

Navarrete Navarrete, María Teresa

Como "el pirata en el mar" : la admiración poética de Concha Méndez a Rosalía de Castro

Études romanes de Brno. 2023, vol. 44, iss. 2, pp. 29-44

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2023-2-3>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78708>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 19. 12. 2023

Version: 20231103

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Como “el pirata en el mar”: la admiración poética de Concha Méndez a Rosalía de Castro

Like “the Pirate at Sea”: Concha Méndez’s Poetic Admiration for Rosalía de Castro

MARÍA TERESA NAVARRETE NAVARRETE [mariateresa.navarretenavarrete@moderna.uu.se]
Uppsala Universitet, Suecia

RESUMEN

Este artículo analiza los vínculos literarios entre la poesía de Rosalía de Castro y la producción lírica que Concha Méndez escribe antes de la Guerra Civil española: *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928), *Canciones de mar y tierra* (1930), *Vida a vida* (1932), *Niño y sombras* (1936). Para ello, este trabajo realiza un estudio comparativo entre las propuestas poéticas de las dos autoras poniendo el foco en tres elementos comunes en la poesía de ambas: el uso de patrones poéticos que proceden de la lírica popular, la presencia de la noción de viaje y la representación poética del duelo por la pérdida de un hijo.

PALABRAS CLAVE

Concha Méndez; Rosalía de Castro; poesía escrita por mujer; admiración; canonización dinámica

ABSTRACT

This article analyzes the literary links between the poetry of Rosalía de Castro and the lyrical production that Concha Méndez wrote before the Spanish Civil War: *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928), *Canciones de mar y tierra* (1930), *Vida a vida* (1932), *Niño y sombras* (1936). For this purpose, this work makes a comparative study between the poetic proposals of the two authors focusing on three common elements in the poetry of both: the use of poetic patterns that come from popular lyric, the presence of the notion of travel and the poetic representation of the mourning for the loss of a child.

KEYWORDS

Concha Méndez; Rosalía de Castro; poetry written by a woman; admiration; dynamic canonization

RECIBIDO 2023-06-06; ACEPTADO 2023-06-22



Introducción

Concha Méndez expresa su admiración por Rosalía de Castro en el poemario *Poemas. Sombras y sueños* (1944) a través de una composición en dos partes, “A tu Galicia he de ir” y “Nos movió el mismo dolor...”, que le dedica a la poeta. En ella, expresa: “A tu Galicia he de ir [...] / Iré a hacerte compañía. // ¡Juntas hemos de llorar / en tu jardín, Rosalía!” (2008: 227-228). Este poema pertenece a la etapa lírica del exilio de Méndez. Desde el exilio y tras romperse el matrimonio con Manuel Altolaguirre, Concha Méndez dialoga en este poema con Rosalía de Castro, y rememora cómo ha sido su vida. Alude a las estancias en Londres y Buenos Aires que hizo durante su juventud, y a aquello que ambas tienen en común: el destierro, el desamor y la poesía. Varios críticos han señalado la cómplice alianza con Rosalía de Castro que Concha Méndez desvela en esta composición (Ciplijauskaité 1989: 123; Bellver 1991: 60; Wilcox 1997: 115; Payeras 2009: 66-67; Vila-Belda 2023: 274-276).

Sin embargo, este vínculo aparece mucho antes en la trayectoria de Méndez. En sus memorias, Méndez cuenta que al imprimir su primer poemario, *Inquietudes* (1926), en la imprenta de Juan Pueyo, se percata de que su obra se edita con cuidado. Esto lo atribuye al hecho de que el impresor era el yerno de Rosalía de Castro y estaba familiarizado con la publicación de literatura escrita por mujer:

La imprenta donde llevé a editar mi primer libro, *Inquietudes*, estaba a cargo del yerno de Rosalía de Castro. En aquellos años había muy pocas mujeres que publicaban en España y ese hombre, acostumbrado a tener en la familia una mujer escritora, fue cuidadoso con la edición [...]. Fui todos los días a ver el libro y de tanto ir y venir el impresor me regaló la obra completa de Rosalía. Cuando tuve el libro en las manos y salí con él a la calle, me pareció que la luz del día me saludaba. Todo cambió. (2018: 55)

Además de compartir imprenta con Rosalía de Castro, Concha Méndez recoge su relevo, ya que *Inquietudes* es el primer libro de poesía que se publica en España tras la muerte de la escritora gallega en 1885 (Neira 2023: 208). Estos vínculos entre las dos autoras, ya presentes desde el comienzo de la trayectoria de Méndez, llevan a preguntarme por la manera en la que esta admiración temprana influye en las elaboraciones poéticas que Méndez ofrece en los libros escritos antes del exilio, *Inquietudes*, *Surtidor* (1928), *Canciones de mar y tierra* (1930), *Vida a vida* (1932), *Niño y sombras* (1936). Para ello, me propongo analizar las coincidencias en la obra de las dos autoras poniendo el foco en tres elementos comunes en sus propuestas líricas: el uso de patrones poéticos que proceden de la lírica popular, la presencia de la noción de viaje y la representación poética en ambas obras del duelo por la pérdida de un hijo. A través de este análisis comparativo, esta investigación persigue examinar en qué medida la propuesta lírica de Méndez continúa y/o altera los presupuestos líricos bajo los que Castro construye sus poemas.

Rosalía está en el aire: un modelo compartido

Si bien, como desvelaba una cita anterior, Méndez tiene acceso a la obra completa de Rosalía de Castro porque se la regalan en la imprenta Juan Pueyo, lo cierto es que la poesía de esta autora aparece en varios documentos como una referencia literaria habitual en foros intelectuales femeninos. Tal y como afirma Aurore Sasportes, Rosalía de Castro forma parte de “un universo mental compartido” (2022: 63) por las poetas de la promoción de los años veinte y treinta.

La poesía de Rosalía de Castro se presenta como una de las obras más consultadas en la biblioteca de la Residencia de Señoritas (Ribagorda 2009: 233), según desvela su bibliotecaria, Eulalia Lapresta, en una entrevista concedida en 1929 para la revista *Crónica*: “las lectoras prefieren, siempre, las grandes obras inmortales. Santa Teresa, Tirso, Calderón, Lope de Vega, Concepción Arenal, Rosalía de Castro, Cervantes, Sor Juana Inés, etc.” (Sarto 1929: 6-7).

También Ernestina de Champourcin y Carmen Conde hacen referencia en sus cartas a la lectura de Rosalía de Castro. Por ejemplo, en una carta de Conde a Champourcin, esta confiesa que se encuentra inmersa en la lectura de la poeta gallega: “Es muy tarde ya, cerca de las 12. [...] Antes y después de escribirte estoy en Rosalía de Castro” (Champourcin y Conde 2007: 106).

Por tanto, no es extraño que, cuando Cipriano Rivas Chérif prepara en 1928 una conferencia sobre la poesía escrita por mujer en el Lyceum Club Femenino, no pueda evitar incluir a Rosalía de Castro –junto a Santa Teresa, Sor Juana Inés de la Cruz, Concha Espina y Pilar Valderrama– como una de las autoras predecesoras de las poetas actuales, entre las que cita a Ernestina de Champourcin, Concha Méndez, Josefina de la Torre, Cristina de Arteaga, Luisa Muñoz Buendía y Carmen Conde. Según la crónica de *La Gaceta Literaria*, la parte más aplaudida de la conferencia fue la dedicada a las jóvenes poetas (s.a 1/6/1928: 6).

Castro pronto se convierte en un modelo al que los críticos aluden cuando comentan poesía escrita por mujeres. Por ejemplo, Roque Guinart al escribir sobre la poesía de María Antonia Salvá (1869-1958) en *El Sol* se excusa cuando alude a la poeta gallega del siguiente modo: “tratándose de una mujer, uno busca otros casos de mujeres con quien emparejar a la autora” (15/1/1927: 1).

Sin embargo, las poetas más jóvenes buscan consolidar esta repetida referencialidad a Rosalía de Castro no solo como uno de los escasos modelos anteriores de autoría femenina, sino también en la calidad de su propuesta lírica capaz de “dar un impulso de novedad a la tradición romántica” (Fernández 2007: 43). En este sentido, el artículo “Rosalía de Castro (1827-1937)” que publica Ernestina de Champourcin en *Hora de España* con motivo del centenario de Rosalía de Castro resulta revelador. Champourcin pondera la conquista de la identidad de escritora por parte de Rosalía de Castro –“refresca y apacigua el hallar acentos como el de esta escritora que lo es sencillamente, naturalmente, sin dejar de ser ella misma, ni sacrificar un solo instante la mujer a la autora” (1938: 14)–, pero siempre lo hace encomiando su singularidad como poeta, es decir, valorando su lírica como una aportación original, novedosa y “poco frecuente en nuestra literatura porque no son frecuentes en ella las voces de la mujer” (Champourcin 1938: 15). Décadas más tarde, Carmen Conde, desde el sillón de la Real Academia de la Lengua, cuando le preguntan por qué mujeres deberían haberla precedido en esta institución, responde: “En primer lugar, Rosalía de Castro, ¡qué duda cabe! [...] yo a Rosalía de Castro la hubiera puesto en mi sillón con muchísimo gusto” (Conde 1992: 118 y 120).



Como se puede observar, la figura y la poesía de Rosalía de Castro es contemplada por la promoción de poetas de los años veinte y treinta, a la que Concha Méndez pertenece, como un precedente dentro del desarrollo de la autoría femenina y de la poesía de las mujeres. No hay que obviar que dentro del proyecto de emancipación de la mujer en el que estas jóvenes autoras estaban involucradas (Alonso 2005: 163-169; Neira 2015), el reconocimiento de Rosalía de Castro como un referente anterior válido en cuanto a sus objetivos libertadores, la colocan como una figura a partir de la que concebir su posición en los foros literarios.

En este punto, vale la pena recordar que la obra de Rosalía de Castro contiene desde el comienzo de su trayectoria textos que funcionan como “matriz y guía” de su identidad como autora no solo de “su obra posterior” (García Negro 2006: 345), sino también para las futuras escritoras. Aludo, por ejemplo, al texto en prosa “Lieders”:

El patrimonio de la mujer son los grillos de la esclavitud. Yo, sin embargo, soy libre, libre como los pájaros, como las brisas, como los árboles en el desierto y el pirata en el mar. [...] Cuando los señores de la tierra me amenazan con una mirada, o quieren marcar mi frente con una macha de oprobio, yo me río como ellos ser ríen [...]. Yo soy libre. Nada puede contener la marcha de mis pensamientos, y ellos son la ley que rige mi destino. (Castro 1980: 443)

A este fragmento de “Lieders” le siguen otros muchos textos, tanto en prosa como en verso, en los que Rosalía de Castro ofrece lúcidos ejemplos sobre la defensa de la autora femenina y su legitimación en las letras españolas. Es por ello que, junto al proceso de restitución y canonización que experimenta la poesía de Rosalía de Castro a partir de los textos de Azorín a favor de la escritora –“causa tristeza y asombro notar la estulta y obstinada incomprensión que la crítica española moderna con relación a uno de los más delicados, de los más intentos, de los más originales poetas que ha producido España” (1917: 31)–, es posible advertir, a la luz de las manifestaciones de las jóvenes poetas, que la poesía de Castro se coloca como un modelo para las autoras de la nueva promoción.

Este doble proceso responde a la distinción que Itamar Even-Zohar realizó entre canonización estática –“a certain text is accepted as a finalized product and inserted into a set of sanctified texts literature (culture) wants to preserve” (1990: 19)– y canonización dinámica –“a certain literary model manages to establish itself as a productive principle in the system through the latter’s repertoire” (1990: 19)–. Las jóvenes poetas emprenden este segundo tipo de canonización, ya que contemplan la literatura de Castro no como un producto literario sagrado e inaccesible, sino como una propuesta literaria que puede ser utilizada como modelo en sus elaboraciones artísticas. Es en este ámbito, donde pienso que hay que situar la admiración de Concha Méndez a Rosalía de Castro. Y, por ello, es fructífero examinar las similitudes e innovaciones que la poesía de Méndez posee con respecto a la de Castro.

La canción de alba de la lírica popular

Ernestina de Champourcin en su ya citado trabajo sobre Rosalía de Castro desvela las causas que despiertan el interés de los poetas jóvenes ante la preceptiva lírica de la autora gallega: “Otra característica de Rosalía de Castro que la acerca más aún a nosotros es el sentido de lo popular, tan vivamente exaltado en sus *Cantares Gallegos* y tan apreciado asimismo por nuestros poetas actuales” (1938: 15).

Estructuras líricas populares como las de los romances y las canciones que Rosalía de Castro emplea en *Cantares Gallegos* funcionan como soporte poético también los volúmenes *Surtidor e Inquietudes* de Concha Méndez, siguiendo esta última autora la corriente neopopularista que distingue las propuestas poéticas de la generación del 27.

En la obra de ambas poetisas aparece la canción del alba propia de la lírica medieval de tradición popular. Estas son: “*Cantan os galos pró día*” de *Cantares gallegos* y “*Aeronáutica*” de *Surtidor*. En los dos casos, la estructura de la canción de alba se manipula generando coincidencias y elementos diferenciadores.

Tanto Rosalía de Castro como Concha Méndez consideran el marco de la canción de alba para representar la separación de los amantes a la llegada de la mañana y el lamento de uno de ellos por el fin de la noche de amor. Sin embargo, las dos poetisas invierten el rol que mantienen los enamorados en la canción lírica popular. En la canción de alba tradicional el “yo lírico mujer [...] manifiesta con naturalidad el sentimiento de dolor y amargura, que la presencia del alba provoca en la muchacha al tener que separarse de amado” (Fuente 1999: 30). Pero, tanto en “*Cantan os galos pró día*” como en “*Aeronáutica*” este encuadre cambia. En ambos, no es la mujer la que expresa su lamento por la separación con el amado, sino que es el enamorado el que enuncia su pesar ante la llegada del alba que pone fin a la noche amor.

Por un lado, Rosalía de Castro comienza su canción de alba apoyándose en un *cantar de reises* popular –“*Cantan os galos pró día; / érquete, meu ben, e vaite. / –¿Cómo m’hei d’ir, queridiña, / como m’hei d’ir e deixarte?*” (2021: 128)¹– que se organiza a través de un diálogo entre los enamorados, de acuerdo con la *tenção* de las cantigas de amigo (Sánchez Romeralo 1969: 263). En este cantar, la enamorada insta al amado a que se vaya cuando el cantar de los pájaros avisa de la próxima llegada del amanecer. Rosalía de Castro articula su composición amplificando la escena de la separación y, siguiendo la pauta del cantar popular, mantiene el diálogo de los enamorados en el que la amante despide a su amado porque llega la mañana: “*–Meiguiño, meiguiño meigo, / meigo que me namoraste, / vaite d’onda min, meiguiño, / antes qu’o sol se levante.*” (2021: 128)². Estas modificaciones han sido también señaladas por John Chapman Wilcox que las interpreta destacando la forma en la que Castro dota de iniciativa del personaje femenino que “pushes the boy out of bed and makes him leave” (1997: 54).

Por otro lado, Concha Méndez plantea su canción de alba apoyándose, ya no en las cantigas de amigo, sino en el villancico. Abandona la estructura dialogada de la cantiga, y solo hace uso del diálogo para incluir los requiebros del enamorado, una formulación prototípica del villancico (Sánchez Romeralo 1969: 263): “*–¡Dame la bufanda rosa / que llevas en torno al cuello. / Y*

1 “*–Cantan los gallos al día, / yérquete, mi bien, y parte. –¿Cómo partir, amor mío, / cómo partir y dejarte?*” (2021: 129).

2 “*–Con ese hechizo hechicero / brujo que me enamoraste, / vete de mi lado, brujo, / antes que el sol levante*” (2021: 129).



guardaré entre sus pliegues / la rosa de tu recuerdo...!” (2018: 89). Frente a la insistencia del enamorado para que la hablante lírica le entregue una prenda de amor, esta lo abandona a primera hora de la mañana porque debe viajar en avión:

Era una blanca mañana
 con un vago sol de invierno
 que, pálido, se vería
 plateando el aeropuerto.
 [...]

 Le di mi mano enguantada.
 Subía a mi departamento.
 El quedó en tierra. (Tendimos
 Un arcoíris de silencios). (2018: 89)

Otra de las intervenciones sobre la estructura de la canción de alba que Rosalía de Castro y Concha Méndez realizan de la misma manera está basada en la elección métrica. Aunque Rosalía de Castro parte de una cantiga de amigo, abandona el verso hexasílabo y, Concha Méndez, a pesar de acoger la práctica de la inclusión del diálogo del villancico, tampoco mantiene la estructura métrica del villancico –compuesta por un estribillo, una redondilla como mudanza, y los versos de enlace y vuelta (Navarro 1972: 173)–. Ambas autoras se acogen a la estructura métrica del romance, a partir de la cual expanden el relato de la canción del alba incorporando varias tiradas, lo que les permite dotar de narratividad a los dos poemas.

Es precisamente en la composición de la historia asociada al asunto de la canción de alba donde difieren las elaboraciones de Castro y Méndez. Castro presenta un romance en el que los enamorados, especialmente el amante, demoran la despedida a pesar de que ya ha llegado el alba. Sin embargo, Castro en su propuesta, despoja a la canción de alba del carácter erótico que predomina en este tipo de poemas, según se deduce de las últimas estrofas:

–Irei; mais dáme un biquiño
 antes que de ti m’aparte,
 qu’eses labiños de rosa
 inda non sei como saben.

–Con mil amors cho dera,
 mais teño que confesarme,
 e moita vergonza fora
 ter un pecado tan grande.

–Pois confésate, Marica,
 que cando casar nos casen,

non ch'han de valer, meniña,
nin confesores nin frades. (2021: 132-133)³

Concha Méndez, por su parte, no prescinde en su composición del erotismo. Para expresarlo, se sirve de la prenda de amor. En la tradición lírica castellana, la prenda de amor, normalmente particularizada a través de la cinta, la banda o el cordón, simbolizaba “el otorgamiento de un favor amoroso” (Álvarez 1988: 147). Méndez actualiza la prenda de amor que, en este caso, aparece como una bufanda: “-Dame la bufanda rosa / [...] // Y antes de que la distancia / nos obligara a perdernos, / eché a volar mi bufanda” (2018: 89-90).

Más allá de esta actualización en el objeto que funciona como prenda de amor, Méndez moderniza el papel y el comportamiento de la amante, el fenómeno que avisa de la llegada del alba y el lugar propicio para el amor. En primer lugar, en este poema, Méndez sustituye a la hablante lírica de la lírica tradicional, que sostenía la cuita de amor, por una viajera que se marcha en un avión –“Ya iba libre en los azules / de plata del universo” (2018: 90)– y por un enamorado que sostiene el ruego amoroso y finalmente la despide en el aeropuerto: “Una sonata de adioses / vibra en el aeropuerto. / Como una estrella de nieve / brilló su blanco pañuelo...” (2018: 90). En segundo lugar, elementos que aparecían en las canciones de alba para anunciar la llegada del alba, tales como el piar de los pájaros, se sustituyen en el poema de Méndez por un aeroplano que sale por la mañana. Esta interpolación entre el piar de los pájaros y la salida de la aeronave crea un efecto de modernidad sustentado en el atractivo de la velocidad que reivindica el futurismo. Del mismo modo y, en tercer lugar, el marco en el que se sitúan los enamorados en la lírica tradicional tales como el vergel o la fuente, se sustituye por el aeropuerto. A través de la elaboración que Méndez emprende de los elementos que sustentan la canción de alba, utilizando los postulados de la vanguardia, consigue actualizar esta tipología de canción popular.

El viaje: senderos, mar y más aeroplanos

Si se aborda la representación del mundo a partir de oposiciones simbólicas jerarquizantes –alto/bajo, superior/inferior, actividad/pasividad, etc.– a las que Hélène Cixous (1995: 13-14) se refería para definir el pensamiento patriarcal, es fácil concluir, tal y como señala la filósofa francesa, que en ellas “o la mujer es pasiva; o no existe” (1995: 15).

Las poesías de Rosalía de Castro y Concha Méndez señalan este punto de partida en el mundo desde su desventaja por el hecho de ser mujeres. Sus hablantes poéticas se sitúan en ocasiones en este espacio inferior, bajo y pasivo al que el orden patriarcal las confina y desde al que no pueden acceder al mundo. En esta línea, se sitúan varios poemas de Rosalía de Castro donde la hablante lírica se coloca tras la ventana. Desde el otro lado del cristal y desde la reclusión en el interior del hogar, el yo lírico accede al mundo: “desde mis ventanas veo / el templo que quise tanto” (2021: 758) o “Yo, desde mi ventana / [...] / regocijada y pensativa escucho / el discordo concierto” (2021: 806). Méndez ofrece en el poema titulado “Desde mi ventana” la misma fórmula:

3 “-Me iré, pero dame un beso / antes que de ti me aparte, / porque esos labios de rosa / aún no sé cómo saben. // -Con mil amores lo diera; mas tengo que confesarme, / y fuera mucha vergüenza / tener pecado tan grande. // -Pues confíesate, Marica, / que cuando casar nos casen, / no te han de valer, chiquilla, / ni confesores ni frailes.” (2021: 132-133).

Tengo ante mi ventana
El encaje de un árbol.
Y una niebla azulada
Reposando.

Tengo sobre mi frente
Un firmamento pálido.
Pálido y tranquilo
Como aguas de lago.

Veo bajo mis ojos
Unos campos callados
Y adivino a lo lejos
Unos montes velados. (2008: 65-66)

Sin embargo, la posición en el interior en la que habitan las hablantes líricas de algunos poemas contrasta con los escenarios exteriores y naturales que dominan sus propuestas poéticas. De acuerdo con Gómez-Montero, el paisaje se erige como uno de los elementos más relevantes de la poesía de Rosalía de Castro, ya que en sus poemas la naturaleza “deja de ser el marco meramente ambiental” (1986: 113) y se convierte en el referente simbólico desde el que se expresa el yo poético. Y, de forma similar, en Concha Méndez los paisajes marítimos junto a los urbanos dominan los poemas de *Surtidos*, *Inquietudes* y *Canciones de mar y tierra* (González-Allende 2010: 104). Pero, el yo lírico se relaciona de forma distinta con la naturaleza en una y otra autora.

Rosalía de Castro elabora en sus poemas escenarios naturales en los que prima la fascinación por la exuberancia natural. En muchos casos, la efervescencia de la naturaleza durante la primavera y el verano se relaciona con la juventud. Así se aprecia, por ejemplo, en los siguientes versos: “Adivínese el dulce y perfumado / calor primaveral; [...]. // Hierve la sangre juvenil; se exalta / lleno de aliento el corazón” (2021: 769). Cuando la hablante lírica se adentra en la naturaleza, lo hace a través de caminos y senderos y con la intención de encontrar y admirar aquellos paisajes que vincula con los años ya perdidos de la juventud: “Y con mirada incierta, busco por la llanura / [...] / no sé qué flor tardía de original frescura / que no crece en la vía arenosa y desierta” (2021: 760). Sin embargo, esto no quiere decir que el sujeto poético quiera internarse en ellos. En su lugar, prefiere aproximarse en otros caminos que en vez de ser pródigos y vivaces se presentan solitarios y yermos: “Blanca senda, camino olvidado, / ¡bullicioso y alegre otro tiempo!, / del que solo y a pie de la vida / va andando su larga jornada: más bello / y agradable a los ojos parece cuanto más solitario y más yermo” (2021: 812).

Es por ello que críticos como Ángeles Cardona Castro argumentan que los senderos en la poesía de Rosalía de Castro van unidos a signos como la fatiga, la soledad, la desorientación o la búsqueda (1986: 274). A esto añadido que el viaje se aprecia en Castro como una aventura en la que se afrontan dificultades. Así, por ejemplo, “la incertidumbre amarga / del viajero que errante no sabe / dónde dormiré mañana” (2021: 758).

Sin embargo, a pesar de esta caracterización que Castro configura de los senderos en su poesía, no siempre el viaje está vinculado con la pérdida o el desaliento. El elemento natural que quiebra esta concepción del paisaje es el mar. El mar se presenta en la obra de Rosalía de Castro como un símbolo ambivalente, especialmente, en volúmenes como *La hija del mar*. En él, el símbolo del mar mantiene, por un lado, su vertiente trágica y se establece como espacio en el que el personaje de Esperanza elige para suicidarse (Martín 2021: 231-242). Esto provoca que el mar active su significación fúnebre cultivado en la poesía española desde las *Coplas a la muerte de mi padre* de Jorge Manrique. Pero, por otro lado, el mar aparece, a través del personaje de Teresa, como un escenario propicio para la desinhibición y el placer juveniles: “Si tenéis sed, yo os zambulliré de buena gana en el mar para emborracharos a mi placer” (2022: 15). Asimismo, el mar en esta novela se configura como un contenedor inconmensurable del que llegan y al que van gentes diversas:

La mar se agitaba [...] y salpicaban las camisetas de los marineros [...]. Las pescadoras iban en tanto apareciendo por los tortuosos caminos que conducían a la playa [...]. Por una senda oculta y extraviada apareció una joven [...] tenía el rostro oscurecido por ese color tostado que presta el mar. (2022: 15)

La ambivalencia en el tratamiento del mar ya sea como espacio de atracción de la muerte o del placer que propone Rosalía de Castro no se aleja de las formulaciones románticas que adquiere este elemento. Esta dualidad se advierte, al igual que en *La hija del mar*, en la lírica de la autora. Así la crítica literaria ha puesto mayor atención en la vertiente fúnebre del símbolo del mar en la poesía de Rosalía de Castro. Investigadoras como Marina Mayoral (1988: 84-85) y Carmela Ferradán (1992: 394-396) han destacado la construcción del mar como un espacio donde el yo se disuelve en busca del encuentro con la nulidad. De esta forma, la propuesta de Castro en poemas como “*Eran dondal’ as tardes*” o “*A yauga corría*” se pliega al concepto de lo sublime del Romanticismo.

Sin embargo, la definición del mar como espacio de efervescencia, vitalismo y plenitud en la lírica de Castro no ha sido tan atendida. En este sentido, el poema “El mar” de *En las orillas del Sar* revela el mar como espacio lleno de vida donde el yo poético anhela aproximarse para reencontrarse con el disfrute amoroso:

Sedientas las arenas, en la playa
Sienten del sol los besos abrasados,
Y no lejos las ondas, siempre frescas,
Ruedan pausadamente murmurando.

Pobres arenas, de mi suerte imagen:
No sé lo que me pasa al contemplaros,
Pues como yo sufrís, secas y mudas,
El suplicio sin término de Tántalo.



Pero ¿quién sabe...? Acaso luzca un día
 En que, salvando misteriosos límites,
 Avance el mar y hasta vosotras llegue
 A apagar vuestra sed inextinguible.

¡Y quién sabe también si tras de tantos
 siglos de ansias y anhelos imposibles
 saciará al fin su sed el alma ardiente
 donde beben su amor los serafines! (2019: 770)

La aparición de esta configuración del mar en la poesía de Castro genera otra visión de este elemento que se afianza en la posibilidad de un nuevo principio de vida dominado por la obtención del placer. La vereda simbólica del mar que propone Rosalía de Castro se desarrolla de forma abundante en los primeros poemarios de Concha Méndez.

Méndez –la “marinera intrépida” (1930: 11), como la definió Consuelo Berges en el prólogo de *Canciones de mar y tierra*, o la “sirenita de la mar”, como la bautizó Juan Ramón Jiménez en la introducción de *Vida a vida* (1932: 11)– sitúa desde el comienzo de su obra la libertad en el espacio marítimo. El mar se concibe en su poesía a modo de vía que posibilita la salida del yo lírico del mundo impuesto y, en consecuencia, el encuentro con nuevas realidades. Es frecuente, por tanto, en los primeros poemas de Méndez encontrar a un sujeto poético que sale al mar donde halla nuevos objetos. A modo de ejemplo, aludo a las composiciones “Pescador de la noche” de *Inquietudes* –“Con mis redes de cobre, / marchó a la mar. / ¡Pescador de la noche, / quiero pescar! // Traeré estrellas fugaces / al regresar” (2008: 50)– y “Tengo” –“Tengo una piragua nueva. // En ella voy a pescar / algas / y estrellas de mar” (2008: 85)–. Esta concepción del mar asociada a la posibilidad del descubrimiento con la novedad ha sido vinculada por Catherine Bellver con la utopía (2001: 12-13). Esta asociación entre mar y utopía pienso que describe bien la posibilidad de experimentación que ofrece este espacio en la poesía de Méndez.

Esta concepción del mar se mantiene y desarrolla en *Canciones de mar y tierra*. De este modo, el sujeto lírico explorador que se lanzaba al mar, pero volvía a tierra después de la travesía, se torna viajero en *Canciones de mar y tierra*. El viaje marítimo adquiere una dimensión relevante dentro de la propuesta lírica de Méndez. La distancia que implica el viaje posibilita que el sujeto lírico pueda desarrollarse de forma libre y emanciparse de las restricciones del lugar de origen. Hay múltiples versos que se construyen en esta línea tales como los del poema “Navegar” –“Por los mares quiero ir / corriendo entre Sur y Norte, que quiero vivir, vivir, / sin leyes ni transporte” (2001: 127)–, .

No es extraño, por tanto, que en la lírica de Méndez aparezcan personajes femeninos vinculados con el yo lírico que se construyen en torno al mar. Junto a la pescadora o la piragüista, aparecen otros como la nadadora o la sirena, una elaboración que, de acuerdo con Nicole Altamirano, propone un nuevo modelo de mujer: “the speaker foregrounds her own corporeality, but it is not the sexual variety [...]. Méndez divides the woman swimmer’s being into arms, trunk, and [...] mind” (2007: 49). Así, en poemas como “Nadadora”, el yo poético se describe del siguiente modo: “Mis brazos: / los remos. // La quilla: / mi cuerpo. // Timón: mi pensamiento” (2001: 82).

El efecto liberador del mar se transmuta también en otros espacios como, por ejemplo, el aire

(González-Allende 2010: 109). Desde el poemario *Surtidor*, el yo lírico se entrega al aire subida en aeroplanos con el objetivo de abarcar lo desconocido: “De Continente a Continente: / Todo. // El motor; // los dos ¿motores? al unísono. // Entre islas de nubes: / la mirada del sol. / La mirada de la luna. // Más allá, lo ¿incognoscible?” (2018: 116). Este afán de subida hacia el cielo no solo materializa el ímpetu explorador que caracteriza los primeros libros de Méndez, sino que además señala su animadversión a las limitaciones. De este modo, el cielo, al igual que el mar, proveen al yo lírico de un recorrido sin límites. Poemas como “Diques” de *Canciones de mar y tierra* expresan esta ansia de libertad: “Y a mi alma, / sujetarla con cadenas, / que se va a volar tan alto / que temo, temo perderla. // (Ay, este afán de distancias, / esta locura de metas!...)” (2001: 128).

En definitiva, el viaje, aunque errático, se enarbola como la vía de conocimiento más sólida de la propuesta lírica de Méndez para descubrir el mundo. Así se observa en el poema “Silencio”: “Tan segura voy que voy / perdida en todos los rumbos. / Ni brújula ni timón: / perdida por lo absoluto, / y perdida llegaré / a los confines del mundo” (2001: 189).

Esta visión del viaje de Concha Méndez contrasta con la nostalgia que inundaban los senderos de Rosalía de Castro. Sin embargo, ambas conceden al mar la posibilidad de experimentación, que, si en el caso de Castro se concreta en cierta nostalgia del júbilo de otras etapas de la vida, en el caso de Méndez se torna en búsqueda, hallazgo, experimentación y libertad. En cierto modo, los poemas de Méndez se lanzan con libertad a los placeres que Rosalía de Castro indica en su literatura que encierra el mar.

El duelo por la pérdida del hijo

Debido a desafortunadas experiencias personales, tanto Rosalía de Castro como Concha Méndez abordan en su poesía el luto por la pérdida de un hijo. Rosalía de Castro lo hace en el poema “Era apacible el día” de *En las orillas del Sar* y Concha Méndez en el poemario *Niño y sombras* (1936).

En las dos propuestas se diferencian dos fases en la representación del duelo. Por un lado, se reflexiona sobre el embarazo y sobre el entierro. Para ello, se elige compositivamente el tiempo pasado. Estas dos nociones aparecen como dos entidades opuestas, pero trágicamente próximas. En ambos casos, como bien apunta Armando Lopez Castro (1991: 85), el niño perdido se siente aún vivo dentro de sus cuerpos. La corporalidad compartida entre madre e hijo se define en ambas autoras a través de una misma palabra, “entraña”. Así en Castro se lee: “Algo ha quedado tuyo en mis entrañas / que no morirá jamás” (2021: 766). Y, de igual forma, Méndez: “¿Hacia qué cielo, niño, / pasaste por mi sombra / dejando en mis entrañas / en dolor, el recuerdo?” (1995: 81). Aún más, en *Niño y sombra* de Méndez el nacimiento del hijo se contempla como una garantía vital para la hablante lírica. En cierta forma, el mundo se consolida con la llegada de la descendencia: “Ibas a nacer, el mundo / se afianzaba en mi sangre...” (1995: 83).

La cualidad de ser viviente se compone en estos poemas simultáneamente a la escena del entierro. El hijo se percibe arrebatado por la tierra tal y como muestran algunos versos del poema de Castro –“Tierra sobre el cadáver insepulto / antes que empiece a corromperse... ¡tierra!” (2021: 765)–, y también los de Méndez –“Ya tiene la tierra algo / que fue mío nueve lunas” (1995: 86)–.

Para el caso del poema “Era apacible el día”, la aparición de la tierra ha sido asumida por Maria Rosso desde el motivo de *pulvis eris et in pulverem reverteris* (2013: 95). Sin embargo, el confor-



mismo que destila este motivo fúnebre difiere de la incomprensión ante la muerte del hijo que ofrecen ambas autoras en su lírica. De hecho, la simultaneidad con la que se componen versos dedicados a la vida del hijo nonato y a las escenas vinculadas con la sepultura acrecientan el componente trágico y, por tanto, la incomprensión que rodea a la pérdida del hijo.

A mi juicio, la resignación aparece cuando los sujetos líricos de las composiciones de Castro y Méndez recalifican la pérdida del hijo a través de la metáfora del florecimiento. El cuerpo del hijo enraizado en la tierra se materializa en nueva naturaleza que se integra en el paisaje. Así, Rosalía de Castro expone en “Ya el hoyo se ha cubierto, sosegaos; / bien pronto en los terrones removidos / verde y pujante crecerá la hierba”. (2021: 765); y Concha Méndez en el poema “Canción”: “(arbollito nuevo / sin ramas ni fruta). / Brotó en mañana florida / de esperanzas y de luchas” (1995: 86). Como expone Béatrice Rodríguez, a propósito de esta composición de Méndez, “la madre-tierra parece haber recibido el fruto de otra madre” (2022: 62).

Por otro lado, estos poemas de Rosalía de Castro y Concha Méndez expresan el proceso de duelo y articulan líricamente los traumas derivados del fallecimiento. Las secciones de los poemas que abordan esta fase se escriben desde el presente. La elección de esta temporalidad desvela la dificultad de los sujetos poéticos para aceptar la pérdida. De este modo, lo ejemplifican los versos “Al huir de este mundo, ¡qué sosiego en su frente! / Al verlo yo alejarse, ¡qué borrasca en la mía!” (2021: 765) de Castro, y “Que no venga, no, no venga / a mi recuerdo aquel día... / que aquel recuerdo me deja, / cuando me viene, una herida, / y ya no me queda sitio / donde poder recibirla.” (1995: 88) de Méndez.

Las consecuencias traumáticas por la pérdida del hijo se concretan de forma distinta en las dos propuestas. Mientras que en la composición de Castro, la voz lírica se desdobra para disipar a la madre de su querencia por permanecer junto a la tumba –“¿Qué andáis buscando en torno de las tumbas, / torvo el mirar, nublado el pensamiento? / ¡No os ocupéis de lo que al polvo vuelve! / Jamás el que descansa en el sepulcro / ha de tornar a amarnos ni a ofenderos.” (2021: 765)–; en el caso de Méndez, la voz lírica reitera el deseo de reencontrarse con el hijo perdido: “Ahora esa vez, que vence, / del más allá me llama / más imperiosamente / porque estás tú, mi niño” (1995: 81). Si bien, la pretensión del encuentro con el hijo perdido en el más allá se evidencia también en los versos de Castro –“Vendrás o iré yo, bien de mi vida, / allí donde nos hemos de encontrar” (2021: 766)–, la reiteración con la que se expresa esta intención en la poesía de Méndez revela la frustración y la desolación extremas que inundan al yo lírico de *Niño y sombra*: “Le he querido seguir y nada puedo... / Existe un “más allá”, que nos separa” (1995: 85).

Una vez desactivado, en la propuesta de Méndez, el impulso del encuentro instantáneo de la voz lírica con el hijo perdido en el “más allá”, se abre paso en los poemas de este volumen la construcción de la idea de que el dolor eterno solo puede apaciguarse desde el amor materno incondicional: “Mi corazón que es cuna que en secreto te guarda, / porque sabe que fuiste y te llevó en la vida, / te seguirá meciendo hasta el fin de mis horas.” (1995: 82); y también en los versos “Hasta que nueva aurora / te llevó para siempre; / y es más allá del sueño / donde has resucitado / para quedar ya en mí / en una eterna lágrima” (1995: 84). Esta misma formulación ya se aprecia en el poema “Era apacible el día” de Rosalía de Castro: “No, no puede acabar lo que es eterno, / no puede tener fin la inmensidad” (2021: 765).

Aunque la pérdida del hijo es abordada por Rosalía de Castro en el poema “Era apacible el día” de forma exclusiva, coincido con López Castro en que el duelo genera en los poemas de Castro

otras líneas de reflexión afincadas en la fugacidad de la vida y en la soledad (1991: 85-86). López Castro alude al poema “Glorias hay que deslumbran, cual deslumbra” de *En las orillas del Sar* en el que se incorporan estas dos vertientes: “Glorias hay que deslumbran [...] / y que como él se apagan en la sombra, / sin dejar de su luz huella ni rastro. // Yo prefiero a ese brillo de un instante, la triste soledad donde batallo”.

Por su parte, en el caso de Concha Méndez, al dedicar a la pérdida del hijo todo un volumen, se percibe, sobre todo en las últimas composiciones, que este tópico se descompone en otras direcciones temáticas logrando que el relato lírico de *Niño y sombra* adopte un tono existencialista. En este sentido, este volumen cierra con un último poema que –de claras reminiscencias al poema de Rubén Darío “Lo fatal” de *Cantos de vida y esperanza*– emprende una reflexión sobre la convivencia con el dolor y el sentido de la existencia:

No voy a preguntarme de dónde vengo,
Ni adónde iré después de la tormenta,
Ni qué estrella es la mía en este tránsito;
Lo que sí me pregunto es por qué el mundo
Es lo que es y nadie puede nada.
[...]
¡Cuántas veces la muerte se asomó a nuestros labios!...
--Yo la vi, despacito, entrándose en la alcoba--.
Yo he visto y visto y visto cosas que me han dejado
Sin sombra de lo que era;
Porque las cosas pesan;
Igual pesa un paisaje que un dolor, que una duda.
Y las horas se llenan de pesos y de sombras,
Y las horas nos llevan con el peso, callando... (1995: 109)

Siguiendo los trabajos de María Martos y Julio Neira (2019: 194) y Marina Bianchi (2023: 17), es posible deducir que la maternidad que explora Méndez en *Niño y sombra* no solo implementa nuevos tópicos en su obra lírica, sino que también propicia la construcción de una perspectiva de índole existencial que continuará en poemarios futuros.

Al explorar *Niño y sombra* de Méndez bajo el foco de la poesía de Rosalía de Castro, es posible advertir que este volumen es la propuesta poética de Méndez que más se pliega a la elaboración lírica que propone Castro. Méndez, para abordar el duelo por la pérdida del hijo, continúa elaboraciones ya presentes en la poesía de Castro como la mención del cuerpo vivo en el interior de las madres, la colocación de la tierra como elemento donde yace la muerte y desde el que brota la vida, la poetización del trauma tras la pérdida, y la exaltación de la incondicionalidad del amor materno.



Conclusiones

Después de realizar un análisis comparativo entre las propuestas de Rosalía de Castro y Concha Méndez a la luz de tres elementos comunes en su poesía –el uso de la canción popular, la presencia del viaje y la representación del duelo del hijo perdido–, es posible establecer algunas conclusiones. Por un lado, se observan concomitancias en las propuestas de ambas poetisas pero, de igual forma, Méndez realiza elecciones líricas que alejan sus elaboraciones de las de Castro. En este sentido, en el caso del uso de la canción de alba, se observa que ambas autoras invierten el rol de los enamorados, pero Méndez mantiene el erotismo de este tipo de composiciones, actualiza la prenda de amor y el papel del personaje femenino y modifica el paisaje a partir de los presupuestos vanguardistas. Por su parte, los viajes en la poesía de ambas autoras suponen una ruptura con el espacio del hogar asociado a la mujer –un tópico también presente en la poesía de las dos escritoras–. Méndez hereda la conceptualización de mar que elabora Castro como un lugar propicio para la aventura, pero mientras en la poesía de Castro el mar adquiere cierto tono nostálgico, en la lírica de Méndez este espacio es sinónimo de libertad plena. Finalmente, es en la representación literaria del duelo por la pérdida de un hijo donde la poesía de Méndez guarda más similitudes con la de Rosalía de Castro.

Por otro lado, el examen compartido de propuestas líricas de poetisas revela los nexos literarios presentes entre autoras de diferentes promociones. Estos lazos fundamentados en la admiración de las escritoras más jóvenes hacia sus predecesoras revelan la construcción del hostigado e ignorado por la historia y la crítica literarias linaje de mujeres poetisas españolas.

Referencias bibliográficas

- s.a. (1/6/1928). Noticias. *La Gaceta Literaria*, 35, 6.
- Alonso Valero, E. (2005). Feminismo y vanguardia. La producción literaria obliterada de las mujeres en la España de los años 20 y 30. *Pandora: revue d'études hispaniques*, 5, 163-169.
- Altamirano, N. (2007). Out of the Glass Niche and into the Swimming Pool. The Transformation of the Sirena Figure in the Poetry of Concha Méndez. In E. L. Bergmann, & R. Herr (Eds.), *Mirrors and Echoes: Women's Writing in Twentieth-Century Spain* (pp. 46-60). California: University of California Press.
- Azorín (1917). *El paisaje de España visto por los españoles*. Madrid: Renacimiento.
- Bellver, C. (2001). *Absence and Presence: Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Bianchi, M. (1-2/2023). Una madre en busca de su ser: *Niño y sombras* de Concha Méndez. *Ínsula*, 913-914, 16-19.
- Cardona Castro, Á. (1986). Simbolismo europeo y Rosalía de Castro: En las orillas del Sar. In *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (vol. 2) (pp. 267-277). Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. Consello da Cultura Galega.
- Castro, R. de (1980). *Obra en prosa*. Madrid: Akal.
- . (2021). *Poesía completa*. Madrid: Abada Editores.

- . (2022). *La hija del mar*. Madrid: Verbum.
- Champourcin, E. de (1938). Rosalía de Castro (1827-1938). *Hora de España*, 14, 11-20.
- Champourcin, E. de; & Conde, C. (2007). *Epistolario (1927-1995)*. Madrid: Castalia.
- Ciplijauskaitė, B. (1989). Escribir entre dos exilios: Las voces femeninas de la generación del 27. In M. C. Carbonell (Ed.), *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova* (vol. 2) (pp. 119-126). Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Madrid: Anthropos.
- Conde, C. (1992). *Carmen Conde, de viva voz*. New York: Senda Nueva de Ediciones.
- García Negro, M. P. (2006). Rosalía de Castro: una feminista en la sombra. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 13, 2, 335-352.
- Gómez-Montero, J. (1986). El paisaje, el viajero, el camino blanco y otros motivos poéticos recurrentes en Rosalía de Castro y en Antonio Machado. In *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (vol. 2) (pp. 113-126). Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. Consello da Cultura Galega.
- González-Allende, I. (2010). Cartografías urbanas y marítimas: género y modernismo en Concha Méndez. *Anales de la literatura española contemporánea*, 35, 1, 89-116.
- Fernández Urtasun, R. (2007). Introducción. In E. de Champourcin, & C. Conde (Eds.). *Epistolario (1927-1995)* (7-53). Madrid: Castalia.
- Ferradans, C. (1992). Rosalía de Castro, Ofelia y la subjetividad romántica. *Hispanic Journal*, 13, 2, 389-402.
- Fuente, T. (1999). *La canción del alba en la lírica románica medieval*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Guinart, R. (15/1/1927). María Antonia Salvá, la poetisa. *El Sol*, 1.
- Itamar, E.-Z. (1990). Polysystem Theory. *Poetics today*, 11, 1, 9-26.
- Kirkpatrick, S. (1989). *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain 1835-1850*. Berkeley: California University Press.
- López Castro, A. (1991). El sentido de la interioridad en Rosalía de Castro. *Estudios humanísticos. Filología*, 13, 77-88.
- Martín Villareal, J. P. (2021). El mar como espacio para el suicidio a uno y otro lado del Atlántico. In M. C. Quiles Cabrera, & A. Martínez Ezquerr (Eds.), *Ecología y lecturas del agua: investigación interdisciplinar y transversal en la didáctica de la lengua y literatura* (pp. 231-342). Jaén: Universidad de Jaén.
- Martos, M.; & Neira, J. (2019). Concha Méndez y su obra poética entre feminismo y feminidad. In E. M. Moreno Lago (Ed.), *Pioneras, escritoras y creadoras del siglo XX* (pp. 183-198). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Mayoral Díaz, M. (1988). “La hija del mar”. Biografía, confesión lírica y folletín. In J. Servera (Ed.). *Atti del IV Congresso Sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano* (pp. 80-89). Genoa: Testi Universitari-Bibliografie.
- Méndez, C. (1995). *Poemas (1926-1986)*. Madrid, Hiperión.
- . (2008). *Poesía completa*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.
- . (2018). *Memorias habladas, memorias armadas*. Sevilla: Renacimiento.
- Navarro Tomás, T. (1972). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama.
- Neira Jiménez, J. (2015). *De musas, aeroplanos y trincheras (poesía española contemporánea)*. Madrid: UNED.



- . (2023). Recepción crítica de Concha Méndez en la prensa de la Edad de Plata (1926-1936). *Anales de Literatura Española*, 38, 205-232.
- Payeras, M. (2006). Escritoras bajo el franquismo. Poesía 1939-1959. In *Mujeres y escritoras en el siglo XX* (pp. 67-91). Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- Ribagorda Esteban, A. (2009). *Caminos de la Modernidad. Espacios e instituciones culturales de la Edad de Plata (1898-1936)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rodríguez, B. (2022). La generación poética femenina del 27: Madres en duelo. (Concha Méndez, Ernestina de Champourcin y Carmen Conde). *Verbeia*, 6, 57-68.
- Rosso, M. (2013). Rosalía de Castro y las voces líricas de *En las orillas del Sar*. *Cuadernos AISPI*, 1, 89-104.
- Sarto, J. del (22/12/1929). Grandes obras españolas. La biblioteca de la Residencia de Señoritas. *Crónica. Revista de la Semana*, 1, 6, 6-7.
- Sasportes, A. (2022). “Puedes y debes hacer mucho”. ¡Que nadie te lo impida! Ernestina de Champourcin y su escritura epistolar como fábrica de una autoría femenina (1927-1931)”. In R. González Naranjo (Ed.), *Modernas, flappers, garçonnes. Representaciones de la “nueva mujer”* (pp. 59-73). Madrid: Editorial Dyckinson.
- Vila-Belda, R. (2023). Soledad y redes literarias femeninas: los casos de Concha Méndez y Acacia Uceta. *Anales de literatura española*, 38, 267-289.
- Wilcox, J. C. (1997). *Women Poets of Spain, 1860-1990. Toward a Gynocentric Vision*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.