curso creativo, perceptivo, afectivo en pos da vida. E é así como a obra literaria de Rosalía de Castro segue viva do mesmo modo porque é arte, «un composto de perceptos e de afectos» (Deleuze e Guattari, 1991 1993: 164) que nos fai devir con eles.

Importante é, neste sentido, que a creación e a interpretación dos rostros que nós fagamos de Rosalía sexan libres e non gobernados pola produción social e pola mitificación dos rostros nunha dirección tiránico-moral. E que o rostro rosaliano permaneza activo na comunicación entre a individualidade que expresa e o factor social que representa (*cfr.* Deleuze, 1981/1982 2009: 307-308).

Pasamos finalmente á desterritorialización do rostro no corpo de Rosalía de Castro e a outra desterritorialización aínda máis intensa e *absoluta* (Deleuze e Guattari, 1980 1988: 178), a desterritorialización do rostro na paisaxe.

Unha das últimas fotos de Rosalía, presenta a imaxe da escritora nun plano de conxunto familiar no horto da súa casa da Matanza en Padrón. Con visibles signos de enfermidade, Rosalía está sentada, «como un río escapando», empregando a coñecida imaxe de Vicente Aleixandre, no centro do grupo familiar (figura 9).

En contraste coas miradas serias e asombradas dos seus fillos, Rosalía sorrí afaible, plácida e serena ante a cámara; a súa man dereita aloumiña un canciño con compracencia. É a imaxe dunha muller madura, un ano antes de morrer, e a súa expresión de entrega transmite a sensación de interno orgullo: misión cumprida. Rosalía no centro do grupo familiar, no centro da paisaxe, da súa paisaxe, conectada directamente coa terra.

Porque Rosalía de Castro está aquí en contacto coa terra, miticamente unida a ela. Imposible non evocar a este respecto o mito da nai ctónica, representada en Deméter –a deusa da vida, da fertilidade e do cereal– e tamén en Perséfone, a filla de Deméter, segundo tradicións mitolóxicas, raptada por Hades, pero tamén deusa da fertilidade como a súa nai, segundo revela Frazer (1922 1944: 454-455). Hai un complexo tropolóxico metafórico-metonímico nesa asociación mítica, nunha dobre retroacción. Rosalía nai de fillos e nai de lectores alimentados coa súa palabra; Rosalía alimentada pola terra física que a sostén e pola terra humana que nutre a súa obra. Brotes de oliveira como diría o salmista da Biblia, gromos poéticos, como gromos son as árbores que abrollan á beira do grupo familiar de Rosalía de Castro, troncos de árbores novas. A escritora familiar, tribal, universal. Territorial, desterritorializada, reterritorializada en múltiples liñas de fuga da súa obra-rostro, parede branca, buratos negros sempre en movemento como a vida e a memoria.

NOTAS

- 1 Sobre os conceptos de morte e eternidade en relación coa fotografía, *cfr.* Santaella e Nöth, 2003:127-129.
- 2 Aplicamos aquí o concepto de Gilles Deleuze e Félix Guattari de «desterritorialización» intimamente vinculado aos de «reterritorialización», «rizoma» e «liñas de fuga» (Deleuze e Guattari, 1994: 517-519).
- 3 Entendemos a noción de «capital simbólico» no sentido en que o emprega Pierre Bourdieu («Le capital symbolique, c'est n'importe quelle propriété (n'importe quelle espèce de capital, physique, économique, culturel, social) lorsqu'elle est perçue par des agents sociaux dont les catégories de perception sont telles qu'ils sont en mesure de la connaître (de l'apercevoir) et de la reconnaître, de lui accorder valeur» (Bourdieu, 1994:116) e no sentido en que o interpreta José Manuel Fernández Fernández, quen sulina no concepto de «valor» do capital simbólico de Bourdieu a forza máxica, o carisma e encanto. O capital simbólico susténtase na crenza e ilusión dos que participan nel (Fernández Fernández, 2013: 33-60).
- 4 Non se trata só dunha relación analóxica destas dúas artes –poética unha, fotográfica outra–, xurdida neste punto. A propia fotografía foi considerada como un aforismo o un poema breve: «une photo unique peut être considérée comme un aphorisme ou comme un poème, plus précisément comme un *haïku*.» (Soulages, 2001: 176).
- 5 No pensamento de Bergson, «mi percepción está fuera de mi cuerpo y [...] mi afección está [...] en mi cuerpo» (Bergson, 1957 1977: 80; 2006: 75).
- 6 A construción ficticia da identidade está xa anticipada en Ricoeur en *Temps et récit III* (Ricoeur, 1985) aínda que o título de *Soi-même comme un autre* (Ricoeur, 1990) explicita dun xeito sumario e anticipador o contido desta obra.
- 7 Contamos, iso si, cun debuxo da súa filla Alejandra que representa unha Rosalía nena. O orixinal deste debuxo encontrase na sede da Real Academia Galega. A imaxe foi publicada en *Inéditos de Rosalía*, de Juan Naya, en 1953, e está recollida tamén na obra de Fernando Pereira Bueno sobre a iconografía rosaliana (Pereira Bueno, 2014: 88).
- 8 Para Roland Barthes, o *punctum* é un «detalle» que atrae poderosamente ao *Spectator* ata o extremo de cambiar a súa percepción da foto nun sentido ascendente: “Dans cet espace très habituellement unaire, parfois (mais, hélas, rarement) un «détail» m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure. Ce «détail» est le *punctum* (ce qui me point).” (Barthes, 1980 1995: 822).

- 9 Segundo Pereira Bueno, de quen obtivemos a información básica sobre as fotos que comentamos, un dos positivos desta foto con tocado de plumas é obra do catalán Antonio Esplugas Puig e preséntase con formato de *carte de visite* (Pereira Bueno, 2014: 53). Aproveitamos esta última referencia a Pereira Bueno, para mostrar o noso recoñecemento ao seu labor compilador das imaxes rosalianas e das écfrases literarias que estas xeraron. A súa obra, á parte de constituír un continuo referente na nosa investigación está en boa medida, na inspiración deste traballo.
- 10 A denominación deste sorriso provén do apelido do investigador francés, Guillaume Benjamin Amand Duchenne de Boulogne (1806-1875). Os experimentos deste médico francés no campo da neuroloxía e da fotografía conduciron a idea de que no sorriso máis xenuíno e indicador de auténtica felicidade interveñen non so os músculos cigomáticos próximos á boca senón tamén os orbiculares dos ollos.
- 11 Lémbrese ao respecto e a pesar do manifestado ao comezo deste traballo sobre a ficción inherente á arte fotográfica, que a imaxe fotográfica –e estamos falando da fotografía analóxica– é considerada nos primeiros teóricos da fotografía como un indicio, o que supón unha relación de contigüidade entre realidade retratada e imaxe fotográfica a partir dos procesos físico-químicos de xeración da imaxe. De aí o noema da fotografía para Roland Barthes: “«Ça a été» (Barthes, 1980 1995: 880). E noutro lugar da mesma obra Barthes apunta nesta mesma dirección: «La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici» (854).
- 12 «Despois dixo Deus: -“Fagamos o home á nosa imaxe e á nosa semellanza” [...]. E creou Deus o home á súa imaxe, creouno á imaxe de Deus, creouno varón e femia», Xénese, 1, 26-27.
- 13 Antonio Portela, que estudou na Escola de Artes de A Coruña, foi fotógrafo e debuxante e, á súa vez, estivo relacionado cos principais fotógrafos e pintores que tiveron que ver coa transmisión da imaxe de Rosalía: Sellier e Isidoro Brocos, o irmán maior de Modesto Brocos (autor do retrato que Pepe Barro considera a síntese das tres Rosalías que el analiza).
- 14 «El mito no es una idea ni un concepto, sino una realidad vivamente percibida, una realidad creativa, material y corpórea [...]. El mito no es un esquema ni una alegoría, sino un símbolo en el cual coinciden dos planos indisolubles del ser, de manera que, entre la idea y la cosa, se realiza una identidad no intelectual, sino real y material» (Meletinski, traduciendo el pensamiento de Losev, 1993 2001: 123).
- 15 Na interpretación dos conceptos de Deleuze e Guattari, agradecemos o asesoramento do doutor Miguel Anxo Quintanar quen, coas súas conversas e a súa obra, especialmente a súa tese de doutoramento sobre Deleuze («La filosofía de Gilles Deleuze: del empirismo trascendental al constructivismo pragmático», Santiago de Compostela, 2007) foi quen de prestar firmeza ás nosas interpretacións e aplicación dos conceptos daquel filósofo francés ás imaxes rosalianas analizadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRO, P. 2014. «As tres “Rosalías”, un texto de Pepe Barro». Fundación Rosalía de Castro. rosalia.gal
- BARTHES, R. 1961 1993. «Le message photographique», *Œuvres Complètes. Vol. I*, París, Du Seuil, 1120-1133).
- _____ (1980 2002). *La chambre claire. Note sur la photographie*, en *Œuvres Complètes, Vol. V*, París : Du Seuil, 785-892.
- Benjamin, W. 1935. «A obra de arte na era da súa reproducibilidade técnica» Trad. de Maria Luz Moita. En *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992, 70-113. Versión castellana, «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica». En *Discursos interrumpidos, I*. Madrid: Taurus, 1973, 15-57.
- BERGSON, H. 1957. *Memoria y vida*. Trad. de Mauro Armíño. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ 1963. *La evolución creadora*. En *Obras escogidas*, trad. de José Antonio Míguez, Madrid: Aguilar.
- _____ 2006. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- BLANCHOT, M. 1955. *El espacio literario*. Trad. de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós, 1992, 2ªed.
- BOURDIEU, P. 1994. *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. París: Du Seuil.
- _____ 1965 2003. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Trad. de Tununa Mercado. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____ 1979. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Trad. de Madrid: Taurus.
- DELEUZE, G. 1981/1982. *Cine I. Bergson y las imágenes*. Trad. Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2009.
- DELEUZE, G., e F. Guattari, 1980. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. de José Vázquez Pérez, con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia: PRE-TEXTOS, 1988.
- _____ 1991. *¿Qu'est-ce que la philosophie?* Trad. De Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1993.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, J. M. 2013. «Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu», en *Papers*, 98 /1, 33-60.
- FRAZER, S. J. G. 1922. *La rama dorada. Magia y religión*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- GOMBRICH, E. H. J. 1959. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Trad. de Gabriel Ferrater. Madrid: Debate.

- GUBERN, R. 1987. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____. 1997. *Medios icónicos de masas*. Madrid: Historia 16.
- HUI, A. (2010). *A Theory of the Aphorism*. Princeton: Princeton University Press.
- MELETINSKI, E. M. 2001. *El mito. Literatura y folclore*. Madrid: Akal.
- PEREIRA BUENO, F. 2014a. *Rosalía de Castro. Imaxe e realidade*. Vigo: Xerais.
- _____. 2014b. «Rosalía de Castro en imaxes. Factores que influíron na configuración da súa representación icónica». Fundación Rosalía de Castro. rosalia.gal
- RÁBADE VILLAR, M. do C. 2020. «Juego y secreto. Rosalía de Castro como figura gótica» en Erika Martínez (ed.), *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert, 311-330.
- RICOEUR, P. 1985. *Temps et récit III. Le temps raconté*. París: Du Seuil.
- _____. 1990. *Soi-même comme un autre*. París: Du Seuil.
- RODRIGUEZ, Lois (2014). «O deseño de Portela que mudou a imaxe de Rosalía». Fundación Rosalía de Castro. rosalia.gal
- RODRIGUEZ FONTELA, M. A. 2004. «Literatura e fotografía», en Arturo Casas, *Elementos de Crítica literaria*, Vigo: Xerais, 533-568.
- _____. 2017. «La remitologización turística publicitaria de Don Quijote en la promoción de Castilla-La Mancha», en *El tapiz humanista II*. Actas del XI Curso de Primavera. IV CENTENARIO DE LA SEGUNDA PARTE DEL QUIJOTE, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 387-408.
- SANTAELLA, L., e W. Nöth 2003. *Imagen. Comunicación, semiótica y medios*. Trad. de Roque Graciano. Kassel: Reichenberger.
- SOBRINO MANZANARES, M. L. 2002. «En torno a la fotografía popular de Carlos Maside» en *Quintana*, 1, 324-335.
- SONTANG, S. 1973. *Sobre la fotografía*. Trad. de Carlos Gardini. Barcelona: Edhasa, 1981.
- SOULAGES, F. 2001. *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*. París : Nathan.
- TROCCHI, A. 2002. «Temas y mitos literarios», en A. Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, pp. 129-169.

Publicamos este cuarto número da revista *Follas Novas*
grazas ao patrocinio do Concello de Santiago de Compostela



**CONCELLO DE
SANTIAGO**



CASA DE ROSALÍA

A Matanza
15917 Padrón -
+34 981 811 204

www.rosalia.gal

**FUNDACIÓN
ROSALÍA DE CASTRO**