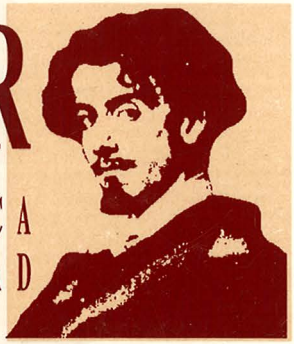
EDICIÓN DIRIGIDA POR CRISTÓBAL CUEVAS GARCÍA

BÉCQUER

ORIGEN Y ESTÉTICA DE LA MODERNIDAD



congreso de literatura española contemporánea

4

CONGRESO DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Congresos celebrados

José Moreno Villa.
En el contexto del 27 (1987)

La novela del medio siglo en España.
Tradición, renovación y experimentalismo
(1988)

El teatro de Buero Vallejo.
Texto y espectáculo (1989)

Juan Ramón Jiménez.
Poesía total y obra en marcha (1990)

Miguel Delibes.
El escritor, la obra y el lector (1991)

Jardiel Poncela.
Teatro, vanguardia y humor (1992)

Bécquer.
Origen y estética de la modernidad (1993)

Juan Valera.
Creación y crítica (1994)

BÉCQUER.
ORIGEN Y ESTÉTICA
DE LA MODERNIDAD

BIBLIOTECA DEL CONGRESO

DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

6

BÉCQUER. ORIGEN Y ESTÉTICA DE LA MODERNIDAD

Actas del VII Congreso
de Literatura Española Contemporánea,
Universidad de Málaga,
9, 10, 11 y 12 de noviembre de 1993

Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García
y coordinada por Enrique Baena

Organización del Congreso:
Antonio Garrido, Antonio A. Gómez Yebra,
Salvador Montesa Peydro y Miguel Romero Esteo

Esta edición se ha realizado con la ayuda de la
Dirección General de Investigación Científica y Técnica
del Ministerio de Educación y Ciencia

PUBLICACIONES DEL CONGRESO DE LITERATURA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Organización del Congreso:
Director: Cristóbal Cuevas García
Subdirectores: Enrique Baena, Antonio Garrido, Antonio Gómez Yebra, Salvador Montesa Peydro y Miguel Romero Esteo

Primera edición: noviembre 1995

Al publicarse en colección propia las Actas *del Congreso a partir del presente volumen y habiéndose editado hasta ahora por la editorial Anthropos las Actas dedicadas a Moreno Villa, Juan Ramón Jiménez Buero Vallejo, Miguel Delibes y Jardiel Poncela, se adopta la numeración que comienza con el número 6 correspondiente a esta publicación* Bécquer. Origen y estética de la modernidad.

© Congreso de Literatura Española Contemporánea

Edita: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea
ISBN: 84-920951-1-3
Depósito legal: MA-1.063-95
Fotocomposición: Taller de Preimpresión
Impresión: Imagraf

Impreso en España - *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del Congreso de Literatura Española Contemporánea.

ÍNDICE

Discurso de apertura, *por Cristóbal Cuevas García* 7

PONENCIAS

Bécquer o la peligrosa pasión de explorar: poesía, poemas en prosa, crítica y *variedad* periodística, *por Robert Pageard* 13

Presencia de lo lírico, atmosférico y maravilloso en las *leyendas* de Bécquer, *por Pascual Izquierdo* 33

Las cartas literarias a una mujer, confesión pública de una fe poética, *por Francisco López Estrada* 63

Poesía y poética en Bécquer, *por Ricardo Senabre* 91

La prehistoria lírica de Bécquer (los poemas anteriores a las *Rimas)*, *por Rogelio Reyes Cano* 101

La rima de Bécquer "una mujer me ha envenenado el alma...", *por Juan María Díez Taboada* 135

Las *rimas* como orientales, *por Ruben Benítez* 175

HOMENAJE

Jorge Guillén ante Bécquer,
por Francisco J. Díaz de Castro 203

COMUNICACIONES

Sublimación e irrisión en las narraciones
orientales de Bécquer, *por Yolanda Montalvo Aponte* 241

Estructura poética de las *cartas desde mi celda*,
por Enrique Rull 251

La dialogicidad de la poesía de Bécquer,
por Sieghild Bogumil 265

Bécquer y Ortega y Gasset: arte contra la idealización
de lo real, *por Irene Mizrahi* 281

Bécquer, ¿un romántico rezagado?,
por Joan Estruch Tobella 293

La influencia de Lord Byron en Gustavo Adolfo Bécquer
y Augusto Ferrán, *por Jesús Costa Ferrandis* 303

DISCURSO DE APERTURA

Cristóbal Cuevas García
(Universidad de Málaga)

El Congreso que hoy comenzamos arranca de un abierto replanteamiento del concepto de contemporaneidad. ¿Qué es lo contemporáneo? Los diccionarios suelen dar una respuesta obvia a esta pregunta, insistiendo en que es lo que coexiste en el tiempo. Pero desde el punto de vista cultural, el término "contemporáneo" parece hacer referencia a algo que es actual y nuestro, que sintoniza con nuestra tabla de valores, nuestras convicciones y sentimientos. Contemporáneo es lo que se mantiene vivo y es capaz de fecundar, lo que nos confiere nuestras señas de identidad como algo distinto de lo que ya es historia. De esa manera, trascendiendo el plano cronológico -es decir, la pura referencia etimológica del término-, lo contemporáneo es una faceta privilegiada de lo moderno -*modo*, en latín, significa 'hace un momento'-, y establece secretas conexiones semánticas con el área de lo joven, dinámico, genesíaco y auroral.

En este sentido, nuestro Congreso descansa en una profesión de fe, o en una proclamación, que trasciende con mucho lo que pudiera considerarse un simple rótulo: "Bécquer, origen y estética de la modernidad". Es decir, partimos de la base de que la sensibilidad del hombre de hoy -su actitud cultural, su postura ante el arte y la belleza- coincide básicamente con la de Bécquer. A lo más joven y despierto de nuestra sociedad le resulta ajeno, cuando no le irrita, el exhibicionismo, para asombro de profanos, de una erudición

muchas veces ficticia y de acarreo, con toda la carga de arrogancia que esa actitud comporta. Nadie como Bécquer ha sabido encarnar el ansia de genuinidad y comunicación que caracteriza a la sociedad hodierna, para la que todo lo humano es compartible si se expresa en la forma adecuada. "Yo nada sé -dice Gustavo Adolfo en la primera de las *Cartas literarias a una mujer*-, nada he estudiado; he leído un poco, he sentido bastante y he pensado mucho, aunque no acertaré a decir si bien o mal. Como sólo de lo que he sentido y he pensado he de hablarte, te bastará sentir y pensar para comprenderme". Quien dice esto y lo practica comulga con lo que de más generoso y falto de pose hay en la cultura actual.

Se ha dicho que Bécquer significa la negación del Romanticismo, en lo que éste tuvo de gesticulación y grandilocuencia. Creo, sin embargo, que el autor de las *Rimas* no vino a destruir el Romanticismo, sino a darle cumplimiento, adelgazando su mensaje y dotándolo de esencialidad. Frente al "lirismo desenfrenado y faramallesco" que, en opinión de *Azorín*, instauran los secuaces de Byron y Víctor Hugo, Bécquer saca el máximo partido a la imaginación creadora, al misterio del arte, a los aspectos mágicos de la palabra -en lo que emparenta íntimamente con la copla popular-, al éxtasis de la sensación, a la visión y a los sueños. Esa es justamente la herencia romántica, en cuanto exaltación de la individualidad y afirmación de los derechos de lo que vive y siente. Razón tenía Rubén Darío cuando preguntaba con énfasis: "¿Quién, que es, no es romántico?".

No es verdad que el Romanticismo fracasara en España como fermento regenerador de nuestra poesía. Pienso, por el contrario, que -sin olvidar a Rosalía de Castro-, triunfó precisamente en Bécquer, cuyo mérito radica en haber sabido acuñar el discurso romántico como voz lírica de la modernidad, ésa que da ser a la que él mismo llamó "la poesía de los poetas", siempre "natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía". Nadie dudaría en aceptar estas palabras inolvidables, escritas por

Gustavo Adolfo nueve años antes de morir, como proclamación reveladora de su poética, la que le constituye, a juicio de Juan Ramón Jiménez, en romántico absoluto, refugiado en las grandes soledades del amor y la belleza.

Bécquer lleva, además, a perfección lo romántico transformando el sentimentalismo en sensibilidad, con lo que evita el peligrosísimo escollo de la cursilería. "Lo cursi malo -decía Ramón Gómez de la Serna- es abundar en lo que sin abundancia está bien, empalagar con lo que en su sobria dulzura es noble, convertir en zalamería lo que en su conmovedora sobriedad sería un encanto". Esa depuración estética tiene mucho que ver, ante todo, con el buen gusto, que en Bécquer nunca se halla desmentido. Pero, además, es cuestión de arte, entendiendo por tal el dominio de una técnica objetivadora de las pasiones, para desafectarlas de anecdotismo sensiblero. Tras los velos verbales de Bécquer se adivina siempre el abismo de lo humano, la tragedia del existir -no en vano se le ha visto como predecesor de Antonio Machado y Cernuda-. En su consciente y variada artesanía literaria, sencilla pero nunca ingenua, producto del instinto pero también, y tal vez en mayor medida, de la reflexión, está el secreto de la vigencia de Bécquer, que conmueve porque apunta siempre al núcleo más dramático de nuestro existir.

La moderna investigación literaria ha ido descubriendo y valorando progresivamente el espectro completo de las obras de Bécquer. Hoy sabemos que en él hay que considerar al poeta de las *Rimas*, al narrador de las *Leyendas*, al dramaturgo de *La venta encantada* o *La cruz del valle*, al ensayista de *Desde mi celda* o de las *Cartas literarias a una mujer*, al investigador de la *Historia de los templos de España*, al crítico de arte, al periodista, al autor de cartas entrañables. En todas estas obras se refleja la doliente personalidad de Gustavo Adolfo, lastimosamente estereotipada tantas veces por biógrafos esclavos del tópico. Allí se ve, sin embargo, lo que fue capaz de dar de sí el escritor de la "doble agonía", que cantó como nadie amores y esperanzas, frustraciones y miedos -a veces, oscuramente, delicias de lupanar, o, satíricamente, desenfrenos palaciegos-, todo ello a través de una palabra que se le convirtió en salvación, aunque sólo fuera momentánea e ilusoria -es decir, humana.

En sus obras palpita el Bécquer del miedo y la vigilia que nos pintó Alberti, cuya alma "se movía -mientras la noche-, por unos altos espacios habitados por 'gentes' desconocidas, mudas, que convivían con ella breves horas, en silencio". El Bécquer desterrado de sí mismo y de su entorno, "fina alondra perdida -como dijo Benjamín Jarnés- en un parque zoológico colmado de avestruces y pavos reales; arpa olvidada en un estrepitoso concierto de trombones, timbales y cornetas". Y hasta, en ciertos aspectos, el Bécquer histórico que nos han retratado modernamente R. Brown o R. Pageard. En todo caso, sus obras son el mejor testimonio de su paso por la tierra. "Para saber cómo era y cómo sigue siendo entre nosotros Bécquer -observa R. Montesinos-, basta leerlo con atención. Gustavo tuvo que esperar muchos años para encontrarse con sus biógrafos, es decir, con sus verdaderos lectores". Al análisis de esos aspectos vamos a dedicar las jornadas de este Congreso.

En ellas constataremos el porqué del clasicismo becqueriano, cuál es la causa de que interese a jóvenes y no tan jóvenes, a profesores y gente sencilla, a enamorados y desesperados, a extrovertidos y a misántropos. Bécquer es uno de los pocos poetas españoles que se leen por el placer que proporciona su lectura, autor de versos que todos saben de memoria y se citan como versículos de un evangelio de belleza. Desde que en 1871 publican sus amigos esa excepcional antología que son los dos tomos de su *Obra*, su influencia ha sido profunda e ininterrumpida. Luis Cernuda lo incluye en 1957 en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Dámaso Alonso inicia en 1958 sus *Poetas españoles contemporáneos* analizando su originalidad, Jorge Guillén constata en 1961 cómo se mantiene hoy pura y juvenil su obra literaria, y Luis Rosales lo proclama en 1966 "maestro para mañana, maestro para siempre".

¿A qué seguir? Los especialistas que con sus aportaciones van a ilustrar estas sesiones de trabajo nos harán comprender, sin duda, la justicia de este cáliz de entusiasmo. A nosotros nos toca oir, juzgar, discutir, asentir o discrepar. En última instancia, sumergirnos de lleno en este ámbito de becquerianismo que es el VII Congreso de Literatura Española Contemporánea.

PONENCIAS

BÉCQUER O LA PELIGROSA PASIÓN DE EXPLORAR: POESÍA, POEMAS EN PROSA, CRÍTICA Y *VARIEDAD* PERIODÍSTICA

Robert Pageard
(Magistrado y Doctor en Literatura Comparada)

"Antes de abordar el tema (de la actualidad poética), afirmaremos que la vida literaria de Bécquer comienza con la publicación de sus poesías, debida al noble empeño de sus buenos amigos" - así empezaba Francisco de Paula Canalejas, entonces Académico y Presidente de la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid, la parte de su discurso "Del estado actual de la poesía lírica en España" dedicada a los tres líricos mayores del momento: Bécquer, Campoamor y Núñez de Arce. Canalejas había leído su discurso el 16 de octubre de 1876 y se publicó, algo modificado y ampliado, tanto en la *Revista Europea* como en un elegante folleto de cuarenta páginas salido de la Imprenta Central de Víctor Saiz[1].

Esta declaración, hecha por un buen conocedor del mundo literario en que vivió Bécquer, deja tristeza y sorpresa a la vez. Tristeza, porque la edición a la que se refiere Canalejas es póstuma (1871); se habían olvidado, pues, la temprana y pública pertenencia, nada despreciable, de Bécquer a la clásica escuela sevillana de poesía; tampoco se había quedado en las memorias la quincena de *rimas* publicadas aisladamente en revistas, periódicos y almanaques

1. *Revista Europea*, nº 148, 24 de diciembre de 1876. El folleto no lleva fecha pero se difundió pocos días después de la lectura del discurso en el Ateneo.

por el propio Bécquer. Sorpresa también, porque si los escritos en prosa, especialmente las *Leyendas*, habían encantado a los lectores de 1871 por sus aspectos poéticos, Canalejas no hace ni mención de ellos. Es verdad que, a sus ojos, no hay poesía sin verso.

Aunque reconociendo su alto valor emocional y comunicativo, Canalejas opina que las *Rimas* no tienen, salvo pocas excepciones, "el pulimento exquisito del diamante" que exige la poesía ligera o fugitiva, género al que, según el orador, pertenecen. La poesía fugitiva forma aquí díptico con la poesía de empeño (oda, elegía, sátira), de uso más racional y pedagógico. Se debe a Bécquer, según Canalejas, la rehabilitación de la poesía fugitiva ante la crítica española. Así y todo, "sus composiciones felices son muy contadas: y el desaliño, la incorrección y lunares visibles en la métrica, afean no pocas de sus rimas". Muchos borradores y ensayos imperfectos, en suma. Esta apreciación no era aislada. Se encuentra en las reseñas críticas de 1871. Fiel a la tradición sevillana en arte, Narciso Campillo, uno de los enmendadores de las *Rimas*, tenía sin duda un parecer próximo al de Canalejas. Buena prueba de ello es que en su *Retórica y poética o literatura preceptiva* (1872) sólo dedica alabanzas a las *Leyendas* de Bécquer, no a sus *Rimas*. Tampoco inserta Francisco Rodríguez Zapata una que otra rima de Bécquer en su colección didáctica *Trozos en prosa y composiciones poéticas* (Sevilla, 1876).

La crítica académica tuvo detractores. Uno de los más ardientes fue Manuel de la Revilla en su "revista crítica" de la *Revista Contemporánea* de octubre-noviembre de 1876[2]. Para Revilla, las *Rimas* son "composiciones breves, profundas y sentidas en que reflejó Bécquer el espíritu poético más espontáneo y genial que hemos conocido en estos últimos años". La rima de Bécquer representa "la naturalidad del sentimiento" –visión que no ha cambiado hasta hoy– y la dolora de Campoamor "la profundidad de la idea" en poesía. La asociación establecida por Revilla entre los nombres de Bécquer y de Campoamor merece atención. Si Campoamor

2. *Revista Contemporánea*, tomo VI, páginas 754 y siguientes.

abusó de su talento de versificador y presenta mucha desigualdad en el conjunto de una obra demasiado extensa, fue sin embargo uno de los liberadores del lenguaje poético, introduciendo en éste una sencillez nueva, por lo menos en sus poemas de tema moral o ideológico. Hay tonos y huellas de doloras en varias rimas y no extraña que, en 1879, Campoamor leyera los versos de Bécquer en una reunión poética del Ateneo mientras Campillo, campeón de la escuela sevillana, leía composiciones de Herrera: el primero representaba la modernidad, el segundo la tradición.

Ya en su prólogo de 1871, Rodríguez Correa había aludido a algunas semejanzas de las *Rimas* con poemas alemanes, de Heine en particular, y con la poesía de Musset, pero sobre todo para destacar las diferencias. La cuestión de las posibles influencias volvió en los debates de 1876. Canalejas resume la polémica como sigue: "Sostenían los señores Vidart y Revilla que reflejaba G. Bécquer el gusto de la poesía germánica, y principalmente el de Heine. Los señores Valera y Rodríguez Correa sostuvieron con razón que fue Bécquer ajeno a estos estudios, y que la influencia, si la hubo, fue la general que se percibía desde los tiempos de Sanz, Dacarrete y Selgas, nacida de las inquietudes y aspiraciones del último período (de trastornos políticos, económicos e ideológicos)". Poco antes, Canalejas había apuntado: "Eulogio Florentino Sanz, al regresar de Berlín, hizo resonar con suma discreción y delicadeza notas germánicas en nuestra poesía...". En su crítica del discurso, Manuel de la Revilla ve en Goethe, Schiller, Heine, Uhland, Hartmannn, Rückert, etc., "fuentes indirectas, cuando menos, de Bécquer, y directas de Florentino Sanz."

Todos se olvidan de Augusto Ferrán que, por aquel momento, vive en Chile donde difunde las *Rimas*. Se olvidan tanto de su estrecha amistad con Bécquer como de su doble dedicación a la literatura alemana y al canto popular. De modo general, no se ve o se silencia la genial síntesis realizada en poesía por Bécquer, inspirado en los modelos inventados por Sanz, entre la elegancia clásica de la escuela sevillana y la emoción de la lírica del pueblo. Se ignora el *Libro de los cantares* de Antonio de Trueba y las primeras colecciones de poesía popular. Sobre todo, falta el examen de las ideas

de Bécquer sobre la literatura popular tal como se expresan en el comentario sobre el libro de Ferrán, la *Soledad* (1861). Este texto capital no figuraba en la primera edición de las *Obras* y Ferrán no lo había publicado integralmente al frente de su segundo libro, *La Pereza* (1871 también).

Algunos meses después de la muerte de Gustavo Adolfo, José de Castro y Serrano había escrito en sus *Cuadros contemporáneos*[3]: "(Bécquer) había merecido de los jóvenes artistas contemporáneos ser electo jurado libre en la Exposición de 1886, cuando su nombre literario era oscuro...". Esta oscuridad era la de un poeta que había publicado ya la casi totalidad de sus narraciones y artículos críticos así como buena parte de sus más delicadas fantasías; además, había dado a conocer algunas de sus rimas, las menos subjetivas, en *El Museo Universal* que había dirigido durante ocho meses en el 66. La situación no había cambiado mucho cuando murió Bécquer.

La paradoja de la modernidad. Sueños, razón y progreso mercantil

¿A qué se debía tal indiferencia? Se piensa en la regla del anónimo que imperaba en el diario político *El Contemporáneo* y en las dificultades nacidas de la revolución de 1868 que impidieron que Bécquer publicase las colecciones de sus rimas (el ejemplar entregado a González Bravo se perdió), de sus leyendas y de sus variedades. Se piensa sobre todo en lo que el poeta y su protector Rodríguez Correa llamaban, lamentándolo, "prosaismo" o "positivismo" de la época, es decir una situación contraria al desarrollo del sentimiento poético en las actividades humanas, un estado social marcado por lo mercantil, lo vulgar, la razón pequeña[4]. Correa

3. Fortanet. Madrid. 1871. Pág. 260.

4. La profesión de fe poética de Bécquer, su antiprosaismo, se expresa con la mayor nitidez en la inscripción que imagina el autor de *Tres fechas* (julio de 1862) en defensa de la diversidad arquitectónica de las viejas ciudades, de Toledo en este caso:

incriminaba además lo que puede llamarse xenomanía, especialmente francomanía, literaria y filosófica, de la burguesía española[5]. Pero parece que se agregan a esas circunstancias y las dominan dos factores de psicología personal. El primero es la necesidad en Bécquer de someterse a una fuerza violenta, penosa, y, por consiguiente, breve, para dar forma social (empleaba la palabra "vestir")

"En nombre de los poetas y de los artistas, en nombre de los que sueñan y de los que estudian, se prohibe a la civilización que toque a uno solo de estos ladrillos con su mano demoledora y prosaica"

(*Tres fechas*, principio de la primera parte).

Descartes trata exactamente el mismo punto en su *Discurso sobre el método* (1637), uno de los textos básicos del racionalismo moderno, y, desde luego, del clasicismo. Puede ser considerado como el campeón del prosaismo al que alude Bécquer porque opina en sentido totalmente opuesto al del poeta. Para Descartes, las antiguas ciudades suelen ser "mal compuestas". Escribe lo siguiente: "Al ver como sus edificios están colocados, aquí uno grande, allí otro pequeño, y como hacen las calles curvas y desiguales, diríase que, más bien que la voluntad de algunos hombres usando de razón, es la fortuna la que los ha dispuesto de tal modo" (principio de la segunda parte).

Otro arañazo contra lo prosaico se encuentra en *La Nena*:

La civilización, ¡oh, la civilización es un gran bién; pero al mismo tiempo es un rasero prosaico, que concluirá por hacerle adoptar a toda la Humanidad un uniforme!"

(*La Nena*, en *El Contemporáneo*, 30 de marzo de 1862).

El siglo XIX merece el mismo calificativo en la rima XXVI. Es "material y prosaico". Sin embargo, estas palabras se aplican principalmente, en un contexto irónico, a la mujer amada.

Tratándose del carácter de las personas, "prosaico" y "positivista" son adjetivos sinónimos. En *La mujer de piedra*, texto abandonado, Bécquer escribe en 1868: "Me gustan las ideas peregrinas que resbalan sin dejar huella por las inteligencias de los hombres positivistas, como una gota de agua sobre un tablero de mármol".

No saliendo del campo literario, Rodríguez Correa dice por su parte en el prólogo a *Cosas que fueron* de P.A. de Alarcón (Madrid, 1871, Librería de Victoriano Suárez): "Algún saludo amigable, apoyo más bien a la especulación industrial que reflejo de atención literaria, es todo el triunfo que puede prometerse el autor del mejor libro en estos prosaicos días."

5. Al salir la tercera de las cartas *Desde mi celda* (junio de 1864) en *El Contemporáneo*, Rodríguez Correa escribió en el diario que dirigía, *Las Noticias*: "En cualquier otro país amante del genio, los artículos del señor Bécquer hubieran llamado la atención; aquí, pasan poco menos que desapercibidos, porque todavía no nos hemos curado de la funesta manía de mirar con desdén cuanto tiene relación con la literatura patria..."

a las creaciones de su imaginación; designaba esos potentes esbozos, más o menos complejos, por el vocablo de "ideas". El segundo factor, menos consciente, era una tendencia constante a la novedad y variedad a partir tanto de la experiencia personal como de las impresiones procedentes de la cultura escrita u oral; hasta el final de su corta vida, y si se exceptúan los textos relativos a la defensa del patrimonio artístico español, que se repiten un tanto, siempre buscó Bécquer formas nuevas de expresión. Tendremos sin embargo que mencionar los límites de este impulso innovador. De la combinación de ambos factores –necesaria brevedad y busca de algo nuevo– nació un arte fragmentario, animadísimo, de fugacidad en todos los dominios, muy sorprendente para los lectores y observadores de los años 1860 y 1870.

El movimiento de fuga y búsqueda ocupa un importante lugar en la inspiración tal como Bécquer intenta caracterizarla en su comentario de *La Soledad* después de seleccionar cuatro coplas ejemplares sacadas de la colección de Ferrán. Son raíces de la inspiración

- "esa amargura que corroe el corazón, ansioso de goces, goces que pasan a su lado y huyen lanzándole una carcajada", es decir las huellas tenaces del fracaso y la desilusión,

- "esa impaciencia nerviosa que siempre espera algo, algo que nunca llega, que no se puede pedir, porque ni aún se sabe su nombre, deseo quizás de algo divino que no está en la tierra y que presentimos no obstante", fórmula del idealismo dinámico rayando en misticismo de un Bécquer que sale apenas de las sombras y luces de una juventud de sueños.

- "esa desesperación del que no puede ahuyentar los dolores, y huye del mundo, y los tormentos le siguen, porque su tortura son sus ideas, que como su sombra le acompañan a todas partes", expresión de heridas del corazón que aún hoy representan un misterio para nosotros y descripción de un movimiento de fuga que puede relacionarse también con los anhelos artísticos ahogados [6].

6. "Prólogo escrito por el autor para la colección de cantares de Augusto Ferrán y Forniés, *La Soledad*". Parte V. Se incluyó en el tomo tercero de las *Obras* a partir de 1877.

Estos tres rasgos caracterizan la personalidad y actitud ante la vida del propio Bécquer, sin excluir, de vez en cuando, sonrisa y humorismo.

En su *Filosofía del arte* (tomo I, p. 98, 1892) Hipólito Taine define al hombre moderno como un "ambicioso triste y soñador" cuya alma encuentra su expresión privilegiada en la música. Con tal de limitar la ambición a la esfera artística, puede decirse que todo Bécquer cabe en esta definición. Tal vez fuera demasiado moderno en la sociedad madrileña de su tiempo.

Los mitos-claves en Bécquer

Por eso, creo que el mito propiamente becqueriano es el del agitado y fatalmente soñador Manrique, héroe del cuento más original de Bécquer, *El rayo de luna,* que, a pesar del subtítulo "Leyenda soriana" que lleva en *El Contemporáneo*, nada tiene de tradicional.

Después de las carreras casi dementes de Manrique vendrán el deambular del ilusionado en *La Pascua de Reyes*, artículo moral y político de costumbres en el espíritu de Larra, publicado en *El Contemporáneo* el 7 de enero de 1863, y la retrospectiva sepulcral de la tercera de las *Cartas desde mi celda* (junio de 1864) que concluye con estas tranquilas pero desconsoladoras palabras: "He aquí hoy por hoy todo lo que ambiciono. Ser un comparsa en la inmensa comedia de la humanidad; y, concluido mi papel de hacer bulto, meterme entre bastidores sin que me silben ni me aplaudan, sin que nadie se dé cuenta siquiera de mi salida."

Se había agotado, pues, la fuerza de la ambición pero al mito de Manrique, el poeta de las vanas vagancias nocturnas y hermano del inocente soñador de la noche de Reyes, había precedido el de Faetón, hijo de Febo y de la ninfa Climena que emprendió, a pesar de las reprensiones de su padre, la peligrosísima tarea de conducir, no más que un día, el carro del sol, y pereció en la jornada. El epitafio que pusieron las náyades del Eridán en el sepulcro de Faetón,

> "Si no acabó grandes empresas,
> murió por acometerlas",

figura en la carta que mandó Bécquer al crítico teatral de *La Iberia* en noviembre de 1860 al evocar su fracaso en la publicación de *Historia de los templos de España*[7] y tiene a mis ojos valor de firma en los artículos de *El Contemporáneo* donde aparece. No hay mito más animado que el del castigo de la osadía de Faetón tal como lo cuenta Ovidio.

El tercer mito significativo es el de Hamlet, el personaje favorito de Bécquer. Hamlet es el buscador poético inquieto, febril, pronto a alucinarse. Cuando Valeriano Bécquer pinta el retrato de Hamlet para ilustrar el teatro inglés en las paredes de la biblioteca del marqués de Valmar en Deba da al héroe de Shakespeare los rasgos de su hermano [8].

Un examen cronológico permite ilustrar lo que puede llamarse la fugacidad creadora de Bécquer. Un intertexto extenso y borroso, muchas veces difícil de fijar, está casi siempre presente en el fondo de las creaciones.

La virtuosidad diversificada del período clásico. El primer ensayo subjetivo

Primera huída, primer fracaso: la salida de Sevilla en 1854 con un manuscrito del que se publicarán pocos poemas. Ya a los dieciocho años, Bécquer está buscando algo: él cree que se trata de la gloria literaria. Este algo le hace abandonar la seguridad sevillana; dominaba perfectamente las técnicas de la poesía ecléctica, gozaba de la protección de notables miembros del medio académico, pertenecía a una estimada familia de artistas; podía vivir honradamente en Sevilla de su pluma, de su lápiz y, tal vez, del buril; no, renuncia a un porvenir sin muchos problemas para conquistar a otro público y más extensa fama.

7. R. Pageard. "Bécquer et *La Iberia*". *Bulletin Hispanique*. Octobre-décembre 1954.

8. María Dolores Cabra Loredo. "Los Bécquer y las pinturas del palacio de Valmar". *Ínsula*, nº 528, diciembre de 1990.

Ya en esta época no publica sino poemas distintos unos de otros por la forma y/o la inspiración, desde el romance zorrillesco de *La plegaria y la corona* hasta el fluido romancillo culto de *Anacreóntica*, pasando por el soneto "Homero cante..." en que se comparan dos de los géneros más preciados de la poesía de vuelo sostenido, la epopeya y la égloga. La misma diversidad, hermana de la virtuosidad, se nota en *A Quintana. La corona de oro* (1855), cima del arte clásico de Bécquer, marcado por lo que he llamado su "pasividad dinámica"; además de Quintana, los poetas honrados aquí son Osián (en silvas), Herrera (con un soneto) y Petrarca (con una composición original que encierra una octava real); personifican distintas disposiciones de ánimo. La variedad de orientaciones y de experimentos técnicos en esta primera ola poética resalta aún más de la lectura del irónico poema *Las dos. Juguete romántico* que Julio Nombela, poseedor del manuscrito, dio a conocer en 1913 [9].

Nada más objetivo que la poesía del período sevillano. Sin embargo, Bécquer, a los diecisiete años, empieza, deja, y, por supuesto, no publica el relato en forma de diario que puede titularse "La niña de la calle de Santa Clara"[10]. Este relato subjetivo, enigmático, no tiene equivalente en su obra ulterior aunque se reconozcan en él los estados de ánimo de Manrique y del transeúnte de *Tres fechas*. Tiene una delicadeza que recuerda el *Viaje sentimental* de Sterne.

Las innovaciones de "la época de fuego" (1857-1860)

Poco diremos del teatro ligero –vodevil y zarzuela– con que Bécquer, como muchos escritores, mejora sus difíciles condiciones de vida entre 1854 y 1860. Sin embargo, las experiencias personales y la innovación técnica no quedan ausentes de esas obras alimenticias. Esos años son los de los grandes éxitos de la zarzuela

9. *Revista de América*, julio de 1913, páginas 181-184.

10. El manuscrito está reproducido en el hermoso libro de Rafael Montesinos, *Bécquer. Biografía e imagen*, ediciones R.M., Barcelona, 1977, páginas 125-126.

nueva -desde *el Dominó azul* de Arrieta (1853) hasta *Pan y toros* de Barbieri (1864)– y las aportaciones de Bécquer como libretista en *la Venta encantada* y *la Cruz del valle* merecen nuevas investigaciones.

En Madrid, después de abandonada la vía real pero poco animada del clasicismo sevillano, Bécquer, "en ilusiones vagando", como dice Alfredo en la comedia *La novia y el pantalón*, deja su imaginación volar por todos los ámbitos. Se apasiona en especial por la poesía de la India, por las nuevas formas poéticas inspiradas en los *lieder*, por la arquitectura religiosa española, sobre todo la de la Edad Media porque, como artista, se ha adherido desde la adolescencia a lo que llamamos hoy romanticismo histórico o conservador. En todos estos campos, encontramos fragmentos geniales pero casi ocultos, reservados para los amigos o, en el caso de *Historia de los templos de España*, perdidos en un tomo erudito que tuvo poca suerte.

La síntesis que realizó Bécquer entre sus propios sentimientos y la cultura de la India sorprende por su exactitud, armonía y sublimidad. Sus obras de tema índico expresan, como sus *Rimas*, los potentes y contrastados movimientos de su alma: contemplación, entusiasmo, dolor, desesperación. Existe sin embargo en toda su obra una constante que se nota desde *A Quintana. La corona de oro* ("y rápidos huyen / cual humo fugaz", tratándose de varios valores sociales) hasta *Las hojas secas*: la idea de la vanidad de la voluntad ante el movimiento del universo y de la vida. La historia de Pulo en *El caudillo de las manos rojas* es, a un tiempo, la del fracaso de la voluntad y la de la fatal fuerza del amor, incluso sensual. *El caudillo*, sucesión narrativa de poemas en prosa cuidadosamente medidos, es de total novedad, no sólo por el conocimiento de la literatura de la India, entonces excepcional en España[11], sino también por la sutil combinación de 1) ideas poéticas y de construcción perso-

11. El sánscrito y la literatura de la India se estudiaron en Granada a partir de 1850 y algunos años más tarde en Madrid gracias al mentor de Bécquer, Manuel de Assas, quien abrió cátedras libres en la Universidad y el Ateneo entre 1856 y 1858.

nales[12], con 2) datos sacados de los libros extranjeros (viajes, historia, religión) y de las enciclopedias. Esta obra maestra sufrió repetidas desgracias. Rodríguez Correa la publicó en su diario *La Crónica* (1858) durante una grave enfermedad de Bécquer que guardaba el manuscrito en un cartapacio pero sólo la descubrieron verdaderamente, en 1871, los lectores de las *Obras*, y eso en un texto truncado, lo que no se advirtió antes de 1948 cuando Dionisio Gamallo Fierros encontró en *La Crónica* los capítulos omitidos y los dio a conocer en sus *Páginas abandonadas*. Juguetes humorísticos, *La Creación* y *Apólogo* presentan, en su amable didactismo, igual novedad.

Entre 1857 y 1860 se elaboran la mayor parte de las *rimas*, pero si se leen en reuniones de amigos y se escriben en álbumes de salón, se publican muy poco. La primera, la XIII, sale en diciembre de 1859, de nuevo en una revista en la que colabora Correa. Las *rimas* representan una síntesis totalmente original en que se integran el genio popular andaluz , la brillantez clásica de la Academia sevillana, toda la sensibilidad del romanticismo europeo –en primera línea la de Espronceda, Aguiló y Selgas en España, al de Lamartine y Musset en Francia– y sobre todo la experiencia psicológica del poeta frente a su propia conciencia, a sus sueños de día y de noche, a sus ansias, al amor en todos sus aspectos y grados. Esta síntesis –cuyo sujeto es un "yo" siempre *simpático*, es decir en comunicación con el nuestro, base de lo que puede llamarse una *subjetividad anónima*– hubiera fallado en muchos casos sin el apoyo formal de la poesía inventada por Eulogio Florentino Sanz en sus adaptaciones de Goethe (1856) y sobre todo de Heine con quince poemas en *El Museo Universal* el 15 de mayo de 1857. Una ola mimética, una moda literaria, siguió pronto esta última publicación, pero Bécquer,

12. Los detalles figuran en mi libro *Bécquer. Leyenda y realidad* (Espasa Calpe, 1990, páginas 216-231) y en mi ensayo "L'Inde et la culture espagnole au XIXe siècle" del volumen colectivo *Naturalisme et cosmopolitisme dans les littératures ibériques au XIXe siècle*, páginas 11-53 (Université de Lille III, Presses Universitaires de Lille, 1975).

a diferencia de Ángel María Dacarrete por ejemplo, no publicó entonces nada en el nuevo estilo. Hizo suya la lección de brevedad y libertad y la puso con calma al servicio de sus voces interiores. Otra fuga, pasajera, ante la sociedad. Sanz, de temperamento aún más independiente que Bécquer, comprendió más tarde el acto de fraternidad poética que le había unido en silencio con el joven.

Algunos rasgos formales dan su unidad a las *Rimas*. Son: la abundancia de notas emotivas no discursivas, las enumeraciones, las disposiciones paralelas o simétricas, la frecuencia de la anáfora, el predominio de la asonancia. Sim embargo, las identidades formales se limitan a nueve poemas de los setenta y nueve del *Libro de los gorriones*, verdadero laboratorio poético. Hay mucha diversidad también en la expresión del sentimiento aunque predominan los poemas en forma de interpelación a una mujer (26 poemas) y en forma de confesión o extracto de diario íntimo (20 poemas). Lo más novedoso reside sin duda en las *rimas* de la comunicación fracasada, de lo callado, de la reflexión sobre los pensamientos secretos del otro. Bécquer no publicó ninguna de estas exploraciones en las honduras de la conciencia, limitándose a dar al público a partir de 1859 poemas de la felicidad amorosa o reflexiones de forma impersonal sobre la poesía y el sentimiento de fugacidad. Reservaba los sondeos de la intimidad para la colección completa de sus *Rimas* y no sabemos qué orden hubiera adoptado. Las "poesías que recuerdo del libro perdido" en el *Libro de los gorriones* empiezan con la futura rima XLVIII, una de las más desconsoladoras ("Como se arranca el hierro de una herida").

No se sabe si, muerto el poeta, sus amigos hallaron los seis textos de *Pensamientos* en sus papeles o si los sacaron de alguna publicación. Lo cierto es que constituyen verdaderos poemas en prosa a veces muy próximos a las *Rimas* de las que son ecos o complementos. El último de estos "pensamientos", el más abstracto, nos dice que "la justicia divina lleva también allí (es decir al lugar del infierno dantesco donde moran los hombres célebres) a los *genios desconocidos*". Tal preocupación corresponde a la época de fuego del poeta.

Estos poemas en prosa de Bécquer se distinguen del *Spleen de París* de Baudelaire (hacia 1864) por la sencillez del tema y la brevedad; del *Gaspar de la noche* de Aloysius Bertrand (1842) por la ausencia de intriga y de ambiente arcaizante.

Nacido de la colaboración de Manuel de Assas con el joven Bécquer, el tomo *Toledo* de *Historia de los templos de España* da también prueba del genio innovador del director literario de la publicación. En las páginas dedicadas a San Juan de los Reyes, un extenso poema en prosa, característico del período de fuego de Bécquer (secciones I y IV) sirve de marco a las secciones que pueden llamarse científicas (II y III). Muy poético también es el paseo arqueológico con que principia la monografía de Santa Leocadia (Cristo de la Vega); se trata de una poesía callada, sorprendente para el lector, ya que el panorama, velado de niebla azulada, infunde en el espíritu del excursionista "una vaguedad sin nombre, imposible de expresar con palabras". La verdad es que una visión ideal, una imagen interna, viene a calcarse sobre el paisaje. Otro poema en prosa se encuentra en la monografía del Cristo de la Luz cuando Bécquer procura demostrar cómo el espíritu de las religiones se refleja en los monumentos de Egipto, de la India, de Grecia, del mundo islámico y del mundo cristiano medieval. En estas líneas resalta su anticlasicismo y no duda, a pesar de la índole de la obra, en proclamar su admiración por las artes del Islam.

Desgraciadamente, Bécquer cayó enfermo. Cuando reanudó con sus tareas, los editores-propietarios se quejaron de la extensión de la monografía de la catedral por Manuel de Assas; Bécquer la defendió; hubo pleito y la *Historia de los templos de España* se paró en el tomo primero. En tales circunstancias, se había debilitado la inspiración y habían crecido las copias de textos si no los plagios[13]. Los fragmentos poéticos pasaron a un folletín de *El Contemporáneo* y luego a las *Obras*. El desafortunado final de esta aventura literaria dejó en el alma del joven una indeleble amargura.

13. Sobre este punto ver Rubén Benítez, *Bécquer tradicionalista*, Ed. Gredos, 1970.

Del tiempo del surgimiento de las *Rimas* son también los dos artículos publicados durante el verano de 1859 en el diario *La Época*. La novedad consiste en que la actualidad se disuelve en las visiones poéticas del crítico. *Crítica literaria*, manifiesto del cronista interino, tiene por asunto la muerte de la actriz francesa Rachel y el libro reciente de Jules Janin, *Rachel et la tragédie*, pero esto se nota apenas; Bécquer pinta el ambiente parisino tal como lo imagina, y expresa en forma impersonal su ansiedad de creador solitario así como su sed justicia. El artículo *El maestro Herold* narra una escena vesperal, parisina también, totalmente imaginada, en que se ve al libretista Mélesville inducir al compositor a crear la ópera *Zampa*. En este artículo hay muchas ideas, muchas espléndidas imágenes que se vuelven a encontrar en las *Rimas* pero nada sobre las representaciones de la obra que se daban entonces en el Teatro de la Zarzuela. Bécquer sublimaba la actualidad. No sabemos lo que ocurrió pero cesó su colaboración en *La Época*.

El yugo fecundo de *El Contemporáneo* (1861-1864)

El diario *El Contemporáneo*, nuevo órgano del partido moderado, se fundó en diciembre de 1860. Gracias a Correa, Bécquer entró en la redacción y, bajo el anónimo, pudo escribir con libertad, dando rienda suelta a su fantasía y llegando a ser un verdadero maestro de la "variedad", o sea breve texto recreativo de las dos hojas cotidianas del periódico. Poco adicto al discurso acabado, pudo también dejar sin conclusión, porque así le gustaba, series epistolares como las *Cartas literarias a una mujer* y *Desde mi celda*. Muchas leyendas de Bécquer son "variedades", y algunas de las mejores fueron publicadas en tiempos de Pascuas, como ocurrió con las dos que contienen un himno a la música: *El Miserere* (durante la Semana Santa) y *Maese Pérez el organista* (para Navidad). Las más íntimas, como *El rayo de luna* y *Los ojos verdes* salieron de *El Contemporáneo*. Todas se reprodujeron después, tanto en Madrid como en provincia, pero siempre sin la firma de Bécquer, y a veces con firmas ajenas. Distinto es el caso de las cua-

tro leyendas publicadas en *La América* en 1863. Bécquer las firmó como hubiera firmado un cuadro terminado con esmero. Dos de ellas, *La corza blanca* y *El gnomo*, encierran diálogos líricos; una tercera, *La promesa*, contiene la joya del romance-balda de "la mano muerta"; *El beso*, obra maestra del claroscuro en la prosa de Bécquer, representa su adiós a la estatuaria toledana en cuanto a creación poética. En todas las leyendas, que son en realidad relatos líricos, se mezclan y confunden las fuentes orales y librescas con la idiosincrasia del autor, expresándose siempre 1°) la busca de una evanescente hermosura física y moral, 2°) lo indecible del contacto con la idealidad soñada.

Causa admiración la diversidad de experiencias y de ambientes en los relatos de "Variedades": esquema de novela moderna y marco heineano de *¡Es raro!*, combinación de poesía paisajista marina y de desahogo sentimental en *Un boceto del natural*, síntesis entre sueño amoroso, poesía religiosa a la Chateaubriand e historia de la arquitectura toledana en el tríptico de *Tres fechas*, recuerdos de vida y de muerte en el perfecto díptico sevillano de *La venta de los Gatos*, digno de Prosper Mérimée. Estos textos y otros muchos presentan dos caracteres comunes: el "dolorido sentir" o pesar y una cortés reprobación de la ceguedad artística y pobreza imaginativa de la burguesía nacional, fuente de los lectores de *El Contemporáneo*.

Dedicadas a la poesía, las *Cartas literarias a una mujer* (1860-1861) se publicaron sin continuidad. Más que un ensayo en forma de diálogo, son la original síntesis del aspecto "Vida, amor, luz y calor" de las *Rimas*, aspecto al que se opone el de "Muerte, incomprensión y soledad, oscuridad y frío", de igual importancia: la síntesis, pues, de la primera parte del díptico del que son ilustraciones *La Venta de los Gatos* y la introducción del comentario de *La Soledad*.

Las *Cartas desde mi celda* (1864), fortuitos frutos de una estancia curativa en Veruela, marcan el principio de la poética campaña de Bécquer para salvar el recuerdo de todos los elementos antiguos del patrimonio cultural español. Aquí, la fantasía se une con la evocación más realista y la gracia alterna con las reflexiones más aus-

teras. Darío Villanueva ve con razón en esas impremeditadas páginas "la *summa* de toda la obra prosística y de la sensibilidad poética" del anónimo autor [14].

Los artículos sobre la *Exposición de Bellas Artes* de 1862[15] manifiestan también mucha originalidad porque asocian la visión poética (en la introducción y conclusión de los textos) con el más riguroso examen técnico efectuado según cinco criterios que son: composición, dibujo, claro-oscuro, color, manera (o, estilo). Se comprueba que, en materia de pintura, ningún defecto se le escapaba a Bécquer. Tan aguda mirada, que era también la del primo y maestro Joaquín Bécquer, explica, a mi ver, su alejamiento de la paleta. Lejos de quedarse en generalidades, el crítico se detiene ante un cuadro y lo analiza doblemente: con su razón y con su sensibilidad. Como en el artículo *Crítica literaria*, se observa en *La Exposición de Bellas Artes* una voluntad de equilibrio entre impresiones y razones, fantasía y verdad. Como todas las series periodísticas de Bécquer, ésta no tuvo conclusión. Vale sin embargo como ejemplar guía de análisis pictórico.

La frivolidad –bailes, salones, teatro lírico y cómico, diálogos festivos y cartas humorísticas– representa otro experimento, colectivo esta vez, en *El Contemporáneo*. Colectivo, decimos, porque resulta a menudo difícil desentrañar los papeles respectivos de Bécquer, Valera, Correa y, más tarde, Pongilioni –andaluces todos por el origen o la formación– en las variedades, gacetillas, y series como *Cartas semi-políticas* (1862), *Cartas confidenciales* (1863) y sobre todo *Cualquier cosa* (1862). Dionisio Gamallo Fierros (*Páginas abandonadas*, 1948) fue el primero en llamar la atención sobre el extraordinario encanto de *Cualquier cosa*, producción de lo que denominó la "escuela becqueriana de prosa lírica" ligada, siempre según sus palabras, a la "escuela de poesía atómica del siglo XIX". Hoy, el mejor análisis de *Cualquier cosa* se halla sin duda en la tesis doctoral de Marie-Linda Ortega, aún inédita[16]. Aludiendo a

14. *Desde mi celda*. Edición de Darío Villanueva. Clásicos Castalia. 1985. Pág. 65.

15. G. A. Bécquer. *Críticas de arte*. Ediciones *El Museo Universal*. 1990.

16. Marie-Linda Ortega. *Les écrits en prose de G.A. Bécquer. Le travail de l'oeuvre*. Université de Paris IV. 1989. Página 231.

la modernidad de esos diecisiete artículos, la investigadora escribe: "*Cualquier cosa* se propone elevar la escritura al placer de su práctica, escribir para escribir a pesar de las circunstancias y aun gracias a ellas".

Con el hondo sentido de la fugacidad que se expresa en ella, la "variedad" *La mujer de la moda* (1863) puede pasar por el modelo del arte becqueriano de la frivolidad mundana.

Nunca, tal vez, como en las "variedades" de Bécquer, fijó tan fuertemente el arte literario unos instantes de vida social o personal. Dentro de tanta fascinadora ligereza destaca el análisis psicológico, verdadera exploración onírica, de *Entre sueños* (1863). Anónimo, no se incluyó siquiera en las *Obras*.

En agosto de 1864, el artículo *Los Campos Elíseos* combina la filosofía de las *Cartas desde mi celda*, de que forma la verdadera conclusión, con la encantadora soltura de *Cualquier cosa*, y poco después viene el sabroso reportaje sobre la inauguración de la línea de ferrocarril del Norte en forma de apuntes cronológicos que evocan 36 horas de tren y fiestas. Basta comparar la relación de Bécquer con los artículos que Théophile Gautier, periodista y poeta también, mandó al *Moniteur universel* de París sobre los mismos hechos y el mismo viaje (pero invertido) para darse cuenta de la libertad nueva, de la superior intensidad de vida, matizada de humorismo, que animan el artículo anónimo de *El Contemporáneo* [17].

Extensión del campo poético: ciencias humanas, defensa de las costumbres y creaciones artísticas nacionales

Después de 1864, el genio innovador de Bécquer se manifiesta principalmente en materia de comentario de grabado o de obra de arte, ocupando los dibujos de su hermano Valeriano un lugar predominante. En esos comentarios poéticos de *El Museo Universal*

17. R. Pageard. "L'inauguration de la ligne du chemin de fer du Nord de l'Espagne" (15 août 1864) vue par G.A. Bécquer et par Théophile Gautier" en *Hommage à Claude Dumas. Histoire et création.* Presses Universitaires de Lille. 1990.

(1865-69) y de *La Ilustración de Madrid* (1870) se observan, como ya en la carta V de *Desde mi celda* al tratar de las Añoneras, sutiles juegos entre tiempos y lugares como los que usará más tarde Azorín. *La vuelta del campo* (1866) y *La picota de Ocaña* (1870) ofrecen buenos ejemplos del arte de la traslación y del viaje a través del tiempo respectivamente. Sin embargo, lo más llamativo es la vocación de sociólogo y etnógrafo (que incluye la de costumbrista) de Bécquer: esta vocación aparece claramente en comentarios, casi todos firmados, como *El Retiro* (dibujo de Federico Ruiz en *El Museo Universal*, 1865). *Las jugadoras* y *El tiro de barras* (dibujos de Valeriano, *M.U.*, 1865), *La sopa de los conventos* (dibujo de Ortego, *M.U.*, 1866), *La Feria de Sevilla* (dibujo de Valeriano, *M.U.*, 1869), *El pordiosero* (dibujo de Valeriano, *La Ilustración de Madrid*, 1870). El dibujo produce la imagen; del texto nacen el movimiento y las ideas-sentimientos, ya que idea y emoción se fusionan en el vocabulario becqueriano.

La voluntad poética

Del período final, el registro casi vacío titulado *Libro de los gorriones* (junio de 1868) deja la extraña impresión de una tentativa fracasada para evacuar libremente los últimos sueños aún vivos. El único relato que contiene, *La mujer de piedra*, quedó inconcluso. El poeta se conocía perfectamente y tenía sus dudas como demuestra el subtítulo que dio al *Libro de los gorriones* con su peculiar humorismo: "colección de proyectos, argumentos, ideas y planes de cosas diferentes que se concluirán o no según sople el viento"[18].

"Pasión de explorar" decía nuestro tema. Sí, pero al margen de la voluntad. Esta existe pero con odio al empeño y a la obligación. Por eso, las exploraciones becquerianas se quedan con frecuencia en los umbrales luminosos. Las vías nuevas y las tierras desconocidas se ven detrás de una invisible barrera pero quedan fuera de

18. Sobre el *Libro de los gorriones*, ver la edición de María del Pilar Palomo, colección "Hispánicos Planeta", Madrid, 1977, y la edición de las *Rimas* de Russell P. Sebold, "Clásicos castellanos", Espasa Calpe, 1992.

alcance. Las designan los destellos ora espléndidos, ora inquietantes de una obra dispersa. De ahí, la amargura becqueriana en cuanto la mente venía a apartarse del movimiento instantáneo de la vida. De ahí también la lentitud del descubrimiento de todos los valores de las "cosas diferentes" dejadas por Bécquer.

El instinto de exploración de Bécquer tuvo otros límites. Su educación clásica y, sobre todo, su formación de dibujante y pintor realista, le impidieron alejarse más de la expresión lógica para forjar un nuevo lenguaje basado 1°) en la imagen como sustituto del concepto, y 2°) en los juegos de la infraconciencia. Su poesía tiene marcadas afinidades con la escuela impresionista de pintura (ya representada en su tiempo por los precursores Boudin y Monet) pero queda distante de la poesía de Mallarmé, ya formada alrededor de 1865, y eso a pesar de la presencia en la tradición española de genios poéticos como Góngora y Quevedo extraños a la cultura francesa decimonónica. Bécquer no franquea los límites de la expresión racional de fácil acceso aunque le gusta conducir al lector hacia las fronteras, valiéndose de elementos míticos o fantásticos ya más o menos familiares.

Una reflexión de Paul Valéry en el ensayo "Mallarmé" de *Variété* [19] echa luz sobre los orígenes de toda una corriente de la poesía moderna: "Diré (por mi cuenta y riesgo) –dice Valéry, uno de los herederos espirituales del maestro francés– que Mallarmé, al llevar el problema de la voluntad en el arte al supremo grado de generalización, se alzó del deseo de la inspiración que dicta un momento del poema, al de la iluminación que revela la esencia de la poesía misma".

No hay tanta voluntad de parte de Bécquer. Sin embargo, multiplicó los experimentos de creación artística por la palabra. Además, la expresión, vista por él como el misterio relacionado con el de los sueños, fue su constante tormento a pesar de su personal soltura de pluma. No quería escribir bajo la inspiración, sino preservar y controlar ésta. Desde este punto de vista, siguió el mismo

19. Paul Valéry. *Oeuvres*. Tomo I. Colección "La Pléiade", Gallimard. 1957. Pág. 707.

camino que Mallarmé, pero los medios empleados fueron diferentes. El poeta francés ofreció un modelo de poesía apartado del vocabulario y de la gramática acostumbradas pero conservó las formas y rimas clásicas sin ningún acercamiento al pueblo, al lector profano. Por el contrario, Bécquer sacó la poesía española culta de su pobre cauce, clásico y romántico; volvió al gusto familiar e íntimo con un vivísimo sentido del movimiento de la lengua y de la vida, músico ante todo, quedando desde luego mucho más humano que su contemporáneo francés [20].

20. Si comparamos el arte poético de Bécquer con el de los otros dos renovadores franceses de su tiempo, Verlaine y Rimbaud, podemos afirmar que:

-Verlaine tiene, como Bécquer, el deseo de hacer prevalecer en el verso la música y la variedad métrica pero muchas veces faltan en sus poemas la gravedad y la "chispa eléctrica" becquerianas,

-Rimbanb tiene en común con Bécquer la ansiedad y el sentido de las insuficiencias del lenguaje poético imperante pero no se encuentra en Bécquer una ruptura brutal con las convenciones del arte y de la sociedad como ocurre en la poesía de Rimbaud; la innovación guarda mucha más naturalidad en las *Rimas*.

PRESENCIA DE LO LÍRICO, ATMOSFÉRICO Y MARAVILLOSO EN LAS *LEYENDAS* DE BÉCQUER

Pascual Izquierdo
(Escritor y crítico literario)

I. Presencia de lo lírico

No es afirmación ociosa el señalar que Bécquer es, ante todo, un poeta. Y esta orientación específica de su sensibilidad creativa no sólo ilumina el íntimo temblor de sus *Rimas* o la melancólica quietud que se percibe en las cartas literarias escritas en las soledades de Veruela, sino que, como relámpago o atmósfera, impregna toda su obra literaria, incluyendo los ejercicios de gacetillero de salón en los que describe las galas y hermosura de las damas de la alta sociedad décimonónica, y también sus prosas de viaje, cuando, a manera de guía para lectores cultos, ejerce el oficio de periodista local de cuadros y costumbres.

Pero, exceptuando las *Rimas*, es en las *Leyendas* donde mejor se percibe la huella de lo lírico. En esta parte de su obra, Bécquer pone de manifiesto sus habilidades como escritor moderno y se muestra dominador de los recursos narrativos, hábil en los argumentos, sabio en la acotación, perito en descripciones y escenografías, maestro en el arte de la atmósfera y poseedor de un acertado sentido de la teatralidad y de una concepción plástica de ambientes y escenarios, pero, sobre todo, es capaz de proporcionar, incrustando en sus cualidades como narrador un sustrato de raigambre poética, savia nutricia a una prosa que, con esa aportación, se vuelve luminosa, sensorial y pictórica.

Existen leyendas donde el predominio de lo lírico es evidente, pues se percibe como una tonalidad estilística, como un clima intersticial que impregna todo el relato. Así, en *El caudillo de las manos rojas*, ya desde la primera escena crepuscular de su comienzo hasta la última de la autoinmolación, los contenidos narrativos están subordinados a la creación de un ambiente poético general en el que se desenvuelve el hilo argumental de esta historia de amor, expiación y muerte. Hemos afirmado en otro lugar que "*El caudillo de las manos rojas* puede ser entendido como un largo poema en prosa compuesto de innumerables pequeños poemas que, como hontanares, brotan incontenibles y llenos de lirismo"[1]

En otras ocasiones la presencia de lo lírico convive armoniosamente con lo narrativo, lográndose de este modo una forma de lenguaje personal y una rúbrica de estilo. Rastrearemos la presencia de lo lírico en las leyendas bécquerianas deteniéndonos con especial intensidad en aquellos pasajes donde su presencia nos parece más fácilmente detectable, es decir, en ciertos párrafos poéticamente singularizados, en las canciones e himnos, en los recursos estilísticos y en las microatmósferas y acotaciones.

Fragmentos de especial intensidad lírica

Dentro del tono lírico general que preside la totalidad de *El caudillo de las manos rojas*, existen fragmentos de especial acentuación poética. Quizá ninguno como el que se describe en el capítulo III: concretamente, las escenas de los apartados IX-XV. La transgresión amorosa se desarrolla en un clima estético de gran altura y no escasa voluptuosidad, en el que resulta inevitable que se incube la fatídica sierpe del deseo. Este clima lírico está formado, al igual que la estructura general de toda la leyenda, por una sucesión de breves poemas en prosa sabiamente engastados. Del "océano de voluptuosidad indefinible" van emergiendo algunas señales concretas: el aliento que se escapa de unos labios encendidos, el murmullo de la respiración amada, los suspiros ardientes de una

1. Prólogo a la edición de las *Leyendas*, Madrid, Cátedra, 1986, pág.45.

boca entreabierta, la zozobra de la sangre entre las venas, la llama siempre prendida del amor, el temblor de la palabra y la agitación del seno. Son los signos de la pasión que nace. Son las palabras germinativas del deseo.

Cernuda ha señalado el carácter de poema en prosa, "y de los más bellos de nuestra lengua",[2] de los tres primeros párrafos de *La ajorca de oro*. La estructura paralelística de los fragmentos citados define un universo amoroso que, desde las categorías pronominales abstractas (ella, El), se concreta bruscamente en el nombre de los protagonistas: María Antúnez y Pedro Alfonso de Orellana. Queda así esbozado un microcosmos de hermosura y pasión. La belleza se adorna de otras galas, propias, según apunta Bécquer, de todas las mujeres del mundo: capricho y extravagancia. Pero bajo etiqueta tan bella de apariencia se esconde el ofidio, siempre inductor y diabólico, de la tentación. La pasión se adjetiva de valiente y supersticiosa, mas bajo la fuerza sin límites del amor desbocado también se esconden indicios de culpabilidad y señales de transgresión.

El apartado III de *Los ojos verdes*, en el que se produce el diálogo entre Fernando de Argensola y la ondina de mirada misteriosa, puede ser señalado como fragmento de elevada temperatura lírica. Bécquer, eternamente enamorado de todo lo femenino,[3] compara la pupila de la mujer fosfórica con un rayo de sol veloz y fugitivo, o con un cáliz de esmeraldas, y describe el progresivo acercamiento del primogénito de Almenar hacia los ojos de la ondina fatal. Fernando de Argensola se deja arrastrar por un ideal imposible y cae en los brazos de su propio e inviable deseo.

Nuevo ejemplo de poema en prosa, de bello fragmento lírico, podemos encontrar en la segunda descripción que del concierto

2. Luis Cernuda, *Poesía y Literatura*, t. II, Barcelona, Seix Barral, 1964, pág. 70.

3. La mujer es uno de los temas recurrentes en la obra literaria de Bécquer. Puede aparecer como personificación del ideal estético y como algo incorpóreo y perfecto, sólo rozable con las alas del sueño. Para ver el significado de la mujer en las leyendas becquerianas, cfr. Manuela Cubero Sanz, "La mujer en las *Leyendas* de Bécquer", en *Revista de Filología Española*, LII, 1969, págs. 347-369, y Wallace Woolsey, "La mujer inalcanzable como tema en ciertas leyendas de Bécquer", en *Hispania*, XLVII, 1974, págs. 277-281.

musical hace Bécquer en *Maese Pérez el organista*. A modo de oleaje sonoro, el narrador va comparando los acordes musicales con diversas manifestaciones de belleza: cantos celestes, notas de melodía, rumor de hojas amorosas, trinos de alondra, etc., logrando envolvernos con su prosa sensual en las voluptuosidades de la música.

Otro momento de plenitud lírica puede ser encontrado en el apartado VI de *El rayo de luna*. Tras una acotación escénica llena de calidad formal, Bécquer va dando vida a una página donde el misterio se mezcla con la belleza. Reflejo de un traje blanco apenas entrevisto. Deseo de aprehender el ideal. Una ilusión de luna. Se incuba el sueño manriqueño capaz de transformar la realidad estética en un estadio superior donde sólo reina la ilusión de lo soñado y la fugacidad de lo inasible.

Bécquer alcanza en el diálogo de la alameda (*El gnomo*, capítulo III) momentos de intenso lirismo, tanto en el intercambio verbal propiamente dicho como en los momentos preparatorios: aquellos en que el viento agita las copas de los álamos y suenan los rumores del agua.

Al igual que en *La ajorca de oro*, Bécquer comienza *La promesa* con la inclusión de un fragmento poético en prosa, formalmente constituido por los cuatro primeros párrafos. Junto a los sollozos de Margarita y el silencio de Pedro, la escenografía que acompaña al dolor de los amantes. Tribulaciones del corazón y movimiento de escenario. Lágrimas que se derraman ante un silencio escenográfico. Mutismo que se acusa a sí mismo y lenta declinación de los crepúsculos. La simbiosis entre representación y decorado es aquí perfecta, pues no puede estar más acompasado el sentimiento amoroso con la declinación del día.

En *La corza blanca*, la prosa de Bécquer, humedecida de lirismos, logra, desde la llegada de Garcés al remanso del río, uno de los momentos narrativos más bellos de la literatura española. Todo lo que sucede después de la presencia del montero (la aparición de las corzas, su conversión en mujeres bajo el supremo y misterioso sacerdocio de la luna, la turbadora escena de los juegos y abluciones, la aparición de Constanza) rebosa poética emoción y ofrece un derroche de voluptuosidad sensorial y plástica.

Lirismos en himnos y canciones

La presencia de lo lírico en las *Leyendas* se hace acompañar, en algunos casos muy concretos, de un vehículo formal determinado y explícito. Nos referimos a los cantos, salmos, himnos o diálogos, que sólo en tres leyendas hacen su aparición: en *El caudillo de las manos rojas*, *El gnomo* y *La corza blanca*. No consideramos como expresión estrictamente lírica la cantiga, cántiga o romance que aparece en *La promesa,* ya que esta composición literaria debe considerarse más como vehículo de apoyo a la narración que como manifestación de poesía.

En *El caudillo de las manos rojas*, el himno se sitúa en el capítulo III, lugar mágico por excelencia. Aturdido por la vaharada del deso emergente, Pulo-Dheli, rey de Orisa y señor de señores, pide a su amada Siannah que le cante un himno patriótico con el fin de poder apartar, atraído por la fuerza del canto, sus ojos de los suspiros ardientes donde centellea la pasión. El primer canto, en el que se exalta la pasión guerrera, deja paso después a un himno de amor. Los corazones no pueden sustraerse a la vorágine que ya está insinuándose abiertamente en los cuerpos. Es el amor, que pasa incendiándolo todo, dice el versículo. De esta manera tan fugaz y abrasadora acaba la canción, cuyo epígrafe tercero puede ser considerado (y así ha sido) como una rima prosificada. O, visto desde otro ángulo, cabe decir que de este himno ardiente nació la rima X (46).[4]

También en el capítulo III, lugar donde se dan cita los espíritus benéficos del arte becqueriano, pero esta vez de *El gnomo*, nace un diálogo a cuatro voces entre los susurros del aire y las insinuaciones del agua. Este último elemento, casi siempre rastrero en intenciones pero elevado en su lenguaje, promete todo cuanto toca con su lengua terrena. Por el contrario, el viento, ofrece, como galán gentil, sólo lo intangible. Cada elemento dialoga únicamente con su personaje afín. Así, Marta no oye las insinuaciones materialistas del

4. Los puntos de contacto entre el himno amoroso y la rima citada han sido subrayados por los críticos. J. M. Díez Taboada ha estudiado la relación entre la rima y la totalidad de la obra de Bécquer en su artículo "La Rima X de G. A. Bécquer", en *Boletín Cultural de la Embajada Argentina*, núm. 2, Madrid, marzo de 1963, págs. 5-23.

agua. Magdalena, por su parte, no entiende de aromas y céfiros sino sólo de lo groseramente poseíble. Cada elemento se expresa, sin embargo, con las más sutiles galas de la poesía. Ciertos párrafos pueden ser considerados poemas prosificados que desarrollan algunos de los temas preferidos por la sensibilidad romántica y soñadora del poeta.

Es en *La corza blanca* donde quizás los himnos alcanzan su máxima perfección artística. El coro de misteriosas voces se ordena en dos intervenciones. En la primera, además de despertar al poco sutil montero, se reclama la presencia de la reina de las ondinas. En la segunda se convoca a todos los espíritus, habitantes invisible de los reinos fantásticos. Una luna litúrgica señala ya el comienzo de las transformaciones. La estructura paralelística y correlativa de los versos acentúa el contenido apelativo, contribuyendo a resaltar su musicalidad salmódica y a subrayar la belleza.

Lirismo en los recursos estilísticos

Podemos detectar la presencia de lo lírico también en ciertas manifestaciones expresivas que se apartan de los registros propios del lenguaje narrativo convencional. La sensibilidad poética de Bécquer no puede evitar el ir introduciendo en su discurso prosístico ciertas rúbricas de autor, es decir, su alma fecunda de poeta no puede quedar ahogada por la narratividad exigible en su tiempo a un relato periodístico-novelesco como las leyendas. Esta presencia de lo lírico se advierte también en la naturaleza y variedad de los recursos estilísticos empleados, y se acentúa con la incrustación de pequeños fragmentos lírico-narrativos (acotaciones escenográficas o temporales) caracterizados por su perfección formal.

El uso del lenguaje tropológico posee en Bécquer una singularidad y frecuencia muy especiales[5] Nuestro autor, muy dotado de recursos, prodiga metáforas y símiles por doquier, de tal manera que es realmente difícil encontrar una sola página de las *Leyendas*

5. Arturo Berenguer Carisomo subraya también este aspecto del lenguaje bécqueriano en *La prosa de Bécquer*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1974, págs. 63-70.

donde no seamos sorprendidos por el relámpago de una metáfora, la belleza de una imagen o la nítida luminosidad de un símil. Espigaremos un puñado de ejemplos entre las manifestaciones más sobresalientes.

Aunque algunas pueden ser tildadas de convencionales:

> "un furtivo rayo de luz, que brillaba como un relámpago de plata sobre la superficie de las aguas (...) [6]
>
> "uno de sus rizos caía sobre sus hombros deslizándose entre los pliegues del velo como un rayo de sol que atraviesa las nubes" [7]
>
> "(...) formando una algarabía tan ruidosa y confusa como la de los pájaros que despiertan al primer rayo de sol entre las frondas de una alameda." [8]
>
> "en cuyo fondo brillaba el punto de luz de su ardiente pupila como una estrella en el cielo de una noche oscura." [9]
>
> "La impaciente multitud hervía como un apiñado enjambre de abejas." [10]
>
> "Las moribundas lámparas, que brillaban en el fondo de las naves como estrellas perdidas entre las sombras, (...)" [11]

otras, por el contrario, poseen cierto apunte de originalidad o claro temblor de belleza:

> "Los blancos caseríos (...) parecen a lo lejos un bando de palomas que han abatido su vuelo (...)" [12]
>
> "se vio el cielo como un océano de lumbre (...)" [13]
>
> "(...) (ojos) luminosos, transparentes como las gotas de la lluvia que se resbalan sobre las hojas de los árboles (...)" [14]
>
> "La noche se adelanta; una noche sin astros y sin transparencia"[15]

6. *La corza blanca, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1981, pág. 267
7. *Los ojos verdes, O. C.*, 1981, págs. 139-140.
8. *La corza blanca, Ibid.*, pág. 268.
9. *La rosa de Pasión, Ibid.*, pág. 293.
10. *La cruz del diablo, Ibid.*, pág. 108
11. *La ajorca de oro, Ibid.*, pág. 121.
12. *La cruz del diablo, Ibid.*, pág. 95
13. *El Miserere, Ibid.*, pág. 198.
14. *Los ojos verdes, Ibid.*, pág. 133.
15. *El caudillo de las manos rojas, O. C.*, 1981, pág. 78

"nace un torrente que se derrumba en sábanas de plata hasta bajar a la llanura" [16]

"los horizontes del mar se encienden" [17]

Como vemos en el último ejemplo, Bécquer, profeta de la estética posmoderna, se adelanta más de un siglo a Gimferrer en la pasión por los incendios marítimos.

"!Sábanas de plata!" ¿Qué poeta no firmaría una metáfora semejante para referirse al agua que baja, agitada y sensual, por el cauce de la torrentera? La aliteración vocálica y la disposición fonética de las sílabas nos predisponen a imaginar en nuestra fantasía el rápido descenso de las aguas.

Los símiles comparando a la mujer con elementos de la naturaleza (plantas y aves) son abundantes:

"niñas de las cercanas aldeas, lirios silvestres que crecEis felices (...) [18]

"Volvían (las muchachas) cantando y riendo con un ruido y una algazara que sólo pudiera compararse a la alegre algarabía de un banda de golondrinas (...) [19]

"y aquellas manos semejantes a manojos de jazmines, (...)" [20]

"su lánguida cabeza, ligeramente inclinada como una flor que se rinde al peso de las gotas de rocío, (...)"[21]

A veces un lírico erotismo insinuado puede entreverse bajo los intersticios de la prosa:

"Contaba apenas dieciséis años (...) y ya hinchaban su seno y se escapaban de su boca esos suspiros que anuncian el vago despertar del deseo." [22]

16. *Ibid.*, pág. 51
17. *Ibid.*, pág. 76.
18. *Creed en Dios, Ibid.*, 1981, pág. 174.
19. *El gnomo, Ibid.*, pág. 216
20. *La corza blanca, Ibid.*, pág. 272.
21. *Ibid.*, pág. 272.
22. *La rosa de Pasión, Ibid.*, pág. 293.

Levísima sensualidad que, en ciertos casos especiales, alude a algún punto concreto del escondido tesoro de las formas femeninas:

> "Siannah canta. Su voz tiembla y su pecho se eleva acompasadamente, como una ola que se hincha coronada de espuma" [23]
>
> "(...) otras (muchachas) surcando el agua como un cisne y rompiendo la corriente con el levantado seno;" [24]

Acotaciones y microatmósferas

Bécquer, ya lo hemos dicho antes, es maestro en acotaciones. Aplicado este término a las *Leyendas*, entendemos por acotación un breve apunte ambiental o escenográfico, fijado generalmente antes de comenzar un episodio de la acción narrativa, o en el desarrollo de la misma cuando se registra una variación de las condiciones iniciales. No suelen ser más de tres o cuatro líneas, que destacan por su perfección formal y su estructuración sintáctica hecha a base de tres oraciones de idéntica construcción y notorio paralelismo. A veces las acotaciones poseen tanta sensorialidad ambiental que se convierten en microatmósferas. Ya que éste es uno de los rasgos distintivos más característicos de la prosa bécqueriana y puede ser interpretado como habitual manifestación de su capacidad poética, nos iremos deteniendo con algún detalle en las acotaciones y microatmósferas que hemos espigado en las *Leyendas*.

En *El caudillo de las manos rojas*, mínimas atmósferas sensorializadas preceden, a modo de acotación escénica, a cada uno de los subepisodios narrativos del capítulo I. Son fragmentos llenos de lirismo y de sensualidad estética. Destacaríamos los de los subepisodios II y III, que definiremos como microatmósferas de luz y sonido, la primera situada en un momento crepuscular de la trayectoria luminosa, y la segunda en el instante en que suenan los infinitos ruidos y murmullos de la noche. Veamos la última:

23. *El caudillo de las manos rojas, O. C.*, 1981, pág. 64
24. *La corza blanca, Ibid.*, pág., 27.

"Los confusos rumores de la ciudad, que se evaporan temblando; los melancólicos suspiros de la noche, que se dilatan de eco en eco repetidos por las aves; los mil ruidos misteriosos (...) se unen al murmullo del Jawkior, cuyas ondas besa la brisa de la tarde, produciendo un canto dulce, vago y perdido como las últimas notas de la improvisación de una bayadera" [25]

¿Es posible reunir en un párrafo tan corto un conjunto más amplio de manifestaciones sonoras? Todo es rumor, suspiro, eco, canto, brisa y el regalo inesperado de una delicada aliteración.

Gustavo Adolfo Bécquer, apasionado del rumor y el suspiro, nos ofrece otro ejemplo en el subepisodio V del capítulo II:

"(...) parecen dormir (las aguas) sin que las turbe otro rumor que el monótono ruido del manatial que la alimenta, el suspiro de la brisa que viene a humedecer sus aguas en la linfa o el salvaje grito de los cóndores (...)" [26]

Rumor, suspiro y grito, al igual que en este pasaje de *El Miserere*:

"Las gotas de agua (...) que caían sobre las losas con un rumor acompasado (...); los gritos del búho, que graznaba refugiado bajo el nimbo de piedra de una imagen (...); el ruido de los reptiles (...), todos esos extraños y misteriosos murmullos del campo, de la soledad y de la noche (...)" [27]

Como podemos comprobar en el ejemplo anterior, a veces un grito inesperado (que procede de aves: búhos y cóndores), casi siempre situado al final de las ambientaciones, viene a rasgar ásperamente ese celaje blando de suspiros y rumores.

En este vasto universo de manifestaciones sonoras hay también lugar para la agitación acústica y la tempestad:

25. *El caudillo de las manos rojas, O. C.*, 1981, pág. 46.
26. *Ibid.*, pág. 51.
27. *El Miserere, Ibid.*, págs. 194-195.

"La noche es oscura. El viento muge y silba (...) El trueno retumba, dilatándose de eco en eco en los abismos de las cordilleras. La lluvia azota el penacho de las palmas (...)[28]

O esta otra, perteneciente a *El Miserere*:

"El viento zumbaba y hacía crujir las puertas (...); la lluvia caía en turbiones, azotando los vidrios de las ventanas y de cuando en cuando la luz de un relámpago iluminaba por un instante todo el horizonte (...)" [29]

Viento y lluvia, más el añadido alterno del trueno o el relámpago, configuran descriptivamente estos breves episodios de tormenta. Luz y sonido, una vez más certeramente conjugados, se bastan para crear un claro ambiente de crispación atmosférica.

A veces, una microatmósfera sonora se caracteriza también por el movimiento, el desorden y el estruendo:

"Las cuencas del Moncayo repitieron de eco en eco el bramido de las trompas, el latir de la jauría desencadenada, y las voces de los pajes resonaron con nueva furia, y el confuso tropel de hombres, caballos y perros se dirigió (...)" [30]

También puede darse una ruidosidad extrema o una abierta crispación sonora:

"Más allá hirieron sus oídos, con un estrépito discordante, mil y mil acentos ásperos y roncos, blasfemias, gritos de venganza, cantares de orgías, palabras lúbricas, maldiciones de la desesperación, amenazas de la impotencia y juramentos sacrílegos de la impiedad." [31]

28. *El caudillo de las manos rojas, Ibid.*, pág. 68
29. *El Miserere, Ibid.*, pág., 194.
30. *Los ojos verdes, O. C.*, 1981, pág. 134.
31. *Creed en Dios, Ibid.*, pág. 185.

Parece que en el párrafo anterior se condensan las manifestaciones del sonido más broncas y discordantes de la humanidad: la pasión extrema y la barbarie, y también lo más zafio, elemental y primitivo.

En otras ocasiones, el silencio urbano de las ciudades góticas se quiebra por los actos del vivir cotidiano. Tres notas acústicas sirven para romper la frágil liturgia del silencio nocturno y configuran el entramado del rumor en la noche:

> "Un silencio profundo reinaba en ellas (las calles), silencio que sólo interrumpían ora el ladrido lejano de un perro, ora el rumor de una puerta al cerrarse, ora el relincho de un corcel que piafando hacía sonar la cadena que lo sujetaba al pesebre (...)" [32]

El silencio nocturno de la ciudad de Toledo también es roto, de manera sutil y delicada, en el siguiente fragmento:

> "Reinaba en la ciudad un profundo silencio, interrumpido a intervalos,ya por las lejanas voces de los guardias nocturnos (...), ya por los gemidos del viento (...)" [33]

O esta otra ruptura del silencio en la misma ciudad:

> "(...) y ya no turbaba el profundo silencio de la noche más que el grito lejano de la vela de algún guerrero, el rumor de los pasos de algún curioso que se retiraba el último o el ruido que producían las aldabas de algunas puertas al cerrarse (...)[34]

El silencio es casi siempre perturbado por una estructura sintáctica compuesta de tres oraciones yuxtapuestas que evidencian claros signos de paralelismo en su construcción:

> "Un silencio de muerte reinaba a su alrededor; un silencio que sólo interrumpía el lejano bramido del los ciervos, el temeroso

32. *El rayo de luna, Ibid.*, pág. 166.
33. *La rosa de Pasión, Ibid.*, pág. 296.
34. *La rosa de Pasión, O. C.*, 1981, pág. 296.

murmullo de las hojas y el eco de una campana distante que de cuando en cuando traía el viento en sus ráfagas." [35]

"A la media hora sólo se oían los ahogados gemidos del aire que entraba por las rotas vidrieras (...) y el alternado rumor de los pasos del vigilante que se paseaba (...) a lo largo del pórtico." [36]

Además de maestro en graduar la luz, estamos viendo que Bécquer es perito en ruidos y rumores. Examinemos la siguiente microatmósfera sonora crepuscular:

"Después que se fueron apagando poco a poco los rumores del día y ya no se escuchaba el lejano eco de la voz de los labradores que vuelven a percibir el monótono ruido de las esquilillas del ganado, y las voces de los pastores, y el ladrido de los perros que reúnen las reses, y sonó en la torre del lugar la postrera campanada del toque de oraciones, reinó ese doble y augusto silencio de la noche y la soledad, silencio lleno de murmullos extraños y leves, que lo hacen aún más perceptible." [37]

Como hemos podido apreciar, Bécquer va gradualizando la percepción acústica en los momentos postreros del día, sin rehuir un ligero apunte costumbrista. Son los sonidos del campo los que van apagándose hasta que suenan las campanadas de la torre. Todos los ruidos podrían catalogarse en la categoría de ambientales: canto de labradores que regresan a casa, esquilas del ganado, voz de pastores, ladrido de perros. Hasta que se impone el silencio de la noche, doble y augusto en este caso, enriquecido además por "murmullos extraños y leves".

Si la microatmósfera anterior se localiza en un espacio abierto, la siguiente tiene lugar en el interior de una iglesia, ocupada por un regimiento de dragones:

"(...) las blasfemias de los soldados, que se quejaban en voz alta del improvisado cuartel; el metálico golpe de sus espuelas, que

35. *Creed en dios, Ibid.*, pág. 186.
36. *El beso, Ibid.*, pág. 278.
37. *El gnomo, Ibid.*, pág. 227.

resonaban sobre las anchas losas sepulcrales del pavimento; el ruido de los caballos, que piafaban impacientes, cabeceando y haciendo sonar las cadenas (...), formaban un rumor extraño y temeroso que se dilataba por todo el ámbito de la iglesia y se reproducía cada vez más confuso, repetido de eco en eco en sus altas bóvedas." [38]

Bécquer, esteta de la luz, sitúa con frecuencia sus acotaciones temporales en albas o crepúsculos. Algunas poseen una belleza desusada:

"El sol había traspuesto la cumbre del monte; las sombras bajaban a grandes pasos por su falda; la brisa gemía entre los álamos de la fuente, y la niebla, elevándose poco a poco de la superficie del lago, comenzaba a envolver las rocas de su margen." [39]

"La aurora rasga el velo de la noche; de sus trenzas de oro se desprende el rocío en una lluvia de perlas sobre las colinas y las llanuras; los horizontes del mar se encienden y las crestas de sus olas brillan como las escamas de la armadura de un guerrero (...)" [40]

A veces las microatmósferas se orientan hacia la recreación costumbrista de ambientes, actividades o escenarios, o se centran en la descripción de una ruina romántica. Ejemplo de microatmósfera referida a las actividades desarrolladas en el patio de una fortaleza medieval es la siguiente:

"(...) no lo debían buscar en el anchuroso patio de su castillo, donde los palafreneros domaban los potros, los pajes enseñaban a volar a los halcones y los soldados se entretenían los días de reposo en afilar el hierro de su lanza contra una piedra." [41]

Un ejemplo de microatmósfera de ruina romántica, en la que Bécquer describe el antiguo convento de Templarios, lo tenemos en

38. *El beso, O. C.*, 1981, pág. 278.
39. *Los ojos verdes, Ibid.*, pág. 139.
40. *El caudillo de las manos rojas, Ibid.*, pág. 76.
41. *El rayo de luna, Ibid.*, pág. 160.

el capítulo II de *El rayo de luna*. En *La cueva de la mora,* el poeta dedica todo el primer párrafo a ofrecernos una descripción microatmosférica de la desolación romántica. Restos arquitectónicos (piedras, sillares, capiteles) se mezclan con la vegetalidad salvaje en *La rosa de Pasión* (capítulo III, segundo párrafo) formando un escenario de soledad total[42].

II. Presencia de lo atmosférico

Rasgo característico de la prosa de Bécquer es su capacidad de sensorializar determinados ambientes, escenas o momentos narrativos utilizando una prosa llena de plasticidad y sugerencias, que tiene la virtud de intensificar todos los contenidos estéticos relacionados con los sentidos. Las atmósferas de las *Leyendas* abarcan diversos campos temáticos o ámbitos sensoriales: cromático, auditivo, mágico, maravilloso, amoroso, costumbrista, etc. Desempeñan la función no sólo de configurar el ambiente propicio para que se inicie o desarrolle un hecho narrativo, sino de enriquecerlo e intensificar sus contenidos plásticos y sensoriales para que, junto al discurso de la acción, brote el lirismo, aparezca el terror, nazca la luz, se engendren los bullicios o florezca lo maravilloso.

Destacaríamos las siguientes atmósferas en las *Leyendas*: sonora en *El Miserere* (capítulo II); pictórica y sonora en *Maese Pérez el organista* (capítulo I, y II); sensorial en *El caudillo de las manos rojas* (capítulo III); de tentación en *La ajorca de oro* (capítulo II); pictórica y sonora en *El Cristo de la calavera* (capítulo I y II); crepuscular, pictórica y de escenografía total en *La promesa* (capítulos I, II y IV); y lírica en *La corza blanca* (capítulo II). Iremos analizando cada una de ellas.

42. Las ruinas como un elemento del paisaje romántico son estudiadas por M. García-Viñó en "Los escenarios de las leyendas becquerianas", *Revista de Filología Española*, LII, 1969, págs. 335-346.

El Miserere

En esta leyenda, el primer estadio de la atmósfera sonora gradualmente configurada está definido de manera global por "los murmullos del campo, de la soledad y de la noche" y por "los mil confusos rumores"[43], que se mezclan con los ruidos generados por el cese de la lluvia, es decir, por las manifestaciones sonoras habituales y propias de un escenario postempestuoso, tocadas, sin embargo, de un halo de exaltación romántica. Es momento de preparación acústica. Es un instante de calma auditiva sembrada de rumores.

Un ruido nuevo e inexplicable como el de un reloj (ruedas que giran, cuerdas que se dilatan, maquinaria que se agita, además del concurso de doce campanadas) marca el inicio de las transformaciones escenariales: bajo el amparo de una luz azulada se reconstruye la abadía. Es un ruido extraño y aterrador, totalmente inexplicable, carente de una mínima armonía. No es la belleza -o un germen de belleza- quien desata las transformaciones, sino el sobresalto, la inquietud y el miedo. El ruido anómalo lleva en su seno un impulso luminoso que inspirará una reconstrucción arquitectónica, es decir, una restauración del pasado. Las ruinas, en primer lugar, se iluminan con aquella insólita claridad y más tarde se reaniman, cobran la vida mineral perdida y restauran un escenario abandonado.

En el segundo estadio se repite el esquema narrativo ruido-transformación maravillosa. Entra ahora en escena la animación de lo inanimado, pero esta vez dentro del campo de lo humano. Primero es una reedificación arquitectónica;luego, una restauración humana, mas sólo parcial: esqueletos y hábitos.

Todo lo que precede en el texto escrito de la leyenda no es más que una preparación ambiental y escenográfica para que tenga lugar el clímax narrativo, el momento culminante de intensidad sonora, que se articula alrededor de dos polos o momentos excepcionales: el versículo de la iniquidad, al que se asocia lo más horrísono del canto y lo más despreciable de la condición humana, y el versículo del gozo. La luz celeste actúa como preludio de las transfiguraciones.

43. *El Miserere, O. C.*, 1981, pág. 195

Un cuadro beatífico se traza al llegar al versículo décimo del gozo y la alegría. Cambian ahora los detalles de escenario: luz celeste, osamenta de monjes revestidos de sus carnes, aureola luminosa alrededor de las frentes. Muestra la tramoya una porción de cielo. Todo es armonía en el himno de gloria que acompaña al versículo. Una claridad deslumbradora pone el punto final al primer acto.

Todo el episodio analizado (al que no le es ajeno un indudable sentido de la teatralidad apoyado sobre todo en la abundancia de los efectos especiales) posee acusada intensidad atmosférica, amplios registros sonoros y perfecta gradualidad y concede un claro protagonismo escenográfico a la luz y al sonido.

Maese Pérez El organista

La prosa luminosa y sensorial de Bécquer va creando en los primeros párrafos de esta leyenda (capítulo I) una atmósfera pictórica llena de animación y colorido. Las notas de color (capa roja, pluma blanca, oro de los galeones, pajes con hachas, capa oscura, criado con linterna, encomienda que deslumbra en el pecho, brillo de broqueles, resplandor de hachas ardiendo, hábitos morados y birrete rojo, bandadas con teas encendidas) se van sucediendo individualizadamente con la intención y propósito de identificar a cada uno de los personajes que van apareciendo. Así, la capa roja y la pluma blanca en el fieltro se asocian al marqués de Moscoso; los pajes con hachas, a la condesa de Villapineda; la capa oscura y el criado con linterna, al opulento señor y a la encomienda que lleva en su pecho; el brillo de broqueles, a las gentes enfrentadas que se pelean; el resplandor de hachas encendidas, al señor arzobispo, que también se singulariza por los hábitos morados, el birrete rojo y el fulgor del anillo; las bandadas con teas, al populacho.

A cada personaje se le asigna un punto de luz para que sea posible distinguir las notas de color contenidas en su indumentaria. La atmósfera pictórica trazada en el claroscuro de la noche se consigue acentuando los puntos luminosos, de tal manera que se puedan distinguir con suficiente claridad volúmenes, formas y colores. Es un gran cuadro de Rembrandt, (hay más de un punto de coincidencia con "La ronda de noche") o quizás mejor, de Frans Hals. Si

los personajes individualizados están definidos por el color, los colectivos por el ruido. Así, al populacho se le asocia con los villancicos, entonados a gritos al compás de los panderos, sonajas y zambombas. Y a los grupos que se enfrentan entre sí (tras el brillo de los broqueles, como si fuera un disparo de flash emitido para iluminar un instante las imágenes), ruido de golpes y estrépito de puertas.

Otro rasgo característico de este capítulo I, además de sus aspectos pictóricos, es el de la animación y movimiento, que está expresado con gran número de variantes, aunque encuadrables todas ellas en el apartado de llegadas, salutaciones y movimientos, tanto individuales y como colectivos.

A pesar de la microatmósfera pictórica situada al comienzo del capítulo II, el sonido domina nítidamente la totalidad del fragmento narrativo. Un sonido que recorre una amplia gama de manifestaciones, desde la más zafia y vulgar a la más alta y sublime, sin olvidar la que se emite como constatación empírica de la muerte de maese Pérez, grito que puede ser interpretado, tras el sollozo de las teclas, como un puñal desgarrador. Pero las manifestaciones sonoras están perfectamente graduadas en una escala de sublimidad ascendente, hasta que el clímax artístico queda roto por la explosión de terror.

Antes de la misa, el rumor de la plebe va ascendiendo en intensidad acústica hasta ser aclamación de júbilo y alegría de panderos y sonajas. El rebullimiento de la multitud se completa con las palabras a media voz pronunciadas por los caballeros. La algarabía que se forma en el templo al conocerse la noticia de la enfermedad del organista sube de tono con las exclamaciones de disgusto y culmina en el ruido espantoso de voces que proclama la llegada del músico.

En el momento de la consagración, la música del órgano se convierte, tras el repique de campanillas, en un arte sublime que va desplegando majestuosamente sus acordes. La música pasa a ser manifestación de la belleza divina, capaz de cautivar, sobrecoger y arrebatar a todos los presentes. Este éxtasis de sublimidad emocional y artística se quiebra cuando la voz del órgano se apaga gradualmente y suena en el templo un agudo grito de mujer. La muerte interrumpe la comunicación excelsa con los dioses y resquebraja

la armonía. Tras la ruptura de la belleza establecida por el arte verdadero, nace otra vez la confusión en la iglesia, el desorden de las masas y el rápido despertar de todos los bullicios.

También en el tercer capítulo predomina el sonido, pero presentando una clara oposición en sus registros. Asistimos al triunfo del arte sobre el ruido. Aunque al principio parece que la algarabía sonora va a ser capaz de apagar la música del órgano, pronto se ve que éste se impone rápido, con contundencia y poderío, acallando la ignorancia estrepitosa y elevándose a las altas regiones expresivas donde habita la belleza.

El caudillo de las manos rojas

La atmósfera sensorial que Bécquer despliega en *El caudillo de las manos rojas* está ordenada gradualmente en tres estadios expresivos. El primero queda definido por una ambientación de mediodía y una situación de descanso. Ciertas notas auditivas (aura fresca meciendo tulipanes y magnolias; canto melancólico y suavísimo del bulbul, especie de ruiseñor arábigo; miríadas de pájaros e insectos cruzando entre la luz) contribuyen a formular el escenario de armonía y esplendor natural, en el que se asienta la quietud de brisas, corazones y cuerpos. Luego se produce un diálogo intenso y encendido, y callan los esposos. Nace un relámpago de deseo.

En el segundo estadio (subapartados VIII-XIII) se advierte la acentuación del preludio sensorial marcado en los dos epígrafes anteriores. Se repiten muchos de sus elementos situadores: tanto la acotación temporal (mediodía, que en el escenario narrativo es como la medianoche para la naturaleza) como las acotaciones sonoras (grito de pájaros, zumbido de insectos, respiración "sonora y encendida" de mujer). El elemento diferenciador entre ambos estadios reside en la respiración alterada de Siannah. La tentación tiene, una vez más, sugerente forma de manzana. Es en este ambiente sutilmente sensorializado donde tienen lugar las miradas, las respiraciones encendidas, los coloquios amorosos y el nacimiento de la pasión. La configuración atmosférica de la escena ha intensificado

los signos, pero es una respiración entrecortada quien añade la rúbrica de deseo. Un halo de fatalidad se instala inevitablemente en los labios rojos y entreabiertos de Siannah.

En el tercer estadio, coloquios, suspiros y cánticos. El oleaje del deseo mueve la voz y el pecho. La pasión se convierte en corcel que ya no puede mantenerse atado.

La ajorca de oro

En *La ajorca de oro*, una atmósfera instigadora o de tentación se enrosca como sierpe perversa en el parlamento de María Antúnez. La tentación, presentada y desarrollada por parte de Bécquer con mucha habilidad, se ofrece como un derroche de sicología femenina y un ejemplo magnífico de estrategia narrativa.

No podemos dejar de mencionar, dentro de esta misma leyenda, dos microatmósferas notables. Una, devocional, en la que la catedral aparece como escenario donde se percibe la presencia de Dios: luz de lámparas, nube de incienso, voces del coro, campanas de la torre, musicalidad del órgano. Luz, incienso y armonía formando parte de los peldaños más bajos de la divinidad. La segunda sería una microatmósfera de silencio sobrecogedor: rumores confusos, chasquidos de madera, murmullos del viento, ilusiones de la propia fantasía, sollozos, rumor de pasos, roce de telas que se arrastran. Un silencio germinativo que da a luz únicamente murmullos y rumores contrasta con la apoteosis de la liturgia transcendente.

El Cristo de la calavera

En *El Cristo de la calavera* podemos detectar una atmósfera pictórica y sonora, adornada con algún ribete costumbrista, estructurada en dos espacios. En los exteriores del alcázar todo es animación elemental y estruendo primitivo. Es un mundo poblado por pajes, soldados, ballesteros, juglares, romeros y bufones. Asociada a cada una de estas categorías profesionales, dedicaciones u oficios, existe un ruido identificador, o más bien, todos los ruidos se integran en un vasto océano de signos:

> "(...) aquel revuelto océano de cantares de guerra, rumor de martillos que golpeaban los yunques, chirridos de limas que mordían el acero, piafar de corceles, voces descompuestas, risas inextinguibles, gritos desaforados, notas destempladas, juramentos y sonidos extraños y disformes (...) [44]

El plano de los espacios interiores se identifica, en el ámbito de lo sonoro, por "los lejanos acordes de la música del sarao".[45] Aquí estamos en una categoría descriptiva donde priva lo apariencial. Los hierros han sido sustituidos por las perlas, la bayeta plebeya por la seda cortesana. Elegantes tapices decoran las paredes. Por los amplios y lujosos salones pululan damas y galanes. Todo es murmullo y risa contenida, mirada de soslayo y brillo de pupilas casquivanas. Elegancia y distinción en atuendos y ademanes. Todo es frivolidad, cortesanía, mientras hierve de juramentos el recinto del patio y el fragor de la guerra proclama su inminencia.

Como casi siempre en Bécquer, precediendo a los ruidos o iluminando los focos sonoros, hay una luz. En los espacios exteriores, la luz de las hogueras. En el interior del alcázar, alumbran el tránsito cortesano candelabros y lámparas.

Una nueva muestra de la maestría descriptiva becqueriana se da a la salida del sarao. Grandes hachas encendidas (no podía faltar el punto de luz en la escena) iluminan el paso de enjaezados escuderos, reyes de armas blasonadas, timbaleros vistosos, soldados resplandecientes, pajes emplumados, servidores de a pie bellamente decorados. Luz, colorido y movimiento ante los ojos atónitos de los espectadores medievales.

El monte de las ánimas

En *El monte de las ánimas*, la atmósfera sonora y de progresión del miedo ocupa casi la totalidad de la leyenda, aunque se centra fundamentalmente en los capítulos II y III. Ya en el prólogo se

44. *El Cristo de la calavera, O. C.*, 1981, pág. 202.
45. *Ibid.*, pág. 202.

despliega una serie de manifestaciones sonoras preliminares que van preparando el clima adecuado: sonido de campanas en la noche de difuntos, crujido de cristales en balcón, mientras que en el capítulo I tiene lugar un nuevo sonido de campana y un concierto de señales acústicas por parte de las bestias (bramido de ciervos, aullido de lobos, silbos de culebras).

En el capítulo II de la leyenda se configura un escenario auditivo formado por los siguientes ingredientes: relato de cuentos de espectros y desaparecidos, azote del viento sobre los vidrios ojivales; de tiempo en tiempo, tañido de campanas, con sonido monótono y triste. Este clima preparatorio tiene su contrapunto en los intervalos de silencio que estalla entre los jóvenes: un silencio preñado de premoniciones. Silencio que resuena entre los sonidos que otra vez se reproducen en la noche: voz de viejas relatoras de cuentos sobre brujas y trasgos, campanadas monótonas y tristes. La repetición de los mismos ingredientes sonoros supone una intensificación de la atmósfera que prepara los próximos acontecimientos.

La reiteración, poco después y por tercera vez de los mismos ingredientes sonoros, remata auditivamente este clima germinativo inicial en el que la semilla del temor hace ya su aparición. El rumor de un galope de caballo constituye una magistral rúbrica narrativa y acústica.

Comienza el capítulo III con sonido de campanas en la medianoche: lentas y tristísimas. Parece que, entre las campanadas, una voz ahogada y doliente pronuncia desde la lejanía el nombre de Beatriz. Gime el viento en las ventanas. Ya tenemos presentes los componentes principales que configuran la atmósfera sonora y terrorífica. Se repiten, como en el capítulo II, campanadas dolientes y gemido agónico de viento, pero entra en escena el eco diluido de un nombre. Inmediatamente después se introduce un nuevo elemento: un chirrido agudo, prolongado y estridente, producido por los goznes de una puerta al abrirse. Al principio tan sólo es una puerta, la del oratorio; luego, en sucesión casi infinita, todas las puertas van emitiendo su mensaje acústico con variados registros. A continuación, el estallido del silencio. Pero es un silencio pobla-

dísimo de rumores: murmullo del agua, ladrido de perros, voces confusas, palabras no inteligibles, eco de pasos, crujido de ropas, suspiros ahogados respiraciones que apenas se emiten.

En esta densísima espesura sonora ya está instalada la zozobra y el miedo. El miedo de la frívola inductora pasa a ser terror cuando el clima auditivo intensifica todavía más sus manifestaciones y altera los registros: las colgaduras de la puerta rozan el suelo al separarse y unas pisadas sordas suenan en la alfombra, haciendo crujir la madera. Unas pisadas que se acercan poco a poco.

Tras la acentuación del clímax auditivo y terrorífico, una nueva acotación sonora marca otra vez el transfondo invariable de las manifestaciones: ráfagas de viento en el balcón, monótonos rumores del agua, ladrido de perros mezclándose con el aire y las inevitables campanadas, circulares y asfixiantes, sonando como átomos de tiempo.

La banda azul es el signo acusador, el emblema culminativo del castigo. El sonido pierde parte de su protagonismo y deja paso a un objeto concreto, al símbolo de la tentación.

No será fácil encontrar en la literatura escrita en lengua castellana un texto donde con tanta maestría se narre la progresión del miedo y se cree con tan notable habilidad esa atmósfera sonora donde nace y se apoya. El transfondo acústico continuo genera los suficientes elementos de zozobra sicológica como para que en el ánimo de la protagonista se desarrolle ficticiamente una alucinación de los sentidos y progrese el recorrido del terror. El sonido monótono y triste de las campanadas se interioriza de tal manera en la sensibilidad de Beatriz que ésta oye chirrido de goznes y rumor de pisadas. ¿Es alucinación de los sentidos o es un sonido real? Aquí interviene lo maravilloso, que no es otra cosa sino ese paso que suena, esa cortina que se abre y esa banda azul, desgarrada y sangrienta, que aparece sobre el reclinatorio convirtiéndose en un símbolo acusatorio y vengador.

Las últimas oraciones, unidas por una serie de adjetivos y llenas de gran fuerza dramática y notable intensidad expresiva, culminan la trayectoria dramática del horror.

La promesa

Varias atmósferas pueden señalarse en *La promesa*. La acotación temporal y escenográfica que viene a continuación de la primera escena narrativa (capítulo I) no deja de tener gran valor estético. Bécquer sitúa la acción en el crepúsculo hacia el que, como buen artista, siente acusada predilección. Y hace participar al escenario del íntimo conflicto que sufren los protagonistas:

> "Y todo callaba alrededor y parecía respetar su pena. Los rumores del campo se apagaban; el viento de la tarde dormía y las sombras comenzaban a envolver los espesos árboles del soto." [46]

Mas tarde, la acotación temporal sigue su discurso y se adentra en los primeros dominios de la noche. El sonido se apaga y la brisa se duerme entre los incipientes brazos de las sombras. Nace la luna y las estrellas. Nunca como en esta leyenda lleva Bécquer un seguimiento tan minucioso y exhaustivo de la trayectoria de la luz. Por su parte, la belleza de la prosa no se aparta de los fulgores íntimos del declinar diario. Ocre y terciopelo en las figuraciones.

Brillante atmósfera pictórica se detecta en la descripción del campamento militar (capítulo IV), presentado como un espacio abigarrado y múltiple que sugiere variedad y confusión: multiplicidad de tiendas y diversidad de enseñas; multitud de soldados circulando; diversidad de dialectos y vestimentas; variedad de actividades en el campamento: descanso, reparación de armas, juegos, concursos de habilidades; mezcolanza de ruidos y voces: trompetas, tambores, armas, mercaderes, cántico de juglares, gritos de farautes. "Cuadro de costumbres guerreras" denomina Bécquer a este fragmento descriptivo que se puede definir por la animación, la variedad, el colorido y el ruido.

No podíamos dejar de mencionar, en concepto de atmósfera total, la brillantísima descripción de la salida de las mesnadas condales (capítulo II). Asistimos a una exposición cinematográfica del acontecimiento: estallido de trompeterías como reclamo y anuncia-

46. *La promesa, O. C.*, 1981, pág. 241

ción sonora; despliegue al viento del pendón señorial; nuevo sonido de clarines, movimiento del puente y los rastrillos, ruido de cadenas y goznes; desplazamiento de las masas campesinas para situarse mejor ante el espectáculo; salida de los farautes pregonando, de los heraldos con casulla; aparece un escuadrón de trompeteros; sordo rumor de los peones mesnaderos, de aparejadores de máquinas, cuadrillas de escaladores y otra gente menuda; pelotones de hombres a caballo; timbaleros, pajes y escuderos; y, por fin,el señor conde de Gómara. Suena en el aire ruido de voces, música de trompetas, piafar de los caballos, exclamaciones diversas de la multitud. Vistosidad de los ropajes. Movimiento de masas. Esta descripción cinematográfica recrea poderosamente, con notable fuerza plástica y atractivo visual, las galas militares de un desfile medieval.

La corza blanca

En *La corza blanca* la atmósfera lírica se extiende desde la llegada de Garcés al remanso del río hasta que de su ballesta sale la saeta demoledora. Nada más arribar el montero al escenario de las transfiguraciones, Bécquer va disponiendo con sabiduría los adecuados elementos escénicos, va creando un ambiente poético con la ayuda de diversos ingredientes de índole estética: aparición del fulgor mágico de la luna; vislumbre de la naturaleza expectante (murmullo del río, rumor de álamos, reverencia de sauces); presencia del viento para insuflar cierto dinamismo a la escena y generar relámpagos de luna sobre el agua[47].

El segundo estadio queda definido por la audición del "extraño rumor de voces delgadas, dulces y misteriosas que hablaban entre sí, reían o cantaban"[48] y la aparición del coro, acompañado por los rumores habituales a cargo de los siguientes elementos: aguas, hojas y aire. El coro de voces extrañas intensifica el clima de belleza y misterio.

47. José Pedro Díaz ha analizado el lenguaje del aire y el viento en la obra literaria de Bécquer en *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía.* Madrid, Gredos, 1971, págs. 415-425.

48. *La corza blanca, O. C.*, 1981, pág. 268.

El tercer estadio sería el de la aparición de las corzas. El cuarto, el de la transformación de las corzas en mujeres. La luna, presbítera de lo maravilloso, convierte corzas juguetonas en ninfas desnudas. Este es el momento supremo de las intensificaciones. Ahora el ambiente se llena de voluptuosidad total, de sensorialidad extrema y también algo turbadora. Bécquer va desplazando su pupila enamorada -cámara cinematográfica- sobre el grupo de ninfas y las describe formando círculos de baile, emergiendo a la superficie de las aguas, recostadas en las márgenes. El cuadro es de gran belleza plástica, levemente sensual y líricamente sensorializada, donde sólo la voluptuosidad del movimiento y de las formas deja entrever, de modo muy oculto, un atisbo o llamarada de deseo.

III. Presencia de lo maravilloso

En la prosa becqueriana de las *Leyendas* conviven, en íntima unión, dos planos narrativos: el de lo real y el de lo maravilloso. El primero estaría formado por todas las acciones, hechos y personajes inscritos en el ámbito de la verosimilitud tangible, abarcaría desde los escenarios estáticos hasta los personajes que no sufren transformaciones y actuaría como soporte básico para trazar desde él y sobre él las amplias volutas de la imaginación fantástica y los arabescos de lo mágico. Íntimamente ligada a la percepción de lo lírico y atmosférico es visible en las *Leyendas* la huella de lo maravilloso. Este plano abarca todo lo que se aleja de la verosimilitud narrativa convencional, teniendo como ingrediente básico la presencia de lo mágico y sobrenatural, y siendo el ámbito adecuado para las transformaciones.[49]

Aunque otras formas de clasificación son posibles, atendiendo, por ejemplo, a su raíz estética y a su relación con la belleza, segui-

49. A. D. Inglis ha analizado el plano de lo elusivo, lo imaginado y lo irreal en la prosa de las *Leyendas* en "The real and the imagined in Bécquer's *Legends*", *Bulletin of Hispanic Studies*, t. XLIII, enero de 1966, págs. 25-31. también se ha acercado a este campo de estudio José Luis Varela en "Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer", *Revista de Filología Española*, 1969, LII, págs. 305-334.

remos en esta ocasión a Antonio Risco en el intento de agrupar ordenadamente el contingente de lo maravilloso: lo maravilloso puro, donde se da un cosmos regido por leyes diferentes al nuestro (*El caudillo de las manos rojas* y *La Creación*); planos diferenciados (uno real y otro maravilloso) y opuestos en sus leyes (*Los ojos verdes*, *La corza blanca*, *El monte de las ánimas*, *El Miserere*, *Creed en Dios*, *El gnomo y La ajorca de oro*); plano de lo maravilloso (exterior al hombre) irrumpiendo en un mundo supuestamente real (*Maese Pérez el organista*, *La promesa*, *El beso*, *La cueva de la mora*, *El Cristo de la calavera*, *La cruz del diablo*, *La rosa de Pasión*)[50]

Mientras en *El Miserere* lo sobrenatural surge casi espontáneamente después de haber creado Bécquer las condiciones ambientales y escenográficas adecuadas, y se relaciona en esta leyenda con un afán reedificador de liturgias, tiempos y escenarios, en *La cruz del diablo* no se manifiesta de manera ortodoxa, sino que siempre se relaciona con la desmesura diabólica y se circunscribe al ámbito de las acciones terroríficas. La arquitectura de lo mágico se fundamenta sobre un contexto de superstición popular y miedo.

Lo maravilloso en *La ajorca de oro* está centrado fundamentalmente en la animación de las imágenes catedralicias. Las estatuas bajan de sus nichos y se plantan acusadoramente ante el raptor. Pero no sólo figuras humanas pueblan el tropel de resurrectos. también miembros del reino animal (reptiles y alimañas) pululan por la geometría del templo. El miedo visionario convierte lo que sólo es pétrea figura en objeto animado.

La presencia de lo maravilloso en *El monte de las ánimas* se compone de dos imágenes principales: el galope incesante de caballeros fosfóricos en pos de una figura de mujer que gira eternamente alrededor de la noche y la banda azul. Esa banda azul que acusa y castiga es consecuencia de la fusión de dos planos: el de las realidades escenográficas intensificadas y el de la imaginación deformadora y visionaria. Es en una línea de sutil intersección donde nace el miedo que atenaza a Beatriz.

50. Antonio Risco, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982, págs. 35-54.

En *Los ojos verdes*, lo maravilloso se relaciona con la búsqueda becqueriana del ideal. Si nuestro poeta suspira continuamente por lo inalcanzable, el primogénito de Almenar sueña con la mirada misteriosa de los ojos verdes. El ansia de lo incorpóreo puede ser susceptible de corporeizarse en imagen aparentemente tangible, pero profundamente turbadora y capaz de inducir las máximas transgresiones.

En *Maese Pérez el organista*, lo maravilloso posee un evidente entronque artístico. La música que fluye del órgano es tan bella y se halla tan especialmente tocada por la divinidad que perdura aún después de la desaparición de su autor o intérprete. Viene a decirnos Bécquer que el arte auténtico es imperecedero siempre. Incluso cuando unas manos groseras se empeñan en acariciar los teclados y en querer imitar lo inimitable, la música de arcángeles emerge de las entrañas de la creación artística ignorando las carencias de las mediocridades.

En *El rayo de luna* el misterio es quien fija el interés del lector. Existe un hilo de misterio, una mezcla de realidad virtual y de fantasía cegadora, que va conduciendo los pasos de Manrique. Un enigma que gira en torno a esa ensoñación de raíz lírica que no puede plasmarse en realidad y que es sólo eso, figuración fantástica, capricho de la luna. El componente maravilloso de este relato posee una evidente raigambre estética, es más, nace como fruto de una estéril ebullescencia creadora. La raíz de lo maravilloso toma su savia del afán de belleza.

El elemento sobrenatural de *Creed en Dios*, además del corcel enigmático y fantástico, capaz de llevar a Teobaldo desde las regiones de la infamia a las altas provincias del empíreo, es el paso del tiempo. Cuando el Señor de Montagut vuelve en sí han pasado más de cien años. Su nombre es ya leyenda en la memoria de las gentes y su otrora altivo castillo ha sido convertido en abadía. El paso velocísimo del tiempo ha traído consigo el cambio de perspectiva en el corazón del malvado y la lenta transición hacia el arrepentimiento.

El componente sobrenatural de *El Cristo de la calavera* posee una raíz religiosa y centra su actuación en el empeño de impedir un enfrentamiento entre los enamorados caballeros. La lámpara que

alumbra la imagen se apaga cuando el duelo va a iniciarse y a la tercera vez gime misteriosamente el Cristo, atónito y dolido ante la frivolidad caballeresca. Idéntica raíz religiosa cabe hallar en *La rosa de Pasión*, sólo que en esta leyenda también hace presencia el amor, manifestado en un símbolo vegetal, la llamada rosa de Pasión, que milagrosamente encierra los atributos del martirio de Jesús.

Mientras lo maravilloso en *El gnomo* se inicia con la aparición de los lenguajes líquido y aéreo (que son más bien una materialización de las ansias y deseos de las dos hermanas) y culmina con la presencia del diosecillo fantástico, en *La cueva de la mora* se circunscribe a esa peregrinación del ánima de la arábiga, que todas las noches acude al río para coger el agua que refrescará los labios de su amante.

El elemento maravilloso de *La promesa*, de clara raíz amorosa, se centra en esa mano mágica, acusadora y amorosa al mismo tiempo, capaz de detener un corcel que se adentra en una espesura de lanzas, quebrar una saeta o sobresalir de la tumba denunciando calladamente al de Gómara por haber roto una promesa de amor. Al final de la leyenda, el colofón de lo maravilloso se torna decididamente primaveral con la aparición de las flores.

Otra mano -esta vez de piedra- castigadora de una osadía irreverente, es el elemento maravilloso contenido en *El beso*. Ya antes de la acción punitiva había ido preparándose el desenlace, pues Bécquer había creado una principio de corporeidad, algo así como una pálida apariencia de vida, en la imagen de doña Elvira. Desde la primera visión idealizada por la luz de la luna hasta el último episodio en que, ante los ojos vapóricos del capitán de dragones, la imagen de piedra cobra animación figurada y una sombra de vida inmaterial, la progresiva vivificación de la estatua actúa como desencadenante del trágico final.

LAS CARTAS LITERARIAS A UNA MUJER, CONFESIÓN PÚBLICA DE UNA FE POÉTICA.

Francisco López Estrada
(Profesor Emérito, Universidad Complutense)

1. Un título decisivo: las *Cartas literarias a una mujer*

Pocas obras de Bécquer tienen un título tan claro y rotundo como el de esta que voy a comentar. Incluso un tanto excesivamente explícito en un autor que prefería la brevedad y que ni siquiera ponía títulos ni números a sus poesías, reunidas en una mención tan vaga como es la de *Rimas*. Con lo de cartas se situaba en el género epistolar, aplicado no a su fin concreto de una comunicación real entre ausentes, sino a las cada vez más innovadoras exigencias de la labor periodística. Y fue tanta mi atracción por esta obra, que fue la elegida para mi colaboración en los estudios becquerianos.

Aquí puedo confesar que esta afición por publicar las *Cartas* procede de una coincidencia fortuita que me atrevo a declarar, que no siempre ha de ser el estudio nuestra relación con los escritores. Mi trato personal (al menos por mi parte) con Bécquer duró bastante tiempo, de 1949 a 1975, más de veinticinco años, en los que todas las mañanas de los cursos académicos me lo encontraba a mi paso por el Parque de María Luisa, bien acompañado de dos mozas, en el monumento de Lorenzo Coullaut Rivera. Lo saludaba a veces sólo de paso con un ademán, y otras me quedaba un rato para contarle mis alegrías y mis penas, y sobre todo para preguntarle cómo podría enseñar a otros qué es la poesía, pues esa era mi profesión

aunque esto hubiese escandalizado al poeta. Hice lo posible para que la Universidad sevillana lo honrase en el Centenario de 1970 y entonces publiqué mi edición de estas *Cartas literarias*[1], hasta entonces poco tratadas por la crítica, y más que nada como caudal de noticias accesorias.

¿Y por qué estas *Cartas*? Y con esto también confieso otra de mis predilecciones: y es el estudio del género epistolar, sobre el que tengo publicados una amplia antología y varios artículos. Se enlazaban, pues, dos motivos y preparé el libro de las *Cartas* becquerianas con ilusión. Rescoldo de esa ilusión es este intento de reducir a una lección el significado de una obra, cuya complejidad declaro en principio y cuya valoración ha ido creciendo en los últimos años en el conjunto de la crítica del escritor. R. Pageard, en su último libro sobre Bécquer (1990), escribe que por algunas declaraciones que contienen "...se sitúa Bécquer entre los creadores de la poesía moderna de la intimidad"[2]. Y con esto lo que hace es reiterar lo que los críticos y poetas han venido repitiendo; y en esto la sombra de Juan Ramón Jiménez es decisiva cuando, por citar uno de los casos, afirma que "...con Bécquer, libre y nuevo, empieza en España y en América la poesía moderna...y la modernista"[3]. Estamos, pues, en una vía transitada y pocas novedades podrán añadirse, sino es decir que la libertad e innovación que le atribuye, se moldean con materiales de la época y es su intuición y gracia lo que las proyectan hacia el futuro, que comprende nuestro mismo tiempo.

Declaro, desde un principio, que no voy a plantear una Poética sistematizada de la obra de Bécquer, que sin duda tendría en las *Cartas* uno de sus apoyos fundamentales, como lo demuestran los estudios realizados, de entre los que cito en cabeza *La poética de*

1. Francisco López Estrada, *Poética para un poeta, Las "Cartas literarias a una mujer" de Bécquer*, Madrid, Gredos 1972; aquí doy las citas con grafía actual y en mi edición con la del texto periodístico. Las cifras de textos referentes a estas Cartas que van entre paréntesis son las de esta edición.

2. Robert Pageard, *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 313.

3. Juan Ramón Jiménez, "Dos aspectos de Bécquer: poeta y crítico", en *Política poética*, Madrid, Alianza Tres, 1982, p. 364.

Bécquer de Jorge Guillén[4]. Haré lo posibe por buscar la sustantividad de las *Cartas* por sí mismas en su condición de libro abortado, de obra que no llegó a su plenitud, de intento por lograr lo que no pudo llegar a su entereza. Pero ¿lo quiso así Bécquer? Puede que los críticos hayan pedido demasiado a las *Cartas*, y mi exigencia es modesta: establecer la interpretación de esta escritura literaria sin prejuicios. Aquí me limitaré a dar un rodeo en torno de la obra para identificar su intención y elementos que la componen, contando con que puedan valer para constituir una poética en cuanto a la obra por sí misma y también para la consideración de la obra total del autor.

Para comenzar recuerdo que las publicaciones periódicas del orden de diarios y revistas, tuvieron en el hecho cultural de la correspondencia un cauce posible que podía llegar hasta el mismo título: sólo cito como ejemplo el *Correo de Sevilla*, de 1803, precisamente porque sirvió de portavoz literario a los poetas de Sevilla (Lista, Reinoso, Matute, Arjona y otros). El mismo Bécquer hubo de valerse de la misma fórmula en las que llamamos comúnmente las *Cartas desde mi celda*, publicadas, al igual que las *Cartas literarias*, sueltas y en el mismo periódico, *El Contemporáneo* a partir del 3 de mayo de 1864. Las enviadas desde Veruela eran más comprometidas porque implicaban en su mismo título la mención de una *celda*; no importa que fuese habitada por quien ya merece el adjetivo de *turista*[5], término que me atrevo a aplicar porque es palabra -y concepto- que se difunde en esta época. El lugar mencionado es una celda que considera *suya*, y entonces la condición del espacio vivido compromete en algún modo el contenido. El título para Bécquer era sólo *Desde mi celda*[6], y eran cartas

4. Jorge Guillén, "La poética de Bécquer", *Revista Hispánica Moderna*, 8 (1945), pp. 1-43.

5. Bécquer usa *touriste*, aplicado a un inglés viajero en el primero de los artículos de *Desde mi celda*.

6. Darío Villanueva, autor de una de las recientes ediciones de la obra, la titula *Desde mi celda* su edición de Madrid, Castalia, 1985; conviene recordar que el tercero de los artículos va precedido de una nota preliminar de los redactores de *El Contemporáneo* que comienza: "Publicamos hoy la tercera carta que nos dirige desde su celda uno de nuestros más queridos amigos...", recogida en el prólogo del editor (p. 8); y en el fin del cuarto de los envíos se pregunta si cada uno de ellos puede formar un "artículo de por sí" (p. 145).

porque habían llegado por la vía del correo a la redacción del periódico, dirigidas a los "queridos amigos'' de ella. Estas otras *Cartas literarias a una mujer* eran tales porque así lo había decidido el autor, y les había dado este título.

2. Las *Cartas* consideradas como ensayos

La carta, desde el punto de vista genérico, permitía a Bécquer una gran libertad de contenidos; y el uso que él hizo de esta flexibilidad sitúa estas cartas de Bécquer en la vía de un género que había tenido pocos cultivadores en España; era el que desde principio del siglo XIX iba acogiéndose bajo el título del *ensayo*. Esta denominación no sólo significaba acercamiento, intento de dejar abierta la obra para un ensanchamiento o continuación (como es el caso del tan conocido *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos* de Bartolomé José Gallardo (impresa posteriormente de 1863 a 1889), sino también el que la aproximación se realizase con una marcada nota personal, tan decisiva como la aportación reunida en ella. Una biógrafa inglesa de Bécquer, Rica Brown, buena amiga mía y a la que dedico un recuerdo, escribe que "con la aparición en mayo de 1864 del primero de los artículos de *Desde mi celda*, España entra en la tradición europea del ensayo..."[7]. Mi opinión, sin embargo, difiere de la de Rica Brown, pues si comparamos la peculiaridad de estos artículos con las *Cartas literarias*, estas merecen mejor la calificación de anuncios del ensayo entendido a la manera moderna, además de ser anteriores. Estos son los rasgos que para mí lo autorizan: a)un contenido determinado que se relaciona con algún ramo del saber (en este caso es el conocimiento que implica la Poética, que no es creación sino ciencia); b)una participación personal del autor en relación con el contenido, pues para escribir el ensayo hay que conocer, y muy a fondo, el asunto (aquí el expositor es un poeta); c)y el logro de una forma de exposición clara y de buen tono, accesible para un público que no está

7. Rica Brown, *Bécquer*, Barcelona, Aedos, 1963, p. 239.

necesariamente implicado en el saber en cuestión (aquí, como veremos, son los lectores del periódico). Bécquer prefiere el título, asegurado por la tradición y más perceptible, de *cartas* sabiendo que con ello adquiere un compromiso genérico del que me he de ocupar.

Me parece importante indicar que desde un principio lo que Bécquer plantea en las *Cartas literarias a una mujer* es una cuestión que otros plantearon valiéndose de la forma del tratado, liminar con la literatura y que objetivamente estudiaba el asunto bajo los títulos de Poética, Retórica y Preceptiva. La cuestión venía de lejos y pongo como hito cercano a Ignacio de Luzán y se había proseguido con Alberto Lista, Rodríguez Zapata y otros más. Bécquer con ello buscaba una nueva vía para plantear una cuestión que estaba en el aire y que ocupaba y preocupaba a los teóricos de la literatura: el predominio de la lírica como la forma radical de la literatura.

3. La carta y el periódico

Dos son los factores que han de converger en nuestra comprensión de las *Cartas*: las implicaciones genéricas procedentes de la aplicación de la carta en el periódico; y un recurso de la ficción literaria: situar a la mujer como destinataria de la carta y elevarla hasta el mismo título. Y esta conjunción ha de servir para que la exposición de una teoría de la literatura adquiera un cauce de comunicación más eficiente que el común de los manuales de Poética, Retórica y Preceptiva al uso, y más propio del periódico.

Si seguimos el curso de la vida de Bécquer, en esta ocasión lo encontranos incorporado a *El Contemporáneo* desde el primer número (20 de diciembre de 1860) hasta el último de 1865. Tanto es así que en la partida de bautismo de su primer hijo, Gregorio Gustavo, inscrita el 9 de mayo de 1862, aparece designado como "escritor periodístico"[8], mención que conviene con lo que estoy diciendo. El escritor que se dedica al periodismo ha de atenerse a las exigencias profesionales que orientan su labor que son distintas del que lo es de los otros géneros literarios. Y la dignidad que pudie-

8. R. Pageard, *Bécquer. Leyenda y realidad*, ob. cit., p. 296.

ra darle la calificación de "escritor" ha de valerle para que su comunicación con el lector del periódico resulte más eficiente en el caso de cada artículo, aprovechando su experiencia literaria, superior al que es sólo periodista redactor de noticias. Bécquer hubo de escribir en estos casos situado en este peculiar circuito de comunicación, diferente del que se usa para el libro de poesías, la novela o el teatro, y no digamos del tratado. Y Bécquer cuando escribe así no lo hace con desgana, dolido de que sus sueños de poeta joven se hayan tenido que someter a esta servidumbre, sino con entusiasmo. Cuando está lejos del ritmo implícito en la labor periodística, lo evoca desde Veruela con añoranza escribiendo a sus compañeros de redacción: "Recuerdo el incesante golpear y crujir de la máquina que multiplicaba por miles las palabras que acabábamos de escribir y que salían aún palpitando de la pluma; recuerdo el afán de las últimas horas de la redacción, cuando la noche va de vencida y el original escasea..."[9]. Y también escribe esto otro: "...ese océano sin fondo, ese abismo de cuartillas que se llama un periódico, especie de tonel que, como el de las Danaidas, siempre se le está echando original y siempre está vacío"[10]. Ya tenemos establecido el espacio formal de las *Cartas literarias*; allí, en ese abismo sin fondo, irán a parar las páginas escritas por Bécquer, y lo harán en el lugar conveniente; y cuál sea este lugar es una cuestión importante, pues el periódico es un ente vario y multiforme, en cuya diversidad encontramos diversos grados de calidad literaria, siendo todo él información[11]. Los diversos colaboradores tienen encomenda-

9. Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1969, 13ª ed., carta II, p. 520; en la ed. de D. Villanueva, pp. 109-110. Y después de este recuerdo del afán que mueve el trabajo periodístico ("la fiebre fecunda del periodismo") no falta la nota de humor: "... recuerdo, en fin, las veces que nos ha sorprendido el día corrigiendo un artículo o escribiendo una noticia última, sin hacer más caso de las poéticas bellezas de la alborada que de la carabina de Ambrosio". Y este es el mismo Bécquer que vibra con las ondas de la luz en las *Rimas*.

10. G.A. Bécquer, *Obras Completas*, ed. cit., 501; ed. D. Villanueva, pp. 86-87.

11. Para una consideración general de la prensa de la época y bibliografía, véase María Cruz Seoane, *Oratoria y periodismo en el siglo XIX*, Madrid, F. March-Castalia, 1977; el estudio de Gregorio Marañón Moya, *Bécquer periodista y el periodismo en el siglo XIX*, Madrid, Asociación de amigos de Bécquer, 1952, trae una descripción del aspectos gráficos de *El Contemporáneo* (pp. 44-63).

da una sección del mismo, pues el periódico requiere un orden de exposición en el curso de sus páginas. Para situar debidamente las *Cartas literarias a una mujer* es conveniente que demos una ojeada a las páginas de un número de *El Contemporáneo*: en la primera página van las noticias de Madrid y en su parte inferior, como atractivo emocional, figura el folletín de turno, el primero de los cuales es *Los dramas de París* de Pierre-Alexis Ponson du Terrail. Después viene la crónica parlamentaria, las noticias del extranjero, el Parte del Gobierno, las noticias de Provincias, las gacetillas de la capital, las Variedades y la reseña de las Cortes; y sigue la cartelera de espectáculos y la revista de la prensa. De este índice se deduce que una parte del contenido del periódico viene de fuera: es la información que el redactor prepara para su encaje con el conjunto; y otra parte es la opcional, para la cual se elige lo que se tiene a mano y que a veces hay que inventar para llenar un hueco. Y esto es lo que ocurre sobre todo con la sección de las Variedades, en la que, como indica su nombre, todo cabe, siempre que convenga con los gustos del público, y este es el espacio en el que el "escritor periodístico", tal como se considera a Bécquer, puede lucir mejor su inventiva.

Estas Variedades implican un imperativo, y es que no se firmen. Por eso las cuatro *Cartas* que examinamos aparecieron anónimas, no porque lo quiso así Bécquer, sino por ser esta la norma común de esta sección del periódico. No tienen firma e ignoramos si el propio Bécquer tuvo la intención de que llegasen a constituir un conjunto al que propiamente llamar "obra". La *Carta* cuarta, última de las publicadas, trae en su fin la mención: "Se continuará". Ya veremos que si bien las *Cartas literarias* tienen una cierta cohesión, esta es fluida y no creo que llegasen a ser en la intención del propio autor una obra de estructura cerrada. El periódico impone esta fluidez, pues su cauce corre con la misma sucesión del tiempo, está entramado en el curso de los días, y este es un factor que en otro género de publicaciones no actúa como un imperativo constitucional.

Hay que añadir también que las *Cartas literarias a una mujer* no formaron parte de la primera edición de las *Obras* de Bécquer de 1871, pero esto no suscita dudas sobre su autenticidad, pues en la

segunda edición de 1877 aparecen presentadas por el mismo Ramón Rodríguez Correa diciendo que "añadirán más quilates a su justa fama". Y este escritor fue amigo de Bécquer y es garantía suficiente para su adscripción al poeta, aparte de los sobrados motivos internos que existen.

4. La mujer en las *Cartas*

El que en el mismo título se indique que las cartas se escribieron para un destinatario, la mujer, determinado en cuanto al sexo, pero indeterminado en cuanto a su identificación real, representa -lo he dicho ya- un compromiso para el autor. Si desde un principio no damos validez de autenticidad epistolar a las *Cartas* y las consideramos como una invención literaria, hemos de entender que esta destinataria pudo ser un recurso de Bécquer para dar un signo femenino al conjunto de las *Cartas*. Digo *signo femenino* en el sentido de que con ello Bécquer pretendía que las mujeres también encontrasen entre las páginas del periódico una parte que estuviese destinada a ellas y en la que ellas se sintiesen partícipes en algún grado. Por otra parte, ya es sabido que este público femenino tenía sus propias publicaciones, como el nombrado *Álbum de señoritas y Correo de la Moda*, revista semanal que desde 1853 aparecía como un "Periódico de Literatura, Educación, Música, Teatro y Modas" (Obsérvese que la literatura está en el primer término). Bécquer colaboró tempranamente en esta revista con la poesía "Anacreóntica" (16 setiembre 1855) y con un artículo en prosa de título tan significativo como "Mi conciencia y yo", referente al ambiente literario de Madrid (24 de octubre del mismo año).

Pero aún hay más: tenemos un testimonio autógrafo del mismo Bécquer en que confiesa que tuvo en cuenta este potencial público femenino que comenzaba a figurar en los propósitos editoriales; se trata de un apunte titulado "Proyecto de Obras y Publicaciones", y en él propone una "Biblioteca del Tocador" (de libros que convienen por su encuadernación y contenido con este lugar), una "Biblioteca del Bello Sexo", con libros de escritoras; y sobre todo insiste en que todo esto esté aderezado con una propaganda conve-

niente: "Un gran prospecto adulando a las mujeres y suscitando la curiosidad de las lectoras"[12]. Estos propósitos nos suenan a algo actual; hoy abunda la comercialización de las publicaciones dedicadas a la mujer, implicando esta adulación que Bécquer sin rebozo pone de manifiesto. Esto significa el reconocimiento de un determinado ámbito de público, el femenino, al que había que inclinar a la lectura de libros y periódicos.

Si a través de este destinatario general que son las mujeres, Bécquer quiso referirse a una de ellas determinada, esto es algo que no creo que pueda precisarse. Los biógrafos de Bécquer están de acuerdo en que el año de 1860 en que aparecen las *Cartas* es una cima en la vida del escritor. En su último libro, Rafael Montesinos escribe: "...aquel 1860 fue un año crucial para Bécquer". Podemos invitar al baile del reconocimiento a Julia Espín y a sus hermanas Josefina y Ernestina. Julia era la más ilustrada; sobrina de Rossini, llegó a cantante de ópera con alguna fama. Bécquer y su hermano Valeriano asistían a la tertulia del padre, Joaquín Espín y Guillén, y allí nuestro autor pudo tratarla de lejos en un juego de relaciones que hay que situar en el marco de esta clase de reuniones sociales. R. Benítez propone que la mujer de "pupilas húmedas y azules" del comienzo de las *Cartas* sea una mejicana ''marquesa del Sauce" que se menciona en algunas gacetillas de *El Contemporáneo* (a partir de una de ellas del 15 de enero de 1861) que pudieran ser de Bécquer. De mucho más de cerca trató a Casta Esteban Navarro, tan de cerca que el 19 de mayo de 1861 contrajo matrimonio con ella con dispensa de amonestaciones. Conviene seguir aclarando la mención de las mujeres con las que trató Bécquer alrededor de este año crucial de 1860[13], al fin del cual aparecen las *Cartas*. Con todo la identificación de esta mujer sólo aportaría un dato más a la bio-

12. G.A. Bécquer, *Obras Completas*, ed. cit., p. 1232.

13. La cita de Rafael Montesinos procede de su reciente estudio *La semana pasada murió Bécquer (Ensayos y esbozos)*, Madrid, El Museo Universal, 1992, p. 37. El estudio de Rubén Benítez se encuentra en el artículo "Bécquer y la Marquesa del Sauce", *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, 5 (1986-1987), pp. 13-24; agradezco a su autor la noticia del mismo.

grafía de Bécquer, pues, en mi opinión, su intención al escribir las *Cartas* fue referirse a una mujer en la que cualquier lectora de la Variedad se sintiese representada y sintiese el halago de que la mujer pudiera ser identificada con la *poesía*, contando con el prestigio del término. Y sin que esto fuese obstáculo para considerar que el periodista que escribía la Variedad lo hacía contando con su propia condición de poeta y empeñando en ello una "teoría poética", procedente no tanto de los libros como de su propia autenticidad personal. Al fin y al cabo, el curso de las *Cartas* se convertía desde este punto de vista en una confesión pública de su fe poética.

5. Las *Cartas* y su condición genérica

Hemos rodeado las *Cartas literarias a una mujer* con este comentario del título que nos ha ofrecido las coordenadas de la obra. Penetremos en ellas. Juan Valera por esta misma época era colaborador de *El Contemporáneo*; ya es conocida la perspicacia crítica de este escritor, y en una nota crítica sobre el libro de las *Poesías* de Narciso Campillo, el amigo de Bécquer, publicada el 25 de diciembre de 1860 (o sea cinco días después de la primera de nuestras *Cartas*) escribía que era notable "la escasez de noticias que sobre cosas literarias se nota en los periódicos", y también "la apatía con que miran los españoles la literatura nacional"[14] .

La serie de artículos de Bécquer venía muy a punto con esta indicación; se referían a literatura, pero no a la noticia de un libro recién aparecido, ni a la reseña de un estreno dramático, sino a la esencia misma de ella, a su "filosofía" para emplear un término de los tratados semejantes. Estas cartas no eran ni historia ni contaban un viaje ni difundían una novedad de la vida real en torno, sino que se referían a lo que fuera la literatura en sí misma, sin que su autor estableciera otra transcendencia que su significación para el propio poeta o para el lector que estuviese dispuesto a participar en ella.

14. Juan Valera, *Artículos de "El Contemporáneo"*, Madrid, Castalia, 1966, ed. Cyrus C. DeCoster, p. 27.

Este asunto atraía también a los que seguían con atención el proceso del pensamiento y el arte de la época, sin que necesariamente fueran escritores de literatura; ya me he referido a los inicios del ensayo, y esto le ocurre a quien parece que pudiera estar más alejado de Bécquer, como podría ser Francisco Giner de los Ríos: andaluz como Bécquer, nacido en Ronda en 1839, sólo tres años después de nuestro sevillano. Desde una cercana perspectiva generacional, en sus primeros ensayos que se publicaron en la *Revista Meridional* de Granada en 1862 y 1863, atribuye al poeta lírico estas condiciones que convienen con la personalidad literaria de Bécquer: "Lo que el poeta lírico niega a esa realidad no es su existencia, sino su valor absoluto frente a frente sus ideas e imaginaciones"[15]. La realidad existe, y es la vida en torno inexcusable, pero el poeta impone su interpretación. Aplicado al caso de la literatura, lo que fuera la poesía como resultado de una tradición reunida por el pasado era el objeto de las Poéticas, Retóricas, Preceptivas e Historias literarias. El objeto de esta materia venía siendo objeto de estudio que revertía en los libros que habían de destinarse para "textos" de los alumnos. Bécquer, ante esta exigencia informativa, realiza una huida hacia dentro, en la medida en que pueda verificar una exploración posible del fenómeno poético. Y con acierto se vale para este fin de las *Cartas* pues resultan un medio propicio para lograr esta interiorización del asunto. Basta con acercarse a la historia del género epistolar y considerar en cuantas ocasiones las cartas se amoldaron para este uso. Muy de pasada, recordemos lo que habían sido las cartas como parte de los libros sentimentales y lo que aportaron para el uso de este proceso en la prosa de ficción. Los tratados del género epistolar habían insistido siempre en que la carta

15. Francisco Giner de los Ríos, "Del género de poesía más propio de nuestro siglo", en *Estudios de Literatura y Arte*, Madrid, V. Suárez, 1876, p. 59; puede consultarse también en una publicación reciente: la antología de *Ensayos* de F. Giner de los Ríos, Madrid, Alianza Editorial, 1973, ed. de Juan López-Morillas, pp. 41-52. Para más noticias, véase el artículo del mismo Juan López Morillas, "Las ideas literarias de Francisco Giner de los Ríos", *Revista de Occidente*, 4, nº 34, pp. 32-57. En 1866 se reunieron en un volumen, titulado *Estudios Literarios* y después, con otros más, en otro que es el que menciono de 1876.

es testimonio de una relación entre ausentes que puede establecerse por un gran número de motivos, y el amor es uno de los más importantes. No es necesario que Bécquer conociese la teoría de la carta, pues es un género que se aprende con la práctica más elemental del idioma; es el primer escalón de la literariedad. Las observaciones de Vives, establecidas sobre la realidad epistolar del Humanismo, en su obra *De conscribiendo epistolis*, también son válidas para describir el estilo de las *Cartas literarias* de Bécquer. La inicial señala el camino: "La carta no es más que una conversación entre personas ausentes"[16]. Otra: "La epístola puede contener cualesquiera asuntos";[17] y añade: "La carta es una especie de retrato o reproducción del habla cotidiana y una especie de diálogo continuado". Sólo que propiamente diálogo no hay porque son cartas sin respuesta; sólo uno habla -escribe- y el otro escucha -lee-, porque en eso consiste el juego implícito. Y la lengua empleada en la carta ha de ser de manera que equivalga a la naturalidad de la conversación: "no otro debe ser el estilo epistolar que viene a ser una sombra y fiel imagen y sustituto suyo"[18].

Y ese fue el caso de conciencia del escritor, aquí en funciones de periodista doblemente comprometido. Por un lado, la inercia del arte epistolar le obligaba a ir al ras del lenguaje común y general, y más dirigiéndose -al menos nominalmente- a una mujer, hermosa por añadidura; y por otro el contenido que iba a exponer requería un tratamiento de altos vuelos, con un léxico específico, el de la poética elegida. Y Bécquer se da cuenta del caso, y por eso avisa a la destinataria: "... no te inundaré en ese diluvio de términos que pudiéramos llamar *facultativos*, ni te citaré autores que no conozco, ni sentencias en idiomas que ninguno de los dos entendemos" (p.220). Es decir, prescinde de la pedantería léxica, a veces necesaria en lo que se propone decir; cierra la biblioteca, indispensable si se quiere tratar el asunto con erudición, y no echa mano del pano-

16. Doy el texto a través de la traducción de Lorenzo Riber, *Obras* de J.L. Vives, Madrid, Aguilar, 1948, II. p. 841.

17. Idem, II, p. 846.

18. Idem, II, p. 868.

rama antiguo o moderno, adecuado para poner un marco conveniente al tema elegido y justificar la actualidad. Esto quiere decir que voluntariamente reduce sus medios y aminora sus propósitos: "Yo no pretendo enseñar a nadie, ni erigirme en autoridad, ni hacer que mi libro se declare de texto" (p.220). No es un maestro, ni quiere que lo adopten como sombra de autoridad, ni tampoco -¡ay, mi intuitivo Bécquer!- quiere entrar en la industria de los textos para estudiantes, como resultaría conveniente por la materia tratada: mostrar lo que fuese la poesía. Se recorta alas para volar más a ras del suelo en un empeño en el que pone lo mejor que siente dentro de sí, su condición de poeta, pues no todos los amigos de la redacción de *El Contemporáneo* estaban preparados para escribir esta *Cartas literarias*, aunque todos fuesen periodistas; de los de dentro de la casa sólo él merecía ser llamado "escritor periodístico".

6. El amor y las *Cartas*

Tal como había previsto Vives para el género epistolar, las cartas se originan de un diálogo interrumpido que Bécquer prosigue luego en ellas como si la destinataria estuviese presente oyéndole. La relación entre Bécquer y la mujer resulta imprecisa; lo que realmente la define es que ambos participan de una afición, la literatura, y la mención de que Bécquer estuviese enamorado de ella, apuntada sólo en un pasado (p. 231), no cuenta en el presente de la redacción de las *Cartas*, sino que es una vivencia que conviene con la creación poética. Aun contando con la experiencia amorosa del poeta, el amor vale en ellas sólo por su función y transcendencia en la percepción poética del mundo. Por eso las *Cartas* no se dirigen a una mujer determinada, sino que comprenden a todas aquellas que reconozcan los presupuestos enunciados en ellas. Algunas de las *Rimas* participan también de esta capacidad generalizadora, y esto es uno de los motivos de la posterior difusión de estas poesías. En este sentido, las *Cartas* son como una Rima en prosa, acorde con las exigencias periodísticas de una de las Variedades de *El Contemporáneo*. El poeta que es Bécquer puede también convertirse en un filósofo de la literatura (teórico, decimos hoy) participando también de la exaltación amorosa, válida tanto

para escribir las poesías, como para referirse a ellas desde este otro punto de vista. Por eso Bécquer empleó la palabra *amor* para designar un misterio inexplicable, ilógico, vago y absurdo (p. 222); este amor, él, como hombre, lo comprende por una revelación interna y confusa, pero con un evidente esfuerzo expone las razones por las cuales justifica la respuesta de que "la poesía eres tú". De ahí parten los cuatro puntos que definen 1) la poesía como sentimiento que iguala con la mujer; 2) como el instinto de la belleza, propio de ella; 3) por ser en ella constitucional el sentimiento; y 4) por ser ella irridiación poética (p. 221); y esto conviene con cualquier mujer enamorada, no importa de quién, y que pregunte para entender qué sea la poesía.

Y esto conduce a una reducción sustancial del contenido de la poesía, que es el efecto más importante y definido de estas *Cartas*; dejando de lado la literatura histórica y atendiendo a la que cabe dentro de esta filosofía, quedan fuera la épica, el teatro y la ficción en prosa, que requieren otros planteamientos, y lo que se dice sólo conviene con la lírica, y aun dentro de esta, con la personal y aún más precisamente con la íntima. Se ha podado el árbol de la literatura y propiamente sólo se cultiva la flor de la intimidad.

7. La pregunta en el aire

Y he demostrado en mis trabajos que Bécquer no es ni el primero ni el único que aprovechó el trampolín de la pregunta ¿Qué es la poesía? Lo había hecho también su amigo Narciso Campillo en el prólogo de sus *Poesías*, obra impresa en el año 1858 (dos años antes que las *Cartas literarias*), para su encabezamiento; y también Antonio de Trueba en el *Correo de la Moda* (no olvidemos que es un semanario destinado a las mujeres) había publicado en abril de 1860, y luego el 22 y 23 de agosto de ese año en *La Correspondencia de España*, un artículo titulado "Lo que es la poesía", que con adiciones se convertiría en uno de los *Cuentos campesinos*, publicado en el mismo 1860[19].

19. Narciso Campillo, *Poesías*, Sevilla, Imprenta-Librería Española y Extranjera, 1858, pp. 3-6. Véanse las referencias en mi *Poética para un poeta...*, ob. cit., pp. 32-33 y 194.

El ensayo de Giner de los Ríos a que antes me referí es otro testimonio lateral, si se quiere, pero que puede reunirse a estos otros dos para indicar la vigencia de la cuestión en la época; cierto que Giner de los Ríos no establece la exaltación de la lírica que implican Bécquer, Campillo y Trueba, cada cual a su manera; para él la lírica resulta inferior a la épica (literatura del pasado) y a la dramática (literatura del porvenir) en una consideración simplista de los géneros[20]. Lo que importa es que la cuestión se plantee aún entre los que no consideren la lírica de una manera favorable; se trata de algo propio de la época en la que viven y, por tanto, hay que escribir sobre el asunto para estar al día.

Las cuestiones indicadas por estos escritores ponen de manifiesto que en esto de preguntarse: "¿Qué es la poesía?", Bécquer no fue original y la recoge como buen periodista que plantea una cuestión que está en el aire y a la que él contesta a su manera en las páginas del periódico como una posible Variedad más. En Campillo la pregunta ocurre en el prólogo del libro de sus poesías; y si bien es una exposición objetiva y con apoyos históricos, resulta una exaltación del "vate" (como llama al poeta), que concluye con que "la poesía es todo lo sublime, virtuoso y bello", después de haber mencionado a la Biblia, griegos, romanos y medievales. No olvidemos que Campillo, que empieza publicando sus poesías amparándolas en la famosa pregunta, acabará escribiendo un libro de texto[21] sobre Retórica y poética, un manual de preceptiva contrario a estas *Cartas literarias*, libro que se vendió muy bien y propio del fin pedagógico con que lo concibió; el profesor de Instituto acabó traicionando a la poesía entendida como fenomeno íntimo y volvió por los fueros de la preceptiva, necesaria en la pedagogía literaria que se está desarrollando en esta época.

20. Véase el mencionado artículo de J. López-Morillas sobre "Las ideas literarias de Francisco Giner de los Ríos", p. 54.

21. Véase Emília de Zuleta, "Teoría, crítica e historia literaria en Narciso Campillo", en el *Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánicas "Dr. Amado Alonso" en su cincuentenario,1923-1973*, Buenos Aires, 1975, pp. 480-500.

Trueba es más flexible; su artículo periodístico pudo convertirse en cuento porque su estructura era una breve narración que contiene primero un diálogo entre criados sobre los "versos" y después con el lector, que luego deriva hacia un cuadrito de costumbres en el que revolotea la misma pregunta de qué sea la poesía en un tono casero y amable, sin que se llegue a una respuesta porque el artículo es sólo una aproximación al asunto en la que Trueba da muestras de su cordura y buen humor, en él habituales, pero sin comprometerse en aventuras espirituales, como hizo Bécquer en sus *Cartas*.

Entiendo que cuando Bécquer eligió este asunto para situarlo en las "Variedades", sabía que se estaba refiriendo a una cuestión de un interés relativamente general y propio para una sección prevista para estas expansiones literarias sobre todo. Por aparecer en el primer número de *El Contemporáneo* (y el título es también significativo), deduzco que fue una obra especialmente cuidada por el autor, pues con ello aseguraba desde un principio su puesto en la redacción del periódico.

Pienso en si esta misma pregunta de qué sea la poesía no se la habrían hecho Bécquer, Campillo y Nombela en sus paseos sevillanos, cuando los tres, adolescentes, se acercaban a las ruinas de Itálica o vagaban por "las gigantescas naves de la desierta catedral"; incluso cabe pensar en si algo sobre esto no pudo estar en los papeles perdidos. El caso es que, formulada por los tres, Campillo la convierte en prólogo justificatorio de sus poesías (y Trueba) y Bécquer en artículos periodísticos de muy diferente contenido, condición y forma.

La exposición de Campillo cae en el dominio de un Romanticismo al viejo estilo, propio del ardor juvenil, y la de Trueba (no se olvide que en 1860 tiene cuarenta y un años) está dorada por la experiencia que le asegura su condición de autor conocido y que defiende el principio de que la poesía es la expresión natural de los sentimientos íntimos y que puede ser percibida, consciente o inconscientemente, por todos. Bécquer en cierto modo plantea la cuestión combinando ambas posiciones. Por una parte, estas *Cartas literarias*, aunque publicadas independientemente con una intención propia, estarían en relación con sus poesías (aunque esto sólo

se verificaría en una comprobación póstuma); y convenientemente aderezadas, pudieran haber podido valer como prólogo de un libro de sus poesías que nunca se publicó, mientras que sí logró hacerlo Campillo. Por otra parte, como pasa con el caso de Trueba, en vez de exponer su propósito de una manera cerrada dirigiéndose al lector de un libro, implica a un público que de algún modo participa en el asunto al ser expuesto en una tribuna periodística.

8. El peligro de la feminización poética

Las *Cartas literarias* se publicaron en una divisoria de la corta vida de Bécquer; tiene veinticuatro años y su criterio poético está en proceso de maduración, aunque su obra lírica apenas se haya difundido entre el público, pero sí comienzan a leerla algunos buenos conocedores de la poesía. En agosto de ese mismo año crucial conoce a Augusto Ferrán; muy poco después de publicadas las dos primeras *Cartas* aparece el 20 de enero de 1861 la reseña crítica de *La soledad,* de cuyo autor ya es un buen amigo y cuya calidad poética reconoce, al tiempo que se refiere a la poesía en forma que esta reseña es otra pieza fundamental para establecer la poética de Bécquer, no sólo en lo referente a su propia obra, sino en general en cuanto a la poesía como materia de conocimiento. Entre poetas anda el asunto, que es como debe ser según escribe en la *Carta* primera: "Sobre la poesía no ha dicho nada casi ningún poeta, pero en cambio hay bastante papel emborronado por muchos que no lo son" (p. 219). Las *Cartas literarias*, por tanto, vienen a llenar este hueco: un poeta tratará de poesía, pero a su manera, que no es la común de los críticos y profesores de la literatura, tal como ésta está configurándose como materia para la enseñanza. Poco es lo que los aficionados a la poesía habían leído de Bécquer cuando se publicaron las *Cartas literarias.* En el *Álbum de señoritas* había aparecido una versión de "Tú y yo. Melodía" (14 de octubre de 1860) que había de constituir la Rima XV y la primera de las publicadas. El título transparenta los protagonistas de las *Cartas* pues el *yo* puede ser el autor de ellas y el *tú*, la mujer destinataria de las mismas. En las *Cartas* la mujer es de perfección y hermosura describibles, mientras

que en la Rima *ella* es indescriptible y el *yo* que responde queda reducido a un "ansia indefinible". En las *Cartas literarias* Bécquer realiza el esfuerzo de atreverse a contestar, aunque sea sólo con una aproximación, a la pregunta clave que viene rondando sobre qué sea la poesía; en la primera de las *Rimas* publicadas esa misma tensión teórica se ha llevado a una expresión radical y se ha convertido en poesía.

Tenemos, pues, todo dispuesto y Bécquer se prepara para exponer su criterio poético. Pero en el mismo comienzo establece la primera desviación del objetivo teórico cuando declara: "la poesía..., la poesía eres tú" (p. 219). Y esto -como él se cuida de precisar- no es una "evasiva galante", aun contando con que las *Cartas* sean una exaltación de la mujer que conviene con los festejos y requiebros propios de un salón literario; y esto corresponde, en cierto modo, con el programa de una literatura femenina expuesto por el propio Bécquer. Y al volver en sí (p.221), establece una peligrosa separación entre la poesía considerada en el hombre y en la mujer: el uno la escribe y la otra la vive. La afirmación de que *La poesía eres tú* (p. 221) (obsérvese el orden, que no es *tú eres la poesía*) puede derivar hacia una feminización de la poesía, cuestión que no era nueva porque lo mismo habían establecido filósofos, poetas y novelistas en Europa, como F. Schegel y Lamartine, entre otros[22].

Gabriel Celaya ha estudiado sistemáticamente este asunto y considera que las *Cartas* propugnan una "solución femenina de la poesía"; mejor que esto pienso que el camino de Bécquer es el de la limitación de los contenidos de la poesía para así lograr una radical autenticidad; por esta vía, si luego ha de implicar al amor en el fenómeno poético, siendo él hombre ha de referirse a la mujer y, a través de ella, adelgazar cada vez más este contenido hasta venir a quedar en una percepción personal y única del mundo, absoluta,

22. "Las mujeres tienen poca necesidad de la poesía de los poetas, porque la esencia misma de su ser es poesía", Federico Schlegel, en los *Fragmentos* publicados en *Atheneum*, citado por José Pedro Díaz, *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Gredos 1971, 3ª ed., p. 293. "Ella era la poesía sin lira (...) Era para mí el poema viviente de la naturaleza y de mí mismo...", Alphonse M. L. de Lamartine, *Raphaël, novela autobiográfica* (1849), citado por R. Pageard, "Gustavo Adolfo Bécquer et le Romantisme français", *Revista de Filología Española*, 52 (1969), p. 494.

establecida desde una verdad vivida rigurosamente. Por eso esta vía de la poesía moderna acabará con la vigencia de los otros géneros literarios, como dije antes, para dejar como contenido fundamental de la misma el que corresponde a la lírica. Así lo reconoció el citado pensador contemporáneo, aparentemente lejano de Bécquer pero que no es un retórico aunque sienta la necesidad de plantearse el asunto, Francisco Giner de los Ríos, él desde el punto de vista de la eficacia pedagógica, cuando escribe: "...en la lírica, el poeta es a la vez sujeto y objeto de sus creaciones, materia y forma, efecto y causa"[23]. La poesía por la que pregunta la *Carta* a través del amor ha de revertir en el propio poeta si el juego entre el *tú* y el *yo* llega a sobreponerse a ambos y quedar como testimonio del mundo.

9. El proceso poético

Otra afirmación de Bécquer en estas *Cartas* sirve también para marcar esta vía de la modernidad. Y es que Bécquer frente a los románticos que habían creído que la mejor ocasión para escribir era la inmediata a la percepción de la *idea* poética, él estima, por el contrario, que se requiere que las *impresiones*, hijas de la *sensación*, reposen en el *fondo de la memoria* hasta la ocasión en que el espíritu las evoque y se inicie el proceso de la elaboración poética en su efectividad literaria[24] . Entonces es cuando el poeta -creemos que, cuando Bécquer se refiere al poeta, piensa en sí mismo- siente *de una manera que puede llamarse artificial* y escribe la poesía. Se resume esto en la tan conocida fórmula, escrita intencionadamente en la primera persona gramatical: "Cuando siento [es decir, percibo el motivo poético posible en la realidad vivida], no escribo" (p. 223). Esta es una de las afirmaciones más comentadas de las *Cartas*,

23. F. Giner de los Ríos, "Del género de poesía más propio de nuestro siglo", art, cit., p. 58.

24. Una exposición de este proceso, de orden descriptivo y sin señalar posibles procedencias, se encuentra en el artículo de Margaret E.W. Jones, "The role of memory and the senses in Bécquer's poetic theory", *Revista de Estudios Hispánicos* (Alabama), 4 (1970), pp. 281-291.

y así R. Montesinos, contumaz becquerista, en el último de sus libros insiste: "Espléndida síntesis para una Poética"[25]. Bécquer enuncia un principio que no se basa en el examen de la obra de los otros poetas ni en lo que dicen las obras de poética, retórica o preceptiva, sino en su misma experiencia.

Los críticos han relacionado este principio con formulaciones análogas de otros escritores europeos, en especial en los pensadores que innovaron en este dominio de la psicología poética; este es el camino de las sagaces observaciones de R. P. Sebold, que pone de manifiesto que "la filosofía sensacionalista a lo Locke y Condillac es otra de las columnas del pensamiento poético de Bécquer"[26]. Esto es cierto en el fondo de la cuestión, siempre que se entienda que esto le llega a Bécquer rodado y a través de lecturas que no son sistemáticas, y que el conjunto se amontona y mezcla en su conciencia y en el sótano de ella, en ese subconsciente hirviente en que todo se confunde para constituir lo que con acertada expresión llama "la extraña lógica del absurdo".

Y frente a estas raíces psicológicas, que requieren agilidad mental de pensador, sabemos por su expresa declaración que la mujer de las *Cartas literarias* no es propensa a las elevaciones filosóficas, sino que más bien las rehuye.

Con esto Bécquer pretende significar que él escribe para un público al que no alcanza una filosofía sistemática de la idea poética, si bien puede sentir una cierta atracción por estas cuestiones a la manera del ensayo a que me referí. Por otra parte, es indudable que algunos de los lectores lograron un cierto grado de conocimientos por medio de la enseñanza y lo que escribe Bécquer se relaciona con lo que formulan los manuales de literatura de la época. Así ocurre con el caso de Antonio Gil de Zárate (1793-1861), dramaturgo y poeta y autor también de un *Manual de Literatura*, el primero que sirvió como "texto" para la Segunda Enseñanza, publicado por vez primera en 1842. Con él estamos en la oposición de la intención de

25. R. Montesinos, *Las semana pasada murió Bécquer...*, ob. cit., p. 40.

26. Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, ed. crítica de Russell P. Sebold, p. 47.

Bécquer, pero conviene señalar algunos puntos de conformidad relativa. La vieja "imitación", tan necesaria para los teóricos precedentes, defendida por el gran Luzán y su aplastante (por el número de páginas) obra *La Poética*, ya no es válida; así lo dice Gil de Zárate: "La teoría, pues, de la imitación pura en literatura y en bellas artes es mezquina, incompleta, poco digna de la naturaleza elevada del hombre; y si se quiere dar una verdadera idea de las creaciones de la imaginación, es preciso decir que hay dos elementos: 1) las impresiones de los sentidos con los recuerdos que de ellos conserva la memoria; 2) la concepción racional de la belleza". Y también: "Pero la imaginación, al sacar de la memoria dichos elementos, no puede hacerlo desacordadamente, sino que es preciso que elija el que más hace al caso"[27]. Es decir, que el proceso propuesto presenta analogías con lo que dice Bécquer: las impresiones se convierten en recuerdos y se guardan en la memoria y luego viene el *artificio* de Bécquer que es paralelo a la concepción racional de la belleza en Gil de Zárate. Becquer suscribiría este párrafo del *Manual de Literatura* de Gil de Zárate: "Si el orador, si el poeta sabe sentir, si tiene pasiones, si el cielo los formó tales, los hallarán [los adornos literarios] sin buscarlos en su corazón y fantasía. Nunca dirán: aquí conviene usar esta figura, allá sienta bien este tropo, sino que le ocurrirán naturalmente y los escribirán sin acordarse de que serán tropos ni figuras"[28]. Bécquer se valió del término *artificio*, usado también por Luzán[29], dándole la significación de 'hacer con arte', aunque este tenga como resultado la eficacia de la naturalidad.

10. La crisis: platonismo y realidad

Bécquer en la *Carta* tercera, aun sintiéndose a contramano, se obliga a ir al menos con un cierto orden: "¡Lo detesto, sin embargo,

27. Antonio Gil de Zárate, *Manual de Literatura, Parte Primera. Principios generales de Retórica y Poética*, Madrid, Imp. de Boix, 1842, p. 133.

28. Idem, p. 46.

29. Ignacio de Luzán, *La Poética*, Barcelona, Labor, 1977, ed. de Russell P. Sebold, p. 243 y otras.

es tan preciso para todo!" (p. 225). Por eso la sucesión de las cartas es un encadenamiento de cuestiones que le conduce a que la cabecera de esta *Carta* sea: "¿Qué es el amor?" (p. 227). Y ante la enormidad del asunto, sólo una nueva pregunta inesperada pero armónica con la percepción de la naturaleza puede ayudar en algo a contestarla; y esta otra pregunta es: "¿Qué es el sol?", que le conduce hasta la afirmación, de raíz profundamente platónica, de que el amor sea "la suprema ley del universo" (p. 229). Y el encadenamiento prosigue pues el amor, por su sentido profundo y sentenciosamente equívoco, le conduce hasta la primera de las causas: Dios, que es el objeto de la *Carta* cuarta y que orienta el curso de las digresiones hacia la percepción del misterio de las ruinas toledanas. Y esto no es extraño pues, al fin y al cabo, Gil de Zárate, liberal apasionado, había situado en el Cristianismo el origen de la nueva poesía moderna (o sea, la romántica), que se oponía a la antigua (la clásica).

El encadenamiento establecido (poesía, amor, belleza, Dios) recuerda el de los libros platónicos del Renacimiento; yo titulé el capítulo en el que trato esto: "Hacia las hondas raíces del platonismo" (pp. 135-142)[30]. Repasé los precedentes antiguos y noté que en la *Carta* tercera escribe: "Yo he leído algunas [definiciones del amor] y me he hecho traducir otras"(p. 228), y esto nos conduce a León Hebreo y Castiglione; existe la sombra de Herrera; y en una frase de la *Carta* tercera, en una de sus aproximaciones a la poesía, dice que es "esa aspiración *melancólica* y *vaga* que agita tu espíritu con el deseo de una perfección imposible''(p. 229). Y esto me parece una formulación decisiva: quítensele los adjetivos *melancólica*, *vaga* e *imposible*, tan becquerianos, y la osamenta sintáctica denuncia el transfondo platónico: "Esa aspiración [...] que agita tu espíritu con el deseo de una perfección [...]".

30. Conviene con esta notación platónica José M. del Pino Cabello, "Una rima *cursi* de Bécquer: neoplatonismo, alteridad y copla", *Analecta Malacitana*, 5 (1982), pp. 439-445, al que el idealismo becqueriano le parece "puro neoplatonismo intuitivo" (p. 444). Completa esta exposición el artículo del mismo crítico "Algunas observaciones sobre el neoplatonismo becqueriano", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 5 (1986), pp. 91-101.

Pero este reconocimiento de una perfección, aunque esta sea imposible pues el ser humano no llega hasta la Idea, resulta compatible con la realidad que rodea al poeta, que confiesa que le da miedo y que llena la vida de absurdos (p. 226). Bécquer pretende lo imposible y por eso se siente débil e incongruente. Es uno más que siente una inquietud a la que Giner de los Ríos diagnostica con una denominación que hizo fortuna y que llega a nuestro tiempo: "Que la edad en que nos hallamos es una *edad de crisis*, y no de una crisis cualquiera [...], sino universal y comprensiva de todos, harto lo presiente el mundo contemporáneo"[31]. Bécquer es uno más de los que testimonian esta crisis, y por eso su obra es sólo un tanteo; y por eso las *Cartas literarias a una mujer* quedan mejor así abiertas, mejor como un balbuceo que como un discurso cerrado. Testimonio de la crisis es su personalidad inquieta y propensa a las interrogaciones en cuya respuesta empeña el alma. Preguntarse (y no afirmar) qué sea esto o lo otro es un reconocimiento de esta inseguridad crítica en la que participa como hombre de su tiempo.

11. Desorden premeditado y humor en las *Cartas*

Ignoramos qué hubiese podido seguir a la *Carta* cuarta, si lo de completar un libro sobre el asunto (p. 219) es sólo un rasgo más de humor del escritor. De todas maneras, no hay que olvidar que Bécquer está escribiendo con doblez: escribe una "Variedad" tan peculiar actuando al mismo tiempo como periodista y como poeta; de ahí la novedad de los cuatro artículos, que no hubiese podido escribir otro que Bécquer. Y el gran acierto de las *Cartas* es el premeditado desorden de su redacción: este avanzar inseguro y desviándose por lo que más le atrae, el escribir con sobresalto preguntándose lo que sabe que no tiene respuesta y sí sólo, a lo más, aproximaciones, pero seguir adelante por entre las interrupciones a través de un zigzagueo que es intencionadamente antipedagógico, como si quisiera dejar bien claro que él no es un maestro. Todos

31. F. Giner de los Ríos, "Del género de poesía más propio de nuestro siglo", art. cit., p. 50.

estos rasgos establecen una intencionada retórica del desorden, adecuada para expresar lo que estima indecible y que tiene que exponer ante ella, una mujer de alcances limitados en la filosofía. Por eso viene a cuento el empeño del escritor por dar forma a la contradicción, abriendo con ello, también el campo a la variedad, que no en vano el artículo se llama así: una *Variedad*. Por entre el entramado expresivo así orientado, Bécquer va reuniendo las deliciosas miniaturas que se esparcen por las *Cartas literarias*: el precioso camafeo romántico de la presentación de ella (pp. 218-219); la pintoresca descripción del amanecer en Cádiz, adivinación del impresionismo (pp. 227-228); y el apunte del convento de San Juan de los Reyes (pp. 232-234) que enlaza las *Cartas* con su predilección por esta ciudad de Toledo y por el lugar, y en donde se ha considerado un esbozo de las *Leyendas*.

Hay otra serie de rasgos que permiten aplicar a las *Cartas* la calificación de una "Poética melodramática"[32]. La conversación con el ausente que implica cualquier carta es en este caso atropellada y voluntariamente inconsecuente: de ahí la "gesticulación" que revela cada una de las *Cartas* y que participa de esta condición melodramática, un poco a la manera de la ópera italiana, con los arrebatos interrogativos y admirativos, la abundancia de puntos suspensivos en que la voz calla pero la música prosigue, y que impiden seguir la concatenación lógica tan necesaria en los tratados de la materia.

Gracias al zigzagueo constitucional de las Cartas, todo cabe en ellas: el esbozo de una teoría literaria sobre la poesía, resultado de las lecturas diversas que reúnen ideas recogidas de libros antiguos que aún conservan su prestigio en el orden de la espiritualidad, con las novedades de las que está al tanto por su función periodística. Y a esto añade la propia experiencia poética, que considera válida para el examen en vivo del fenómeno poético. Y encima sitúa el halago de ella, la destinataria de las cartas (y con ella, el de las

32. Véase Alvaro Salvador Jofre, "Gustavo Adolfo Bécquer: una poética melodramática", en los *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada Universidad, 1979, III, pp. 267-284.

mujeres que las lean), contando con que él es hombre que se dirige a la mujer.

Y a esta revuelta intención, hay que añadir otra nota inesperada, y son los rasgos de humor que esparce por el conjunto, que no llegan a la crudeza de los de Heine, pero que ponen un conveniente contrapunto en su curso. Estos son: el susto de ella ante el temor de que él escribiera un libro (p. 219); los reproches para consigo mismo, esparcidos por todas ellas; lo que dice de Wagner, hombre de talento y que lo oculta[33], pero a veces no podía por menos que demostrarlo (p. 230); y muy bueno es aquello de que la soledad es muy hermosa "...cuando se tiene a alguien a quien decírselo" (p. 233).

Y no dejemos de notar el acierto periodístico de ir acabando cada carta con un gancho para el lector, que queda pendiente de lo que se dirá en la carta que sigue; esto procede de la técnica del folletín, que aquí se aplica a una obra de diferente calidad literaria.

12. Resumen final

Creo que con lo dicho hemos rodeado las *Cartas literarias a una mujer* de una serie de observaciones que las sitúan en el conjunto de las obras de Bécquer. Las *Cartas* es una de ellas cuyo contenido puede transvasarse fácilmente a las otras. La fluidez periodística con que las redactó con el fin de que llegaran a un sector amplio del público lector del periódico permite que se encuentren ecos y resonancias de las mismas en las otras obras del autor. En primer término, en las piezas becquerianas que se refieren a cuestiones de crítica y teoría literaria (como las mencionadas antes y otras más), en chispazos de su crítica artística por su fundamento estético, en observaciones inesperadas de articulos y libros, hay destellos de las *Cartas*; por eso conviene tenerlas a mano cuando se quiera conocer a Bécquer o emprender cualquier estudio sobre él. Y esto puede aplicarse a su obra capital, las *Rimas*: un capítulo de mi libro sobre las *Cartas literarias* se dedica a su relación con las

33. G.A. Bécquer, *Obras Completas*, ed. cit., p. 516; ed. D. Villanueva, cit., pp. 91-101.

Rimas y en él establezco una espesa red que va de las unas a las otras. En cuanto a su aparición impresa, las *Cartas* van por delante, pero esto no prueba nada pues ya sabemos que la publicación de sus poesías fue ocasional. La red es tupida y va mostrando un corpus armónico y lo que es más importante, va formando un léxico con variedad de aplicaciones, pues sirve para el verso y para la prosa tanto de creación como crítica.

Termino diciendo que las lectoras -y lectores- avisados de *La Correspondencia* pudieron darse cuenta desde su primer número de que el periodista que había escrito aquellas *Cartas*, quienquiera que fuese, sabía de qué trataba. Los amigos de Bécquer (y cuento en especial a Ferrán, al que -como dije- conoció en aquel año y al que estimo como el más idóneo para ser el lector de la obra en borrador) pudieron reconocer e intuir, ya en 1860, que detrás del periodista autor de aquella Variedad en cuatro partes, del frustrado editor de la *Historia de los templos de España*, del ocasional zarzuelero y autor de comedias, estaba escondido -y escribiendo, por fortuna- un gran poeta, Gustavo Adolfo Bécquer.

Lo sabemos nosotros que podemos conocer lo que siguió después, aunque en alguna apreciación contemporánea la poesía que pretendía Bécquer con los presupuestos de las *Cartas literarias* no fuese bien considerada. Valga otra vez (y por última vez) el contraste con lo que escribe Giner de los Ríos para el que las poesías compuestas tal y como pretendía Bécquer le parecían "ligeras, breves y fáciles" y que "son relámpagos de una inspiración fugitiva, engendrada por el accidente de las circunstancias"[34]. Sin darse cuenta, Giner de los Ríos implicó en su juicio notas que son becquerianas y que pueden transformarse en positivas: la ligereza y la brevedad, la poesía que es como un relámpago que ciega e ilumina, huidiza y circunstancial en lo que esto tiene también de hondura humana. Y no en vano Giner de los Ríos se refirió a la crisis de *su* modernidad en estos términos: "¡Qué crisis tan laboriosa y turbu-

34. F. Giner de los Ríos, "Del género de poesía más propio de nuestro siglo", art. cit., p. 64.

lenta esta, en que apunta el germen de otra edad, de otras ideas, de otras formas!"[35]. Sí, de acuerdo, en la poética de Bécquer -y consecuentemente en su poesía está el germen de otra edad, otras ideas (entendamos contenidos) y nuevas formas. Y esto es lo que estamos probando y comprobando en este curso sobre el origen y poética de la modernidad nuestra.

Con la publicación de estas *Cartas literarias* Bécquer ilustra otra contradicción de las muchas de su vida que lo convierten en representación de la crisis propia de su tiempo: eran la confesión pública de su fe poética, en tanto que sólo daba su poesía a gotas -perdón, a Rimas- aquí y allá en espera de lo que nunca pudo ver: la edición de sus poesías más o menos poéticas, como había logrado Campillo.

Bécquer se nos aparece como sincero al formular una poética ligada sustancialmente con la mujer a través de una ideación platónica, pero al mismo tiempo hay que reconocer que se vale del resorte femenino, convenientemente manipulado, porque sabe que es un medio para que su "Variedad", modalidad del artículo periodístico, se lea en las páginas del periódico, un lugar desde luego poco propicio para la expresión de la intimidad. Manifestar sinceridad y premeditación no es sino entender que Bécquer es un escritor complejo y que domina una gran variedad de recursos. Las *Cartas literarias a una mujer* afirman desde otra perspectiva su calidad de gran poeta y, al mismo tiempo, testimonian su condición entrañable de periodista que supo convertir lo que en su última intención es un curso de filosofía poética en cuatro artículos deliciosos en los que tantas adivinaciones se presienten.

35. Texto citado por J. López-Morillas en el artículo de la nota precedente, procedente de "Dos reacciones literarias" (1853) en las *Obras Completas*, III, p. 164.

POESÍA Y POÉTICA EN BÉCQUER

Ricardo Senabre
(Universidad de Salamanca)

Cuando ha transcurrido casi un siglo y cuarto después de su muerte, la figura de Gustavo Adolfo Bécquer ha recibido tan unánime y continua adhesión por parte de críticos, historiadores de la literatura y simples lectores, que pocas veces puede hallarse en nuestra poesía un caso de aprecio más sostenido. Tres ediciones de la obra del autor publicadas entre 1871 y 1881, en concurrencia con libros de tan opuestos fundamentos estéticos como *Los pequeños poemas* (1871), de Campoamor, o *Gritos del combate* (1875), de Núñez de Arce, proclaman sin lugar a dudas la rapidez con que la breve producción del poeta sevillano se abrió paso entre los círculos de aficionados más cultos y exigentes. La pronta y sorprendente floración de líricos que sin vacilación podemos calificar de becquerianos[1] –entre seguidores, imitadores y epígonos– durante el último tercio del siglo XIX es también prueba incontrovertible de la rotunda aceptación que despertaron las *Rimas*.

La popularidad de Bécquer se ha visto acompañada, ya en nuestro siglo, por un número creciente de trabajos e investigaciones que parecen haber aclarado, hasta extremos difícilmente superables,

1. Así lo hizo, con toda razón, J.M. de Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, págs. 416-456.

numerosos pormenores biobibliográficos y cuestiones relativas a fuentes y modelos de la obra del poeta, especialmente de las *Rimas*. En buen número de aspectos esenciales no parece posible avanzar mucho más. Hemos llegado a tener, incluso, un Bécquer hiperhistórico, aureolado por la leyenda y la fantasía: se le han atribuido poemas que sólo eran ingenuas falsificaciones, e incluso alguna amada que nunca existió, de tal modo que ciertos estudiosos han hecho más por Bécquer despojándolo de elementos apócrifos que añadiendo datos nuevos a los ya conocidos[2].

Sin embargo, esta innegable popularidad ha introducido perturbaciones en la lectura de las *Rimas*. Sobre este manojo de poemas ha ido depositándose, en capas sucesivas, una especie de sentido canónico pocas veces puesto en duda que parece reflejar ese acuerdo general del que acaban haciéndose eco los manuales de literatura, que se transmite mediante la enseñanza y que condiciona la interpretación de muchos lectores, sean críticos avezados, aficionados expertos o simples adolescentes que experimentan los primeros sobresaltos de la inclinación amorosa. Desde el primer momento, la lectura de Bécquer ha sido orientada en una dirección única. La afirmación de Rodríguez Correa –en el prólogo a la primera edición de las obras del autor– según la cual las *Rimas* constituyen un poema homogéneo "en que se encierra la vida de un poeta", ha producido tentativas diversas de justificar el conjunto como una especie de cancionero, de carácter, además –como casi todos los cancioneros recordables–, esencialmente amoroso. Pero incluso quienes se resisten a considerar las *Rimas* como un bloque unitario aceptan su naturaleza testimonial –algo que, por lo común, se atribuye a la lírica, sin más averiguaciones–, de tal modo que refuerzan la indagación de aspectos biográficos del autor con la esperanza de apurar las correspondencias entre vida y poesía. Casi resulta ocioso decir que tal postura ha llevado alguna vez a inaceptables excesos interpretativos[3].

2. *Vid.* R. Montesinos, "Adiós a Elisa Guillén", en *Insula*, 289, diciembre 1970, págs. 1 y 10-12.

3. *Vid.* J. de Entrambasaguas, *La obra poética de Bécquer en su discriminación creadora y erótica*, Madrid, Vassallo de Mumbert, 1974

En resumen: se ha leído a Bécquer dentro de un sistema de convenciones, de hábitos de lectura que tal vez no eran los más apropiados para percibir y valorar adecuadamente las innovaciones aportadas por el poeta sevillano, reputado de sencillo y transparente[4]. Mencionaré algunas de las convenciones que han gobernado la lectura y la interpretación de las *Rimas*. Se halla en primer lugar la identificación habitual entre el sujeto lírico del poema y el "yo" del autor, identificación que sólo desechamos en los casos –infrecuentes– de ficcionalización muy marcada, como sucede con el soneto fúnebre que pone Quevedo en boca del difunto rey Gustavo Adolfo de Suecia ("Rayo ardiente del mar helado y frío"), o con aquel otro de Góngora en que el sujeto enunciador es el río Duero ("De ríos soy el Duero acompañado"), por citar dos casos extremos. Atribuir al poeta los sentimientos y las ideas que se plasman en los versos es un hábito de lectura difícil de desterrar. No en vano nos encontramos instalados en una tradición que considera la lírica género subjetivo y marcadamente confesional. Como consecuencia de ello, el "tú" femenino –o su variante en tercera persona "ella"– se interpreta como representación de una mujer real, y la contraposición entre el "yo" enunciador y el "tú" al que se apela se inscribe en el paradigma de la poesía amorosa, tal como ha quedado constituido en la dilatadísima estela histórica del pertrarquismo. Si a esto se añade la afirmación de Bécquer en la última de sus *Cartas literarias a una mujer* –"yo siento lo que escribo"–, se corre el peligro de entender esta autenticidad, que se refiere tan sólo a los sentimientos, con lo que podríamos llamar fidelidad biográfica. Pero se trata de cosas distintas. Transmitir sensaciones o estados de ánimo amargos –o jubilosos– realmente experimentados no significa por fuerza que la anécdota con la que el poeta puede revestir estas emociones corresponda también a hechos ocurridos, ni que el "tú" sea trasposición de un destinatario real y o creación libérrima del autor, equiparable al narratario de un relato y, por tanto, receptor inmanente del dis-

4. Emilio Bobadilla ("Fray Candil") escribía con candorosa ingenuidad: "A Bécquer se le entiende a la primera lectura; en sus poesías no hay simbolismos ni alegorías" (*Capirotazos*, Madrid, 1890, pág. 100).

curso enunciado por el sujeto lírico y tan ficcional como éste. Entre la postura que identifica siempre sujeto lírico y poeta y la que los separa tajantemente, caben muchos grados. En el caso de Bécquer, y por razones explicables, la crítica ha insistido con demasía en la identificación. Y tal vez sea oportuno revisar este punto de partida, que orienta en una sola dirección y ha tropezado en escollos al parecer insalvables al tratar de establecer la conexión entre las *Rimas* y los sucesos biográficos.

El verso que cierra la conocidísima rima XXI –"Poesía eres tú"– y que, naturalmente, no es ningún requiebro galante, aunque así lo hayan entendido muchos lectores –empezando por los amigos de Bécquer–, enuncia con suma parquedad lo que en la primera de las *Cartas literarias a una mujer* aparece desarrollado por extenso. En realidad, Bécquer utiliza aquí la palabra "poesía" con un valor complejo y muy especial –habrá que decir también que muy moderno–, como fuente de belleza y origen de sensaciones profundísimas que sólo algunos seres –los auténticos poetas– son capaces de guardar en la memoria para hacerlas con palabras. La poesía, pues, preexiste a los poetas, que son quienes pueden captarla. Está en los sentimientos hondos, en el misterio, en el anhelo de perfección y, antes que nada, en la mujer, que ofrece la singularidad de que "la poesía está como encarnada en su ser", porque la mujer es "el verbo poético hecho carne", según la conocida formulación de la carta I. Y conviene recordar que en carta II se matiza: "La poesía eres tú, porque tú eres la más bella personificación del sentimiento". Más adelante volveré sobre este punto.

Se han señalado precedentes como Friedrich Schlegel[5] y Lamartine[6] para esta identificación entre mujer y poesía, pero me parece que la coincidencia es puramente externa y que la teoría de Bécquer se encamina por otros derroteros. Para empezar recordaré que Bécquer distingue (carta I) entre lo que podríamos llamar la

5. J. Pedro Díaz, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos, 1964, pág. 271.

6. R. Pageard, "Gustavo Adolfo Bécquer et le romantisme français", en *Revista de Filología Española*, LII, 1969, pág. 949.

poesía en potencia, que "vive con la vida incorpórea de la idea", y la "forma" que el poeta le da al escribirla. Esa "idea" –que engloba toda clase de emociones, sentimientos e impresiones profundas– posee una "vida sin formas", como se dice en la rima V, de tal modo que el quehacer poético consiste en sujetar "el mundo de la forma / al mundo de la idea". Ahora bien: la "forma", sea cual fuere, proporciona a la "idea" una apariencia sensible. Así, la mujer, que es –repitámoslo– "personificación del sentimiento", puede servir como "forma" para representarlo. No estará de más recordar lo que sucede en la leyenda "El rayo de luna": Manrique ha creído percibir a medianoche la presencia fugaz de una mujer en un jardín. En realidad, de lo único que está seguro al principio es de haber entrevisto la orla blanquecina de un vestido. Sin embargo se propone dar con la mujer, y busca e indaga sin desmayo mientras va forjándose en la imaginación una figura concreta, con su voz, su perfume, sus palabras, sus ojos, sus cabellos. Al cabo de dos meses de vanas pesquisas, Manrique cree divisar de nuevo en la oscuridad "el traje blanco de la mujer de sus sueños", pero descubre que aquello que tanta agitación de espíritu le produjo es tan sólo "un rayo de luna que penetraba a intervalos por entre la verde bóveda de los árboles cuando el viento movía las ramas". La narración posee un sentido diáfano: se refiere a la búsqueda de la belleza ideal, siempre inalcanzable, pero que, para ser sentida y mostrada, debe adquirir forma, corporeidad, y esto es lo que sucede en el relato al "encarnarse" –utilicemos el término becqueriano– en una figura de mujer. Ahora bien: conviene recalcar que se trata de una mujer inexistente, *creada* por la imaginación, aunque ésta le haya prestado multitud de rasgos puramente materiales, desde la brevedad y ligereza del pie hasta el color de los cabellos. En la tercera de las *Cartas literarias* se refería Bécquer, al enumerar las fuentes de la poesía, a las "febriles exaltaciones de la pasión, que dais colores y forma a las ideas más abstractas". Y puede también aducirse el caso de la rima X ("Cendal flotante de leve bruma")[7], donde el sujeto lírico apela a

7. Analizada hace ya años por F. López Estrada en el vol. colectivo *El comentario de textos, 1*, Madrid, Castalia, 1973, págs. 87-125.

un "tú" inalcanzable para acabar confesando: "Yo, que incansable corro, y demente, / ¡tras una sombra, tras la hija ardiente / de una visión!". Como la mujer imaginada en "El rayo de luna", todo es producto "de una visión" que se ha materializado –y esto es lo decisivo– en una figura de contornos vagamente femeninos, hasta el punto de que los amigos de Bécquer entendieron esta rima como una composición amorosa.

Esta polarización entre idea y forma –o, dicho de un modo tampoco ajeno a Bécquer, entre poesía y poema–, así como la idea de que el quehacer artístico radica en dar una forma a esa poesía preexistente, no es algo que brote de la nada. Se inscribe en una corriente intelectual estimulada por las cartas de Schiller *Sobre la educación estética del hombre*[8], publicadas en 1795 y ampliamente difundidas y glosadas en Europa –sobre todo en Francia– a lo largo del siglo XIX. Ni siguiera hay que plantearse en este caso –y sería ya por enésima vez– si Bécquer conocía la lengua alemana o tuvo que recurrir a algunos amigos para leer la obra de Schiller, porque su divulgación en Francia la hacía mucho más accesible. Pues bien: en su carta XV afirma Schiller que la belleza "no se extiende a toda la esfera de lo vivo ni se incluye solamente en ella", para añadir este razonamiento:

> Un bloque de mármol, aunque sin vida, puede llegar a ser, en manos del arquitecto o del escultor, una figura viva; un hombre, aunque vive y posee una figura, no es sin embargo por ello figura viva. Para serlo hace falta que su figura sea vida y su vida figura. Mientras estamos pensando en su figura, ésta carece de vida, es una mera abstracción; mientras sentimos su vida, carece de forma, es una mera impresión. Sólo cuando su forma vive en nuestra sensación; cuando su vida adquiere forma en nuestro entendimiento, entonces es figura viva[9].

8. *Ueber die äesthetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen.* Se trata de un conjunto de veintisiete cartas dirigidas al duque Friedrich von Holstein-Augusttenburg.

9. Cito por la traducción que tengo a mano, de M. García Morente, *La educación estética del hombre en una serie de cartas*, Madrid, Calpe, 1920, págs. 78s.

La creación estética –lo que Schiller denomina "figura viva"– es a la vez "forma" (porque la contemplamos) y "vida" (porque la sentimos)[10]. La dualidad compuesta por "vida" y "figura" y su necesaria conjunción en una forma que subsuma ambas esferas es un claro precedente del binomio becqueriano. También el poeta sevillano habla (*Cartas literarias,* II) de las "misteriosas figuras" que crea la imaginación, "de las que sólo acertamos a reproducir su descarnado esqueleto". Un "esqueleto", es decir –traducido a los términos de Schiller– una "figura no viva", porque –y ésta es una peculiaridad de la reflexión becqueriana– el lenguaje es tosco e insuficiente para reproducir la "vida" de la imaginación y de los sentimientos.

La insistencia en que la belleza se concreta en "figuras", en apariencias sensibles dotadas de vida, tiene su origen en la vieja confrontación entre el carácter representativo de la pintura y el de la poesía, cuestión zanjada ya por Lessing en su *Laocoonte* (1766) al establecer el carácter dinámico, temporal, de la poesía frente a la naturaleza espacial de las artes plásticas. Así, la belleza corporal puede representarse como algo estático en un cuadro, pero la poesía es capaz de mostrarla en movimiento y sugerir los efectos que produce[11]. En cualquier caso, y dejando aparte la adhesión de Lessing a la teoría clásica del arte como imitación, es evidente que también para él la belleza acude a los versos del poema representada por figuras o imágenes sensibles. Bécquer se encuentra en esta misma línea. Toda su poesía es un esfuerzo por dar realidad plástica a los "rebeldes hijos de la imaginación", por transformar en imágenes algo de esa poesía que existe en las sensaciones hondas, en la "aspiración melancólica y vaga" a "una perfección imposible" (carta III), en las emociones y deseos que forman "el misterioso cortejo del amor" (*íd.*). Y, puesto que el amor es poesía, es preciso, para captar algo de ella, erigir las "figuras vivas" de unos enamorados, de sus altibajos afectivos, de sus momentos de exaltación, de sus zozobras, de sus amarguras. De igual modo que el novelista

10. Este asunto se desarrolla detenidamente en la carta XXV.

11. Todo el capítulo XXI del *Laocoonte* se centra en esta cuestión. (*Vid.* la trad. española de E. Barjan, Madrid, Tecnos, 1990, págs. 145-147).

crearía en este caso unos personajes de ficción y unas acciones, el poeta instituye unos sujetos líricos que van desgranando, poema tras poema, los diversos matices de la relación amorosa, desde la euforia hasta el desencanto. naturalmente, en algún caso puede el poeta servirse de experiencias personales, pero no porque cifre su propósito en trasladar al papel su autobiografía espiritual, sino porque, como cualquier artista de verdad, se sirve de sus conocimientos para crear un mundo autónomo que no tiene por qué ser transcripción del propio pero que debe ofrecer, si no una realidad *vivida*, sí una realidad *sentida*, ingrediente esencial que confiere a la obra artística su radical autenticidad. No es congruente que muchos críticos becquerianos se hayan esforzado por rastrear la identidad de la mujer supuestamente real que se esconde tras la "altanera y vana y caprichosa" de la rima XXXIX, de la "estúpida" de la XVIII, de la que tiene ojos verdes y "boca de rubíes" en la rima XII –por citar unas cuantas al azar–, persuadidos de que el "tú" femenino oculta siempre un ser real, mientras que, al mismo tiempo, esos críticos parecen ignorar deliberadamente las advertencias del autor en su "Introdución sinfónica" al *Libro de los gorriones*: "Me cuesta trabajo saber qué casos he soñado y cuáles me han sucedido; mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales; mi memoria clasifica revueltos nombres y fechas de mujeres y días que han muerto o han pasado con los días y mujeres que no han existido sino en mi mente". Esto sería suficiente para prevenirnos contra el riesgo de la identificación biográfica; sin embargo, un hábito secular de lectura nos arrastra en esa dirección, a pesar de que el mismo poeta certifica la mezcla de realidad e invención que preside sus creaciones.

Pero es que, además, no contamos sólo con esta declaración. Bastará repasar la tercera de las *Cartas literarias a una mujer*, cuando Bécquer enumera como al azar algunos rasgos definitorios de la poesía, identificable, por ejemplo, con "esas lágrimas involuntarias que tiemblan un instante en tus párpados, se desprenden en silencio, ruedan, y se evaporan como un perfume". En efecto, Bécquer trató de plasmar en sus versos esa especie de poesía. Por ejemplo, en la rima XXX ("Asomaba a sus ojos una lágrima / y a

mi labio una frase de perdón"), o en la LIX: "Cuando volvemos las fugaces horas / del pasado a evocar, / temblando brilla en sus pestañas negras / una lágrima pronta a resbalar". Si en la misma carta se percibe poesía en esos "gemidos del viento que fingís una voz querida que nos llama entre las sombras", parece indudable que también el poeta intentó dar forma a esa sensación en los versos de la rima XVI, sobre todo en la versión del autógrafo temprano de don Pedro Martínez: "Si al mecer las azules campanillas / de tu balcón, / crees que una canción entona el viento / murmurador, / sabe que entre las flores escondido / te canto yo"[12]. Y algo parecido cabe decir de esas "imágenes confusas" que pasan "cantando una canción sin ritmo ni palabras, que sólo percibe y entiende el espíritu". Varios pasajes de las *Rimas* –por ejemplo, de la número LXXI en la ordenación tradicional– podrían ilustrar el intento de captar poéticamente esa visión.

Lo que singulariza a Bécquer, lo que lo sitúa por encima de los poetas de su tiempo no es, sin embargo, la capacidad para transformar en palabras visiones o sensaciones abstractas, e incluso puras teorías acerca de la belleza poética, sino su maestría al "encarnarlas", la naturalidad con que las sitúa en la esfera de un "yo" personal en el que se reflejan y se amplían. Así, la lágrima de la mujer no es simplemente algo que asoma a sus ojos, sino que despierta una reacción en el sujeto lírico: "Asomaba a sus ojos una lágrima / y a mi labio una frase de perdón". Y los gemidos del viento no suenan sin más a una voz, sino a la del propio sujeto: "– sabe que entre las flores escondido / te canto yo". Eso explica la estructura contrapuesta, la oposición "tú / yo" de algunas composiciones que nada tienen que ver con la poesía amorosa: "Cendal flotante de leve bruma, / rizada cinta de blanca espuma / – / eso eres tú / – / En mar sin playas onda sonante, / en el vacío cometa errante / – / eso soy yo". Por otra parte, ese "tú" que no es ya una persona, ni una ciudad ni una representación visible, sino un concepto abstracto, constituye una radical innovación. que la poesía sea un "tú", incluso un "yo", como en la rima V ("Espíritu sin nombre, / indefinible esen-

12. *Vid.* J.M. Díez Taboada, "Nueva versión autógrafa de la rima XVI", en *Revista de Filología Española*, LII, 1969, págs. 245-259.

cia") o un "ella", como sucede en varias rimas, es una novedad asombrosa, que abre el camino de la modernidad poética. Aquí tenemos ya, en embrión, el "tú" juanramoniano de *Eternidades* y de la obra madura del poeta de Moguer, que en 1918 reactiva algo que Bécquer había descubierto medio siglo antes. Pero en esas visiones vagas del lírico sevillano, en ese estado en que se borran las fronteras entre el sueño y la vigilia, en el rechazo del ornamento y el uso de la rima asonante, Bécquer es el precursor de Antonio Machado. Y aún habría que decir algo acerca del tercer gran pilar que sustenta la poesía española de nuestro siglo: Unamuno.

En la "Introudcción sinfónica" al *Libro de los gorriones* evoca Bécquer los "extravagantes hijos de mi fantasía", y afirma: "Los siento a veces agitarse con una vida oscura y extraña". Y Unamuno, en su primer libro de poemas y refiriéndose a sus versos, escribía: "Algo grande se agita en mis entrañas, / algo que es soberano, / algo que vive / con un vivir oscuro y abismático". La idea es idéntica: el poeta es padre de sus criaturas, y éstas se agitan en su interior y pugnan por salir. "¡Andad, pues!", dice Bécquer a sus versos. "Andad y vivid con la única vida que puedo daros [...] Id, pues, al mundo". Y Unamuno, casi a la letra: "¡Id con Dios, cantos míos, y Dios quiera / que el calor que sacasteis de mi pecho / ... / lo recobréis en corazón abierto..."

Sí. También Bécquer nutrió a Unamuno, como a Machado y a Juan Ramón. De él arranca la poesía contemporánea en español y la reflexión del poeta sobre su propio quehacer. Aunque esta reflexión, centro temático de la lírica becqueriana, se haya plasmado en "figuras vivas" que, por su aparente similitud con las expresiones de la poesía amorosa, han obligado a muchos becquerianos a leer al poeta con una lente deformada, reduciendo así su órbita gigante a la de un minúsculo asunto privado. Nuestra tarea debe consistir ahora en devolver a Bécquer su auténtica estatura lírica.

LA PREHISTORIA LÍRICA DE BÉCQUER (LOS POEMAS ANTERIORES A LAS *RIMAS*)

Rogelio Reyes Cano
(Universidad de Sevilla)

Sevilla y Madrid fueron, sucesivamente, dos referencias angulares en la biografía de Gustavo Adolfo Bécquer, aunque no debamos olvidar lo que el gran poeta debe también a otros lugares españoles (Aragón, Soria, Toledo. . .) cuya presencia se deja sentir igualmente en su obra literaria y artística. Pero fue primero el ambiente literario de Sevilla, impregnado del eclecticismo clásico-romántico de la llamada segunda escuela poética sevillana, y después Madrid, más abierto a las innovaciones propiamente románticas, los ámbitos que configuran una actividad poética que, si damos crédito a lo que dejaron escrito sus amigos de entonces, debió comenzar cuando Bécquer era todavía un niño, de forma que cuando decide marchar a Madrid, en el otoño de 1854, había escrito ya una gavilla de poemas que constituyen, por decirlo así, su prehistoria lírica. "Yo no sé- escribió Bécquer en 1860- si por mi buena o mala voluntad me dediqué muy joven a las letras, pero sí que lo hice por necesidad. Comencé por donde comienzan casi todos: por escribir una tragedia clásica y algunas poesías líricas. Esto es lo que en lenguaje técnico llamamos pagar la patente de inocencia. La primera la guardo; de las segundas se publicaron varias"[1]. Alusión irónica a sus

1"Crítica literaria y artística", en Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1973, p. 1182. En lo sucesivo, y salvo mención en contrario, los textos de Bécquer se citarán por esta edición (*O.C.*).

primeros escarceos literarios: tal vez al drama *Los conjurados*, escrito, al decir de Narciso Campillo, durante su corta estancia en el Colegio de San Telmo, donde el niño Gustavo Adolfo estudiaba náutica;y sin duda a sus primeros poemas líricos, aquellos que librados de la voluntaria quema de que también habla Campillo, fueron viendo la luz en modestas revistas y periódicos sevillanos. De ellos se han ocupado críticamente autores como Gamallo Fierros, Scheneider, Rafael de Balbín, Russel P. Sebold, Robert Pageard y otros. Un reciente trabajo del profesor Pablo Luis Avila, de la Universidad de Turín, ha vuelto a poner sobre el tapete la cuestión de esos textos juveniles (y en algún caso casi infantiles) del poeta, y a la vista de los nuevos datos que aporta, he creído conveniente reconsiderarlos en su conjunto por lo que pueden ayudar a esclarecer el mundo lírico del escritor sevillano. Pablo Luis Avila ha titulado expresivamente su trabajo *L'altra arpa di Bécquer*[2] y en él da cuenta detallada de los contenidos del famoso manuscrito juvenil del poeta, un libro de apuntes de su padre en el que éste iba anotando obligaciones profesionales y encargos de clientes. Muerto el maestro José Bécquer, este manuscrito pasó, como es sabido, a las manos de los todavía casi niños Gustavo Adolfo y Valeriano, quienes entre finales de la década de 1840 y primeros años de la de 1850 lo llenaron de dibujos y apuntes literarios, algunos por cierto fuertemente obscenos que tal vez tengan algo que ver, a juicio de Avila, con ese libro de acuarelas recientemente publicado (*Los Borbones en pelota)* y atribuido a los dos hermanos. Uno de los textos más curiosos del manuscrito y que más ha contribuido al conocimiento de su existencia, es el breve pero bellamente ingenuo diario juvenil de Gustavo Adolfo que Dámaso Alonso publicó en el diario *ABC* en 1961. En el libro, que fue adquirido en su día por los hermanos Alvarez Quintero y hoy se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid, encontramos, además de los dibujos, apuntes y escritos varios, un buen número de poemas, a veces llenos de variantes, que pueden considerarse, sin duda, los primeros escarceos líricos de

2. Pablo Luis Avila, *L'altra arpa di Bécquer*,Torino, Comitato Organizzativo Anno Machadiano, 1993.

Gustavo Adolfo, los primeros tanteos que le animaron, con el aliento de sus amigos de Sevilla Narciso Campillo y Julio Nombela, a correr el riesgo del desplazamiento a Madrid, a la búsqueda de esa fama literaria que la corte ofrecía como atractivo señuelo a los escritores de provincias. Muchos de esos textos, junto a otros publicados en revistas, eran total o parcialmente conocidos y habían sido publicados por Santiago Montoto, Luis Armiñán, Dionisio Gamallo Fierros, Rafael de Balbín, etc. . El citado trabajo de Avila añade ahora fragmentos y variantes que nos permiten conocer ciertos poemas en su integridad y analizarlos con más garantías. Garantías que aún serán mayores cuando aparezca la edición completa del manuscrito que actualmente prepara Leonardo Romero Tobar. A estos poemas sevillanos del libro hay que añadir algunos otros publicados por Bécquer apenas llegado a Madrid, aunque en el manuscrito no figura el más importante de todos: el que dedica a Quintana en la *Corona poética* que se editó en 1855 con motivo de su coronación pública y al que hay que considerar, en mi opinión, como el eslabón más claro entre el Bécquer clasicista de los primeros años y el de la madurez lírica de las *Rimas*. No olvidemos que la primera de sus rimas no la publica hasta el año 1859-cuando ya llevaba cinco en Madrid- y el primer poema sevillano conocido (una oda a la muerte de Lista) está escrito en 1848. Fueron, pues, casi diez años de actividad lírica, de los que nos ha quedado un corpus no muy extenso, pero sí variado, que, si bien analizado parcialmente, apenas si ha sido enjuiciado en su significado general, quizá porque al estudiar al Bécquer poeta el mayor acento crítico se haya puesto casi siempre en la elucidación de los fundamentos poéticos de las innovaciones de las *Rimas* (germanismo, popularismo, presimbolismo. . .) y no tanto en el análisis de esa primera etapa juvenil que tiene, como luego veremos, una factura más clasicista, más "dieciochesca", imbuido como estaba el joven Gustavo Adolfo de los presupuestos estéticos y de los gustos de los autores de la llamada segunda escuela poética sevillana: de los Arjona, Reinoso, Mármol, Blanco-White. . . , pero sobre todo del más notable de todos ellos: de don Alberto Lista y Aragón, quizá la figura que más contribuyó a la renovación de la poesía española del siglo XIX, primero como

mentor de Espronceda, en el Madrid del Colegio de San Mateo, y ya en su ancianidad, retirado en Sevilla, como estímulo del niño Bécquer, quien a su muerte le dedicó, como luego veremos, un sentido poema en versos sáfico-adónicos. El tránsito del Bécquer digamos "dieciochesco" de los poemas juveniles al Bécquer innovador de las *Rimas* no supone, en mi opinión, un cambio brusco, pues hay en esos primeros textos modos estilísticos que, aun en medio de los convencionalismos temáticos de escuela, dejan traslucir ya la aparición de una voz poética nueva y personal. Intentaré en esta intervención mía de hoy reflexionar sobre esos poemas en su conjunto, analizarlos en lo que tienen de prehistoria lírica de las *Rimas* y sobre todo verlos como testimonio no de una ruptura entre un primero y un segundo Bécquer (el clasicista y el moderno, que vendría a remedar críticamente el esquema de los dos Góngora) sino de un engarce entre la novedad de las rimas, que abren el mundo de la modernidad lírica española, y el ambiente poético de la Sevilla de los años centrales del siglo XIX, muy ligado todavía a los gustos clasicistas de extracción dieciochesca, al decoro verbal, al rigor de la construcción poemática, a la bella factura de las formas. . . y curiosamente (lo que podría parecer una paradoja, pero en verdad no lo es) a un gusto por la métrica popular que en algunos poetas (en Lista y en Mármol sobre todo) servirán de soporte (como en Bécquer, no lo olvidemos) a una materia culta y refinada. Este hecho se va confirmando cada vez más con la aparición en los últimos años de varios trabajos de investigación realizados bajo mi dirección, como tesis doctorales, en el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Sevilla. Los que más directamente inciden en esa faceta neopularista del grupo de "ilustrados románticos sevillanos" son el libro de Matías Gil González sobre las formas populares en la poesía de Alberto Lista (Sevilla, Diputación Provincial, 1987) y el de Juan Rey Fuentes sobre la obra de Manuel María del Mármol (Sevilla, Focus, 1990), uno de los que primero cultivaron el romance en la España del XIX. A la vista de sus resultados, mi opinión particular, que he expuesto en algunos trabajos, es que, al intentar dar una explicación de lo que podemos llamar el neopularismo de las *Rimas* becquerianas- es decir, el engaste de un

mundo poético culto y personal en formas métricas de corte popular- se ha puesto en demasía la atención bien en el papel de los modelos germánicos, sin duda importantes, bien en la directa inspiración becqueriana en los cantares del pueblo, con los que también hay que contar, y más en un amante del folklore como era Bécquer. Mario Penna publicó hace algunos años un trabajo ponderando su muy probable conexión con estos cantes del pueblo andaluz[3], notoriamente enriquecido por un libro de Rubén Benítez[4] y por otro más reciente de Antonio Carrillo Alonso[5]. Hay también varios estudios importantes sobre su germanismo, partiendo de los conocidos trabajos de Dámaso Alonso, Robert Pageard, Díez Taboada, etc. Pero no se ha insistido lo suficiente, a mi parecer, en que ya en la Sevilla de sus años juveniles el poeta tenía ante sus ojos, no ya el ejemplo de los cantes populares en su manifestación más elemental y directa, sino un modelo de apropiación culta de ese material, un mecanismo poético de integración de lo popular y lo culto. Eso era justamente lo que estaban llevando a cabo hombres como Alberto Lista y Manuel María del Mármol, quienes sin renunciar al más exquisito cuidado formal ni a los temas de la cultura ilustrada, respetaron con agilidad y garbo los modelos métricos del pueblo en una auténtica operación neopularista que sin duda debió contribuir a forjar la que había de ser la práctica poética de Gustavo Adolfo en las *Rimas*: a saber: exquisita atención a la construcción poemática, gusto por las estructuras paralelas, decoro verbal, ejercicio de lima, contenidos cultos. . . y a la vez esa asombrosa apariencia de espontaneidad y de frescura, esa mimética asimilación de la sintaxis popular que hace de algunas de sus rimas, como él decía, auténticos modelos de esa "poesía natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma

3. "Las *Rimas* de Bécquer y la poesía popular", *Revista de Filología Española*, LII(1969),pp. 187-216.

4. *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1971.

5. *Gustavo Adolfo Bécquer y los cantares de Andalucía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1991.

libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía". Eso lo dice Bécquer sobre todo a cuenta de los cantes de "soledad" de Ferrán, inspiradas en las del pueblo, las "soleares" del flamenco. Pero no hay que olvidar tampoco, como he dicho antes, los romances de Mármol y sobre todo las seguidillas de tema culto, cultivadísimas por Lista y patrón métrico del baile por sevillanas. Bécquer pudo tenerlo presente, como sugirió José María de Cossío y luego Russel P. Sebold[6], en varias de sus rimas. Así la seguidilla 16 de Lista:

Tantas ondas mi llanto
le han dado al río,
como mi pecho al aire
tristes suspiros.
Y se han llevado:
el aire, mis suspiros,
y el mar mi llanto.

puede estar en el origen de la rima XXXVIII, cuyos dos primeros endecasílabos reproducen el ritmo de la seguidilla, son la suma de un heptasílabo y un pentasílabo:

¡Los suspiros son aire, y van al aire!
¡Las lágrimas son agua y van al mar!

Hay otros ejemplos que podríamos añadir. Baste, sin embargo, como muestra una de las rimas del *Libro de los gorriones* que los amigos del poeta no incluyeron en la edición de 1871 y que sí es una seguidilla absolutamente ortodoxa desde el punto de vista métrico:

Fingiendo realidades
con sombra vana,
delante del Deseo

6. "Lista y las "primeras rimas" de Bécquer", *ABC*, ed. de Sevilla, 19-9-1989; y en su edición crítica de las *Rimas*, Madrid, Espasa-Calpe,1989.

va la Esperanza.
Y sus mentiras
como el Fénix renacen
de sus cenizas.

Por otra parte, no hay que olvidar que en su reseña a *La soledad* de Ferrán, la defensa que Bécquer hace de la poesía culta inspirada en los modelos populares está inequívocamente asociada a su nostalgia de Andalucía y de Sevilla. "Leí- dice-la última página, cerré el libro. . . y un soplo de la brisa de mi país, una onda de perfumes y armonías lejanas, besó mi frente y acarició mi oído al pasar. Toda mi Andalucía, con sus días de oro y sus noches luminosas y transparentes, se levantó como una visión de fuego del fondo de mi alma". En ese despertar de sus recuerdos infantiles hay que contar, sin duda, con los cantes flamencos oídos en su niñez (las soleares y siguiriyas de los gitanos, tan elogiadas por Estébanez Calderón y más tarde recogidas por el padre de los Machado), pero por qué no contar también, como antes hemos dicho, con todo esa práctica poética neopularista de los hombres de la ilustración sevillana. Ellos habían hecho en parte, sólo que bastantes años antes y de modo más rígido, lo mismo que Bécquer hará en sus rimas: llenar de contenidos cultos los modelos compositivos del pueblo. Y al lado de los Goethe, Schiller, Uhland y Heine (autoridades que nuestro poeta esgrime como precedentes del texto de Ferrán) tendríamos que consignar también toda esa nómina de los Lista, Mármol, Blanco-White. . . a cuyos pechos poéticos se había criado el niño Gustavo Adolfo. Porque Bécquer sabe muy bien - y así lo dice a cuenta de los poemas de Ferrán- que la inspiración de los poetas cultos en los textos populares no tiene nada de imitación servil. Que "la forma del poeta [culto]- cito literalmente- como la de la mujer aristocrática, se revela, aun bajo el traje más humilde, por sus movimientos elegantes y cadenciosos, pero en la concisión de la frase, en la sencillez de los conceptos, en la valentía y la ligereza de los toques, en la gracia y ternura de ciertas ideas, rivalizan, cuando no vencen, a los que se ha propuesto como norma". Como precedente del neopopularismo literario del siglo XX (el del 27, desde luego, pero

también, y antes, el de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez), Bécquer no confunde los límites entre poesía culta y poesía popular, y reconoce en el poeta un aristocratismo de maneras, por muy inspiradas que éstas puedan estar en los modelos del pueblo.

Si me he extendido en esa reflexión sobre el popularismo culto de los líricos ilustrados sevillanos es para dejar sentado que su papel en la forja del ideario estético de Bécquer- incluso del Bécquer más maduro de las *Rimas*- me parece fundamental, aunque naturalmente- y eso es lo que ahora nos interesa más- el peso más fuerte de ese influjo se deje sentir en sus primeros poemas, nacidos al calor de ese ambiente literario de Sevilla en que, por encima de ese neopularismo culto, lo que de veras primaba eran los gustos poéticos de signo ilustrado y clasicista. Y eso es lo que de modo más inmediato recogerá en sus textos el joven Bécquer.

Su conexión con esa tradición poética andaluza y muy particularmente sevillana se apoya en algunos episodios biográficos juveniles, en los que consta cómo Gustavo Adolfo se movía en la órbita cultural de Alberto Lista, verdadero patriarca de las letras españolas del momento, vuelto a Sevilla ya en los últimos años de su vida, plena de madurez y de magisterio, aureolado por un gran prestigio intelectual. No olvidemos que todos estos poetas sevillanos de la juventud de Bécquer eran hombres formados en el siglo XVIII, aunque vivieran, como Lista, hasta muy entrado el XIX. Sabemos, por ejemplo, que Gustavo Adolfo, junto con Valeriano, Dacarrete, Huidobro y Campillo asistía en ocasiones a los actos no escolares y conferencias literarias que Lista daba en el colegio de San Diego, del que Valeriano era alumno[7]. Cuando la escuela de náutica de San Telmo quedó englobada en el primitivo Instituto Universitario y Provincial de Sevilla (el que luego se llamaría de San Isidoro), Bécquer estaba oficialmente bajo la autoridad de don Alberto, primer director del nuevo centro. Eso fue entre los años 1846 y 1848. No hay constancia, sin embargo, de que aquél recibiera directamente clases de Lista, pero las de Retórica se las daba

7. Así lo dice Gustavo Adolfo en su "Semblanza de Valeriano Bécquer", *O.C.*, p. 1211.

el catedrático Francisco Rodríguez Zapata, discípulo directo de don Alberto, quien sin duda pudo transmitir a Bécquer los gustos del maestro[8]. Es posible que la oda que Bécquer dedicó a la muerte de Lista fuera escrita bajo la profunda impresión del solemne y multitudinario entierro que la ciudad organizó, en 1848, desde la Catedral al Panteón de hombres ilustres de la Universidad. Otro detalle de la relación entre Lista y la familia Bécquer es el retrato que desinteresadamente le hizo el pintor Joaquín Domínguez Bécquer, tío de Gustavo Adolfo, por encargo de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras[9]. Lista, ya enfermo, posó para él en los últimos meses de su vida. Por cierto que este pintor costeó a su sobrino, según nos cuenta Campillo, "algunos estudios de latinidad"[10]

¿Tuvo algo que ver Lista con estas clases? Esos contactos, directos o indirectos, de Gustavo Adolfo con Lista y en general con el ambiente literario sevillano de extracción dieciochesca, son determinantes para entender muchas claves del corpus poético del primer Bécquer[11], de cuya configuración general y sentido deseo dar cuenta en los límites de tiempo que todavía me permite esta ponencia.

El corpus poético de Bécquer anterior a la primera de las rimas está compuesto por un total de 13 poemas, muchos de ellos en estado fragmentario, que el poeta escribió, casi todos en Sevilla, entre los 12 y los 19 años. El primero, fechado en 1848, es una oda en

8. Véase Manuel Ruiz Lagos, "El maestro Rodríguez Zapata en sus afinidades becquerianas. Apuntes sobre su magisterio estético en G. A. Bécquer", *Revista de Filología Española*, LII(1969), pp. 425-475.

9. Francisco Aguilar Piñal,"Joaquín Domínguez Bécquer y el retrato de Lista", *Revista de Filología Española*, LII(1969), pp.11-13.

10. Narciso Campillo, "Gustavo Adolfo Bécquer", *La Ilustración de Madrid*, 12-1-1871.

11. Y ello a pesar de que Bécquer mismo, al menos en los últimos años de su vida, no parecía tener muy buen concepto de la poesía dieciochesca. Así se deduce al menos de la reseña que en 1870 hizo en *La Ilustración de Madrid* a los *Poetas líricos del siglo XVIII* que el marqués de Valmar publicó en Rivadeneyra.Véase Fernando Iglesias Figueroa, *Páginas desconocidas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Renacimiento, s.a., pp. 139-144.

sáfico-adónicas dedicada a la muerte de Lista. Y el último, compuesto en 1855, poco después de llegar a Madrid, una anacreóntica. Entre esos dos hitos cronológicos hay que contabilizar dos sonetos (el dedicado "Al céfiro" y el que comienza "Homero cante a quien su lira Clío") un romance ("La plegaria y la corona") y tres fragmentos: el que comienza "La luna entre las nubes se escondía", en endecasílabos y heptasílabos; el titulado "A Elvira", en silvas; y otro en endecasílabos asonantados ("Cuantas veces también, en la colina". Muy temprana, probablemente de los primeros años cincuenta, son también la "Oda a la señorita Lenona en su partida", en endecasílabos y heptasílabos; otro poema en silvas ("¿Quién es la ninfa de inmortal belleza?"); el titulado "Las dos", que lleva el subtítulo de "Juguete romántico", en cuartetas con rima consonante; y una epístola en endecasílabos asonantados, probablemente dedicada a Narciso Campillo, cuyo conocimiento debo al profesor Romero Tobar, que ha tenido la gentileza de enviármela fotocopiada, ya que pertenece también al manuscrito citado antes. A todos estos textos hay que añadir el que sin duda cierra el corpus poético anterior a las rimas. Me refiero al espléndido poema dedicado "A Quintana", verdadero muestrario métrico muy cercano ya a la madurez del mejor Bécquer.

Elegía, amor y naturaleza son las tres nociones centrales que dan unidad a todos estos poemas juveniles. Es común a todos ellos la nota doliente, sentimental y triste, lograda gracias a un utillaje de tono clasicista que poco a poco se va proyectando hacia lo musical, lo misterioso y lo evanescente. Es como si los ingredientes heredados de filiación ilustrada se fuesen cargando de afectividad y de misterio, notas que el joven Bécquer pudo tomar también de los poemas de Espronceda, de Zorrilla y de los románticos franceses que había leído, siendo niño, en la biblioteca de su madrina doña Manuela Monnehay.

El primer signo de su herencia ilustrada es, sin duda, la conexión de varios de estos poemas con su patria sevillana, configurada no ya como espacio biográfico realista sino muy principalmente como espacio literario, tal como Bécquer podía verla en los textos de Lista, Mármol, Reinoso o Blanco, quienes de esa manera enla-

zaban con el viejo módulo retórico de la "laus urbis natalis" que procedía de Fernando de Herrera, Rioja, Arguijo y otros sevillanos del Siglo de Oro. El Guadalquivir asimilado, pues, al Betis clásico con sus riberas habitadas de ninfas, oreadas de suaves céfiros, cuajadas de purpúreas flores y de prados verdes. La vida sentimental en clave mitológica, con dioses y héroes clásicos que determinan la vida del hombre. Y una carga retórica clasicista, apoyada en una sintaxis latinizante y en una insistente adjetivación decorativista. En suma, un ideal de estilo fuertemente literarizado al que el joven Bécquer no puede sustraerse en sus primeros escarceos poéticos.

Todo ello se aprecia muy bien en su primer poema, la oda a la muerte de Lista, escrito cuando sólo tenía 12 años. El texto tiene de principio a fin la gravedad tonal de una elegía dieciochesca y el inevitable tufo de una composición de escuela:

Lágrimas de pesar verted, y el rostro
en señal de dolor, cubrid, doncellas,
las liras destemplad y vuestros cantos
    lúgubres suenen.

La vil ceniza del cabello cubra
los sueltos rizos que, volando al aire,
digan al par que vuestros ayes tristes:
    "Murió el poeta"

¿Oís? "¡Murió!", repiten asustadas,
con flébil voz, las Musas, y, aterrado,
también Apolo con dolor repite:
    "Murió por siempre"

Pero mirad, mirad. Ya Melpomene
de entre el lloroso grupo se levanta,
toma la lira y con acento triste
    canta; escuchemos.

"Quién cortó- dice- la preciosa vida
del cisne de la Bética? ¿Qué mano
impía, de las ondas siempre claras
del Betis, arrancó su amado hijo?
¿Quién fue el osado?

Llorad, Musas, llorad, y descompuestas
las trenzas del cabello dad al viento;
la Parca fue quien de su vida el hilo
cortó inmutable.

¿Y no temiste? ¿La segura mano
al descargar el golpe no temblaba?
¿Su respetable ancianidad, sus años
no te movieron?[12]

Como puede apreciarse, se trata de una típica elegía neoclásica escrita en un metro muy utilizado en el XVIII español: la estrofa sáfico-adónica. Cadalso, por ejemplo, la había usado con acierto. Por lo demás, domina una terminología culturalista, una gran carga adjetival y un tono fuertemente retórico. Pero apreciamos ya el gusto por ciertos elementos que más tarde serán muy propios del mundo de las rimas: la formulación interrogativa, el pie quebrado y el léxico musical (liras, cantos, ayes, voz, acento, canto. . .) Para la comprensión total de este poema es fundamental revisar el manuscrito de la Biblioteca Nacional pues, al terminar las 7 estrofas que hemos visto, Bécquer añadió bastantes líneas más, sin estructura métrica, que parecen un borrador de nuevas estrofas que no llegó a perfilar del todo. En ellas se amplían ciertos aspectos interesantes de la personalidad de Lista: su magisterio, su capacidad para dirigir a los jóvenes, su condición de modelo poético, etc. , lo que me reafirma en el respeto que por él debía sentir el miño Gustavo Adolfo y cómo escribiría a su dictado[13]

12. *O.C.*, ed. cit., pp.464-465.

13. Estas líneas que completan el poema, desconocidas hasta ahora o por lo menos no mencionadas por quienes han manejado, antes que Avila, el manuscrito de la B.N., dicen así:

Si la oda a la muerte de Lista significa la exaltación de un modelo humano y poético ubicado en la "laus urbis natalis"sevillana de Bécquer, en la línea de los "varones ilustres" del pasado, hay otra

---

"Su talento sus virtudes y amabilida[d]
no te abandonaron eso tu no lo vistes
como yo a tiempo en el sol iba á levantar
se marcha con sus amados discipu-
los y señalandoles al Oriente decidle
mirais el sol se levanta por detras
de los montes sus rayos tocan en
las cumbre[s] de la montaña desde
donde baja rapida hasta el valle
[*aun*?] llegando el pastor abandona
el (h)humilde lecho y conduce al prado
los mansos y reposados corderos á los
montes las inquietas y traviesas cabras
ois los ecos de los trinadores pajari-
llos esta es la musica que saluda ha
llegado del luminoso astro esta alta
mirad y aprended en el gran libro si
el le daba consejos y con dulzura
correjia sus faltas el fué el padre des
su[s] discipulos el los conducia por la
senda que ya tan gloriosamente
habia corrido no tu debiste con
templarlo rodeado de los jovenes
que tanto le amaban y á los cu
ales in[s]truia en los principapes(*sic*)
deberes del hombre en los mas rectos
principios de la poesia tu no lo viste
que á ser asi á hubieran dudado ó tu
corazon sería de piedra.
Ya calló pero quien
es ese anciano que mar
cha rapido sin que nada
ataje su paso hacia
el tiempo su mano o
prime multitud de pa
peles son los nombres de
los mortales a quiene[s] la[s]
parcas privan del avidos
los llevan al rio Leteo

oda (esta vez dirigida a una señorita llamada Lenona) que supone su primera efusión amorosa conocida, siempre, eso sí, muy ligada también a la imagen literaria de su tierra natal. La "Oda a la señorita Lenona en su partida" (22 estrofas de 6 versos endecasílabos y heptasílabos) está fechada en septiembre de 1852[14], unos meses

---

adonde los arroja y en donde
fenece en el olvido en la mano
lleva el nombre de e Lista
Lista el anciano virtuoso
el sublime poeta tambien
su nombre caera en el olvido
como el de los demas mortales
no que el nombre de los Poetas
y los grandes hombres ni la innensidad
innumerable de los siglos son bastante
a borrarlos no que ya junta la musa
a cuyo cargo esta el consugnar los [h]echos
de los que fueron fueron lo arranca de sus manos
par[a] fijarlo en la mas elevada colunna
del templo de la inmortalidad en este templo
el nombre que se consigna crece eterno
el de Lista esta aqui¿Lo veis? nuestros hijos
repetiran ese nombre y cuando ya no que
de de nosotros ni aun memoria su nombre
glorioso se repetira aun con veneracion"

(Pablo L. Avila, *op. cit.*, pp. 25-29)

14. Este poema fue publicado por primera vez por Dionisio Gamallo Fierros en Gustavo Adolfo Bécquer, *Páginas abandonadas. Del olvido en el ángulo oscuro*, Madrid, Editorial Valera, MCMXLVIII, pp.59-64. En el manuscrito de la B.N. hay sólo unas líneas que son un esbozo de los primeros versos del poema:
"Y te vas y abandonas las floridas oriyas del Betis y en
doloroso llanto dejas a cuantos te aman á cuantos gustaron
de tu vista de agradable trato?
Vuelve vuelve no te apartes de este suelo que guarda para ti
sus mas ricos dones aqui los acentos del valle alabaran tu
modestia y gallardia Las flores su aroma las aves sus
cantares todo todo lo abandonas y a donde marchas ay¡ reina el
aterrido invierno las nieves incesantes cubren el suelo y el
aquilon azota las ramas de los desnudos arboles por qué dime
hulles de estos lugares por qué? pero en vano lo pregunmto el
cielo lo dispone el cielo que jamas me dejo disfrutar de la
felicidad como en la oscura noche del Egeo"

(Pablo L. Avila, *op. cit.*, p.21)

después del "Diario" en el que hablaba de la niña de la calle de Santa Clara, uno de sus primeros amores de juventud. No sabemos si esta señorita Lenona que sustituye, como dice el poema, "las márgenes floridas" del "Betis placentero" por el "confín donde el vascón tiene su asiento", es esa misma niña, como sugiere Avila[15] o más bien, como piensa Montesinos, "nada de sabe, ni aun el nombre, de esta muchacha de la calle de Santa Clara, y es muy probable que el mismo Bécquer jamás supiera nada de ella"[16] Personalmente me inclino a pensar que se trata de personas mujeres diferentes y que esta Lenona de la oda fue tal vez otro de los primeros amores del poeta, quien en tono doliente y lastimero lamenta su partida al País Vasco.

Las imágenes y vocabulario de esta oda son, como señala Robert Pageard, "convencionales"[17], con una musicalidad altisonante que a mí me recuerda la agitación de la sintaxis prerromántica de algunos poemas de Meléndez Valdés o Quintana:

¿Y te vas?¿Y del Betis placentero
abandonas las márgenes floridas?
¿Y el llanto lastimero,
y las amargas lágrimas vertidas
por tus amigos en el trance fuerte
bastantes no serán a detenerte?

¿Y de tus negros y brillantes ojos
ya no veremos el fulgor divino?
¿Y de tus labios rojos
no escucharemos más el peregrino
acento que resuena
más dulce que el cantar de Filomena?

15. *Op.cit.*, p. 7

16. Rafael Montesinos, *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, Editorial RM, 1977, p. 124.

17. *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe,1990, p.77.

¡Ah! ¡No partas, crüel! Mira el sagrado
Betis cuál alza, de laurel ceñida,
la frente arrebatada,
la nueva al escuchar de tu partida. . . [18]

Pero lo más significativo del poema es el cuadro paisajístico de las orillas del Guadalquivir, adornado con todos los oropeles culturalistas heredados, entre ellos la alusión a la filomena garcilasiana que acabamos de oír y hasta ecos de San Juan de la Cruz, como en la siguiente *enumeratio*:

No allí se escuchan de las tiernas aves
al despuntar la sonrosada aurora,
los cánticos süaves,
la música bellísima y sonora,
la dulce melodía
con que saludan el fulgor del día.

Ni, como el nuestro, su extendido cielo
es de un azul tan puro y tan brillante;
las flores de su suelo
no tienen un aroma tan fragante,
ni corren tan sonoras
las cristalinas fuentes bullidoras.

Esta descripción de las orillas del Guadalquivir es, sin duda (y aquí reside el mayor interés del poema) una anticipación lírica de lo que el propio Bécquer hará en la Carta III de las *De mi celda*, publicada en 1864. En ese texto el poeta recuerda, en una especie de recate del paraíso perdido de la infancia, la misma imagen literaria que vemos en la oda que ahora nos ocupa:

> "Cuando yo tenía catorce o quince años y mi alma estaba henchida de deseos sin nombre, de pensamientos puros y de esa esperanza sin límites que es la más preciada joya de la juventud; cuan-

18. *O.C.*,ed. cit., p.467.

do yo me juzgaba poeta, cuando mi imaginación estaba llena de esas risueñas fábulas del mundo clásico, y Rioja, en sus silvas a las flores; Herrera, en sus tiernas elegías, y todos mis cantores sevillanos, dioses penates de mi especial literatura, me hablaban de continuo del Betis majestuoso, el río de las ninfas, de las náyades y los poetas, que corre al Océano escapándose de un ánfora de cristal, coronado de espadañas y laureles, ¡cuántos días, absorto en la contemplación de mis sueños de niño, fui al sentarme en su ribera, y allí, donde los álamos me protegían con su sombra, daba rienda suelta a mis pensamientos y forjaba una de esas historias imposibles, en las que hasta el esqueleto de la muerte se vestía a mis ojos con galas fascinadoras y espléndidas"[19]

Nuevos vates de su tiempo, herederos de aquellos Herreras y Riojas áureos con los que el niño Bécquer quiere conectar, cantarán a la nueva ninfa Lenona:

Hermosa ninfa de mi verde orilla,
gala del prado, gloria de este suelo,
del seno de Sevilla
no salgas, no; su transparente cielo
y sus pintadas flores
para ti guardarán luz y colores.

Y el tierno, dulce, armonïoso canto
de tus vates dirá la gentileza,
y con ramos de mirto sacrosanto,
con tiernas rosas de sin par belleza,
con acacia luciente,
sus bellas hijas ornarán tu frente.

No son éstos los únicos elementos de la oda a Lenona que prefiguran el futuro mundo literario de Bécquer. Pageard detecta también ciertas fórmulas sintácticas que se repiten mucho en las rimas,

19. *Desde mi celda*, en *O.C.*, pp. 532-533.

del tipo "pero en vano" (rima I:"pero en vano es luchar") o el gusto por el adjetivo "raudo"[20]. Yo añadiría cierta tendencia a la construcción geométrica del poema y a la reiteración o contraposición de fórmulas, luego tan familiares en las rimas. Varias estrofas se inician, por ejemplo, con los sintagmas "no partas", "no marches", "no allí", etc. Hay otro poema de esta misma época, también de tono elegíaco (el que comienza "¡Cuántas veces también en la colina. . . ") donde hay que destacar el módulo estilístico "cuantas. . . " que prefigura la rima LXX ("¡Cuántas veces, al pie de las musgosas. . . ")[21]

Otra nota recurrente de la imaginería dieciochesca del primer Bécquer radica, en mi opinión, en su notorio garcilacismo, patente en varios de los poemas que estamos analizando. El siglo XVIII, como subrayó Russell P. Sebold[22] a cuenta de la poesía de Cadalso, había hecho de Garcilaso un modelo poético asociado al ideal estilístico de la blandura y al refinado sentimiento de la naturaleza, puesto de moda por el sensualismo roussoniano de la época. Y rescató no al Garcilaso dramático y agónico, de sabor "hispánico", sino al Garcilaso suave de inspiración italianizante. No hay tiempo ahora de aportar ejemplos, pero fueron muchos los líricos de la Ilustración española (Cadalso, Meléndez, Quintana. . .) que rindieron su particular homenaje al llamado "príncipe de los poetas españoles", reproduciendo sus imágenes literarias, sus modos sintácticos y en ocasiones hasta versos enteros que servían de inspiración al nuevo poema. Bécquer, siguiendo también en eso a sus maestros sevillanos, practica esa técnica en varios textos juveniles, reflejando así un gusto de época que hizo del suave Garcilaso una bandera de clasicismo, acorde con la idea ilustrada de que el verdadero Siglo

20. *Bécquer.Leyenda y realidad*, cit., pp.77-78.

21. Véase R. Pageard, *op. cit.*, p.70. El poema lo publicó por primera vez Luis Armiñán en "Papeles viejos. El cuaderno del padre de Gustavo Adolfo", *Domingo*, año III, núm. 143 (1939)y después Dionisio Gamallo Fierros, *op. cit.*, p. 71.El manuscrito de la B.N. amplía el texto de este poema en 18 versos, que más parecen esbozo que composición rematada (Véase Pablo L. Avila, *op. cit.*,p. 31).

22. *Cadalso:el primer romántico"europeo" de España*, Madrid, Gredos,1974, especialmente las pp. 79-146.

de Oro hispánico había sido en verdad el XVI y no el decadente Barroco. Veamos algunas muestras.

El poema "Elvira", escrito en 1852 y que conocemos en estado fragmentario, nos ofrece un verdadero "nocturno" romántico con ecos espronceda nos, una escena de naturaleza dolorida en la que el tono garcilasiano se revela no tanto por la alusión explícita al ruiseñor (la "filomena" del poeta toledano) sino por la peculiar armonía entre naturaleza y hombre, tal como se expresa en algunos pasajes de la égloga I:

El ancho mar undoso
en calma está; la moribunda luna
hiere y argenta las rizadas olas;
en el bosque se escucha el doloroso
clamor con que a los cielos importuna,
tristísima y a solas,
la dulce Filomena, entre las flores
su desgracia llorando y sus amores.

En otro pasaje la naturaleza garcilasiana se ve ya implementada por el gusto becqueriano por la niebla y la evanescencia:

Del claro sol, la frente
tras de las cumbres del cercano monte
se ocultaba, los aires encendiendo;
azul y refulgente
brillaba entre la niebla el horizonte,
entre la parda niebla que, envolviendo
trigos y montes, valles y praderas,
los objetos, fantástica, perdía,
en tanto que se oía
de las aves parleras
los cantares dulcísimos sonando
y en los vecinos bosques expirando. . .

Garcilaso es un punto de partida, un referente literario en el que se va engastando la tendencia del joven Bécquer a la ensoñación.

Hay un pasaje de ese mismo poema "Elvira", ponderado con razón por Pageard, que anticipa ya sin ningún género de dudas la rima XV ("Cendal flotante. . . "). Dice así:

Arcángel del dolor, el negro velo
rasga con que la noche tenebrosa
encubre el hondo mar y el ancho suelo;
el aura vagarosa
suelta en rizos la blonda cabellera,
la túnica ligera
que sus formas encubre, iluminada
del genio que vacila so su frente,
so su frente, que ciñes con sombría. . .

Y no sólo la rima XV. También hay ya aquí anticipaciones de la IX ("Besa el aura que gime blandamente. . . ") en el "aura vagarosa", y de XI ("mis trenzas de oro") en la "blonda cabellera". Y cómo no, en la "túnica ligera" que recuerda tantas gasas y tules como envuelven el mundo poético de Bécquer. En la misma órbita garcilasiana del poema "Elvira" hay que ubicar también dos sonetos y un fragmento juveniles. El primer soneto, escrito en 1853, dice así:

Homero cante a quien su lira Clío
le dio, y con ella inspiración divina,
de Troya malhadada la rüina,
del ciego Aquiles el esfuerzo y brío.
Ensalzen de Alejandro el poderío
ante cuyo valor su frente inclina
con asombro la sierra que ilumina
el sol desde la Libia al Norte frío.
Que yo del Betis en la orilla, cuando
luce la aurora, y las gallardas flores
se desplegan, el aura embalsamando,
cantaré de las selvas los amores,
los suspiros del céfiro imitando
y el dulce lamentar de los pastores

En este poema se dan la mano tres referencias literarias entrelazadas: Horacio[23], Fray Luis y Garcilaso, los dos primeros por el ideal de retiro (expresado incluso con la fórmula luisiana "que yo" de la oda a Juan de Grial:" Que yo, de un torbellino. . . "), y Garcilaso por la inclusión expresa del primer verso de la égloga I. No es casual este trío de fuentes: el neoclasicismo dieciochesco lo era tanto por la recuperación de los modelos grecolatinos (en este caso Horacio) como de los españoles del siglo XVI[24]. Tales recurrencias (asociadas al literario Betis como espacio arcádico) son un ejemplo típico de cómo la Ilustración española recupera el viejo clasicismo a través del filtro renacentista[25] y de cómo el joven Bécquer conecta inmediatamente con esos gustos muy vivos todavía en la Sevilla de los años 40-50. En el fragmento suelto que procede del manuscrito de la Biblioteca Nacional aparecerá claro el recuerdo de la canción III ("Con un manso rüido. . . ") garcilasiana:

La luna entre las nubes se escondía;
en silenciosa oscuridad el valle
yacía perdido; solo interrumpía
la profunda quietud que allí reinaba
el viento, que formaba,
en el vecino bosque dilatado,
un ruido manso, lento compasado. . .

Convencional resulta también el tono del segundo de los sonetos[26] citados, dedicado al céfiro y escrito hacia 1854:

23. Sobre el horacionismo de Bécquer, quien, a juicio de Narciso Campillo, leyó bastante al poeta latino, véase el trabajo de Russell P. Sebold, "Bécquer y la lira de Horacio"*Ínsula*, 422(enero 1982), pp. 1,10-11. Reproducido en *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica,1983, pp. 215-225.

24. Véase Russell P. Sebold, *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1985.

25. Véase Fernando R. de la Flor,"Arcadia y Edad de Oro en la configuración de la bucólica dieciochesca", *Anales de Literatura Española,* Universidad de Alicante, 2(1983), pp. 133-153.

26. El primero("Homero cante...") lo ha analizado Rafael de Balbín en "Dos poemas becquerianos juveniles", en *Poética becqueriana*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 152-161.

Céfiro dulce, que vagando alado
entre las frescas, purpurinas flores,
con blando beso robas sus olores
para extenderlos por el verde prado,
las quejas de mi afán y mi cuidado
lleva a la que, al mirar, mata de amores,
y dile que un alivio a mis dolores
dé y un consuelo al ánimo angustiado.
Pero no vayas, no; que si la vieras
y, tomando sus labios por claveles,
el aroma gustar de ellos quisieras,
cual con las otras flores hacer sueles,
aunque a mi mal el término pusieras,
tendría de tu acción celos crüeles.

Apóstrofe al viento que se complica con el tema de los celos. También aquí el acento garcilasiano viene subrayado por fórmulas como "blando beso", "las quejas de mi afán y mi cuidado", etc. Pero el soneto tiene también algo de juego rococó, por ese tono liviano e intrascendente que recuerda algunos textos de Meléndez y que denota la sujeción de Bécquer a los ejercicios poéticos típicamente dieciochescos, en lo que éstos tenían de estilización de los motivos mitológicos renacentistas. Esta familiaridad con la estética rococó se revela sobre todo en la anacreóntica que publicó en 1855, a poco de llegar a Madrid:

Toma la lira, toma
la de cuerdas doradas
y dame la que alegres
las flores engalanan,
en la que Anacreonte,
con gresca y algazara,
en tiempo del dios Baco
los néctares cantaba.
Corre, muchacho, corre;
de traérmela acaba,

que ya espero impaciente
la hora de pulsarla;
ve, corre, y presuroso
a Flérida me llama,
la de los ojos negros,
la de la linda cara,
y dile que con ella
se vengan las muchachas
amigas, que tejiendo
con flores mil guirnaldas
en torno de mi frente
las ceñirán ufanas,
al par que me provoquen
con sus ligeras danzas.
También bajo los olmos
que prestan sombra grata,
y donde con sonoras
voces las aves cantan,
ponme, ponme una mesa,
al par cómoda y ancha,
y en ella me colocas
la copa venerada
por todos los amigos
del néctar de las parras,
aquella en que la historia
de Baco está grabada,
sus valerosos hechos,
sus ínclitas hazañas;
aquella que las vides
la tienen enredada,
la que en mejores tiempos
Elpino me donara,
Elpino, el más famoso
de los que en la comarca
grabaron con destreza
las copas delicadas.

Corre, muchacho, corre;
de disponerlo acaba;
que ya espero impaciente
la hora de tomarla,
y cumplir de las Musas
las órdenes sagradas.

El texto podría haberlo firmado Cadalso, Meléndez o Alberto Lista. Un metro liviano (el romance-endecha) y todos los ingredientes típicos del anacreontismo dieciochesco: la alusión al viejo vate helénico y al dios Baco, los bailes, el vino, la fiesta. Todo en un tono ligero y desenfadado, grato a la estética rococó, conseguido mediante fórmulas coloquiales del tipo "ponme, ponme", "corre, corre", etc.

Pero no es la anacreóntica la única fijación del joven Bécquer a los géneros poéticos dieciochescos. Entre los primeros poemas del cuaderno paterno hay una extensa epístola en endecasílabos que es una glosa a unos versos de Juan del Encina. Carta dirigida a un anónimo N. (probablemente Narciso Campillo) que tiene todos los rasgos del género epistolar neoclásico.

Otro género que estaba a caballo entre la Ilustración y el Romanticismo era el romance lírico. Lo habían cultivado con insistencia los principales poetas del XVIII, desde Cadalso a Meléndez y Quintana, y en Sevilla sobre todo Manuel María del Mármol. Se trataba de un romancismo muy centrado todavía en el mundo lírico personal o en la imaginería clasicista de dioses, ninfas, náyades, sátiros y pastores, es decir, sin el carácter narrativo de los romances posteriores a la conocida recopilación de Agustín Durán. Bécquer paga también su cuota a ese romancismo lírico dieciochesco con un texto de 1854 titulado "La plegaria y la corona". El romance cuenta la historia de una joven, María, hija del conde don Jaime, que cada noche corona la estatua de la Virgen, cumpliendo así un deseo de su madre agonizante, para que la Virgen proteja su pureza. Como dice Rafael de Balbín, Bécquer construyó este romance (en el que ve influjos de Zorrilla) " con muchos más elementos líricos que narrativos y dialogales, y parece aquí inclinarse más a la cons-

trucción de la balada que al tipo del relato épico"[27] Y en ese sentido lo más novedoso me parece la creación de un cuadro paisajístico lleno de suavidad y misterio:

Desde entonces cuando cierra
la flor sus hojas brillantes,
y el último canto ensayan,
al bosque huyendo, las aves;
de purpurinos claveles,
de blancas rosas fragantes,
de nacarados jazmines
y de violetas suaves. . .

Y sobre todo un tipo de mujer adornada de virtudes como la pureza, la candidez, el rubio de los cabellos, etc. que prefiguran algunas notas del ideal femenino de las rimas (como las "trenzas de oro" de la rima XI):

Al ver los rizos de oro
que sobre su frente caen,
al mirar su gentileza
y sus ojos donde arde
el fuego de la virtud,
fuera equivocarla fácil
con el ángel misterioso
que al expirar de la tarde,
presta su aliento a las flores
ya próximas a plegarse. . .

Este romance anticipa asimismo, en mi opinión, la rima LXXIII ("Cerraron sus ojos. . . "), también un romance lírico en hexasílabos.

Pero una de las más notorias analogías entre la poesía juvenil y el mundo de las *Rimas* la encontramos en un poema sin título (6 estrofas en endecasílabos y hexasílabos) que, a juzgar por su situa-

27. *Op. cit.*, pp. 156-157.

ción en el manuscrito de la Biblioteca Nacional[28] debe pertenecer también a los primeros años cincuenta. Robert Pageard[29] propone convincentemente titularlo "Danza de la ninfa" y es un buen ejemplo de cómo Bécquer integra clasicismo y romanticismo; es decir, un motivo convencional de la estética dieciochesca, como es el baile de una ninfa, con la creación de una atmósfera musical, etérea, ya enteramente nueva que recuerda incluso los suaves movimientos de las figuras del prerrafaelismo modernista, y con el diseño de un tipo de mujer grácil, casi evanescente. El poema se abre con 3 estrofas de arranque paralelístico:

¿Quién es la ninfa de inmortal belleza
que al dulce son de la agradable lira,
con célica esbelteza,
danzar el alma arrebatada mira
y entrega al vagaroso
viento la trenza del cabello undoso?

¿Quién es la que la blonda cabellera
de rosa ostenta y de laurel ceñida;
la que hiende ligera
el espacio, y descendida
parece de la altura
su belleza inmortal y su hermosura?

¿Quién es la que, ceñida al blanco velo,
en torno muestra la nevada frente?
¿La que en rápido vuelo
cruza y esbelta entrégale al ambiente,
con grata donosura,
la cándida, flotante vestidura?

28. Véase Pablo L. Avila, *op. cit.*, pp. 33-37.
29. *Bécquer. Leyenda y realidad, op. cit.*, pp. 68-72.

Lo más importante es la música, el ritmo pausado y ágil de la figura, conseguido con referencias dinámicas del tipo "dulce son", "agradable lira", "vagoroso viento", "hiende ligera", "caña silbadora"; es decir, con mucha fidelidad a la disposición formal clásica de las parejas de adjetivo más sustantivo, supera, sin embargo, el manido retoricismo de las viejas fórmulas y consigue el milagro poético de aligerar al personaje, de envolverlo en un ambiente de misterio que traduce la perplejidad del poeta frente a una realidad sin claros perfiles. La ninfa es ya una mujer de "blonda cabellera", "blanco velo", "nevada frente", "cándida, flotante vestidura" (recordemos el "cendal flotante de leve bruma" de la rima XV), es decir, adornada de una imaginería enteramente clásica- después trasvasada a las *Rimas*- que incide en el rubio de los cabellos ("blonda cabellera"), en el rojo de los labios y hasta en el viejo *topos* petrarquista del blanco y rosa del rostro femenino ("el color del jazmín y de la rosa"). Pero Bécquer envuelve toda esa imaginería heredada en una musicalidad de ballet que ya es enteramente nueva, lograda en parte gracias al ágil uso de los encabalgamientos:

Desde la pura celestial morada
del Olimpo parece descendida;
el fuego, en su mirada
de la lumbre inmortal brilla encendida,
y en su mejilla hermosa
el color del jazmín y de la rosa.

Como a orillas del lago cristalino
se doblega la caña silbadora,
su talle, peregrino
se mece, y es la gracia que atesora
y la presteza tanta,
que apenas toca el suelo con la planta.

Personalmente este poema de la ninfa me parece uno de los mayores logros del jovencísimo Bécquer, quien sin salirse de los módulos temáticos y estilísticos del más puro clasicismo, introduce en ellos, sin violentarlos, un aliento personal que ya anuncia las *Rimas*.

Pero ese puente entre los textos juveniles y las *Rimas* es más palpable aún (y con esto voy a terminar este recorrido) en el poema titulado "A Quintana", que nuestro autor publicó en 1855, recién llegado a la corte, en la *Corona poética* que sus amigos le dedicaron con motivo de su coronación pública[30]. Con él se cierra, si podemos decirlo así, su prehistoria lírica, pero con él se abre también, de un modo muy patente, la estética que desembocaría directamente en las *Rimas* Esta composición, que despertó el interés de Luis Cernuda[31], es la más extensa de todas las escritas por Bécquer y la de más variedad métrica (endecasílabos asonantados, alejandrinos en estrofas de seis versos, dodecasílabos en cuartetos, silvas, un soneto, una octava real, un romance, hexasílabos). Como dice Pageard, Bécquer da aquí muestra de "su virtuosismo de versificador y de compositor poético"[32], por lo que constituye una especie de "álbum de muestras"[33]. El poema es a la vez una fantasía y un verdadero nocturno romántico. En medio de la misteriosa oscuridad, un ángel bajado del cielo inunda de luz el mundo e invita a tres grandes poetas del pasado (Osián, Fernando de Herrera y Petrarca) a cantar las excelencias de Quintana[34]. Cada uno de ellos entona un

30. Este poema, desconocido por los estudiosos de Bécquer a pesar de figurar en la citada *Corona poética*, volvió a publicarlo en 1914 Franz Schneider en la revista *Hispania*, y luego Dionisio Gamallo Fierros en *El Español*, en 1944.

31. En "Sonetos clásicos sevillanos", *Prosa completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral,1975, pp. 1305-1308.

32. *Bécquer.Leyenda y realidad*, *op. cit.*, p. 131.

33. *Ibid.*, p. 132. Otra muestra del gusto becqueriano por la experimentación métrica podemos verla en el poema "¡Las dos!. Juguete romántico", veinte cuartetas con rima consonante que Bécquer debió escribir en los años 50, pues, según Nombela, era uno de los textos introducidos en la famosa arqueta de los tres amigos para llevarlos a Madrid. Se publicó en *La Revista de América* en 1913 y ha sido muy bien estudiado por R. Pageard, *op. cit.*, pp. 106-110.

34. Puede ser interesante resaltar que uno de los mejores poemas de otro de los autores sevillanos de la juventud de Bécquer, José Blanco-White, esté dedicado precisamente también a Quintana, esta vez con motivo de su muerte. Y conviene decir asimismo que en la *Corona poética* en la que figura el texto de Bécquer colaboraron Rodríguez Zapata, el maestro de Bécquer en el Instituto sevillano, Dacarrete, discípulo de Lista y Pongilioni, poetas gaditanos muy afines a la estética de nuestro poeta. Bécquer se suma así al reconocimiento que los autores del grupo de Sevilla mostraban por un poeta tan dieciochesco como Quintana.

particular canto de alabanza en los que Bécquer va reflejando intencionadamente sus respectivos estilos. Osián, el ficticio bardo de los románticos ingleses, elogia con encendido acento el patriotismo de Quintana:

Dadme el arpa de oro
que acompañar mis cánticos solía;
el arpa a cuyas notas respondía
el rudo choque del broquel sonoro,
que restallando herido en son de guerra,
hacía, a sus acentos,
gemir el valle y retumbar la sierra.

Dádmela, sí; que sobre la alta roca
que envuelve en torno la nevada bruma,
en donde airado choca
el furioso oleaje
con voz de trueno y con rabiosa espuma,
allí voy a cantar, no las hazañas
del fuerte soberano
de la antigua Morven; no las extrañas
naciones con que el rey del Oceano
invadió nuestros lares,
abriéndose camino entre los mares.

No; que hora solo mi entusiasmo inspira
la grandeza inmortal de un vate ibero,
que a la voz de su lira
hizo temblar el despotismo fiero.
Un vate a cuyas férvidas canciones
se animaron las tímidas legiones,
que, ardiendo en patriotismo,
abrieron un abismo
al monstruo usurpador de cien naciones.

Herrera, en un soneto de construcción retórica, enlaza su oda a la victoria de Lepanto con el canto a la derrota de Trafalgar de Quintana:

Alzase un monstruo, de la Tierra espanto,
en la cuna del sol, resplandeciente,
y el ibero derroca su alta frente
en las sangrientas aguas de Lepanto.
Viene otro siglo; en él, el sacrosanto
impulso del honor lánzase ardiente
y lucha en Trafalgar: eterna fuente,
para el ibero, de dolor y llanto.
Yo, enardecido, la grandeza hispana
canté; tú, su heroísmo en la agonía;
mas a tu inspiración, ¡oh gran Quintana!
cedo humilde el lauro de la poesía;
como en el libro de oro de la Historia
Lepanto cede a Trafalgar su gloria.

Finalmente Petrarca pondera en refinados versos la faceta lírica del poeta madrileño:

Süave como el nombre de la mujer querida,
más grata que es al hombre la aurora de la vida,
celeste cual la virgen que crea la ilusión,
fugaz como el gemido del aura vagarosa,
más dulce que el ruïdo del agua armoniosa,
oí sonar distante, bellísima canción.

De la tumba a sus acentos
la cabeza levanté,
y las flores que la cubren
aparté.

"¿Quién es-dije- el que su lira
así sabe modular?
¿Es del Cielo algún espíritu
o un mortal?"

Torné la vista inquieta al continente ibero,
y en él vi que un poeta, dejando el casco fiero,

el formidable escudo, la lanza y el bridón;
trocando el arpa de oro en que a la lid llamaba
por un laúd sonoro, dulcísimo entonaba
un himno a la hermosura que roba el corazón.

"¿Quién- exclamé- es el genio cuya lira,
del corazón intérprete sincera,
ora entusiasmo bélico respira
ora paz y dulzura placentera,
e imitando ya el aura que suspira,
ya los bramidos de la trompa fiera,
es el asombro de la musa hispana?"
Y el eco, murmurando,
me respondió fugaz: *Ese es Quintana.*

Cien poetas anónimos se sumarán a la "dulce voz" del inmortal toscano. Con su llegada, el ángel, que teje una corona con las hojas que ciñen las frentes de cada uno, vuelve a las alturas entonando un canto de alabanza a la inmortalidad de Quintana.

Pageard[35] ha visto en este poema, además de un buen número de ensayos formales y métricos, algunos elementos temáticos que anuncian al Bécquer de las rimas y las leyendas: una imaginería "cósmica, luminosa, vaporosa", la "suavidad de la naturaleza nocturna", el gusto por la soledad, por los "fuegos fatuos", el sentido del movimiento, etc. El texto es de tal riqueza y variedad que requeriría por sí solo un análisis detenido, para el que ahora no hay tiempo. Fiel al criterio que vengo siguiendo, pondré sólo el acento en lo que el poema tiene de engarce entre clasicismo e innovación y en las numerosas anticipaciones de las *Rimas*. En primer lugar, la elección de los poetas me parece todo un síntoma de los gustos de Bécquer en ese primer momento madrileño. Si el falso Osián significaba el ímpetu del romanticismo sonoro y vibrante, ardoroso y elevado, Petrarca y Herrera eran dos exponentes del más genuino clasicismo. Es posible que la inclusión de los dos tenga un sentido:

35. *Op. cit.*, pp. 129-138.

Herrera era el emblema de la escuela poética sevillana del siglo ilustrado, el referente tópico de ese grupo, y Petrarca había despertado el interés de Alberto Lista, que tradujo algunos de sus textos. Es, sin duda, el bagaje lírico que el joven Bécquer trasladaba a Madrid desde Sevilla. Y si Osián representaba el gusto moderno, Petrarca y Herrera eran dos anclajes clásicos a los que permanece fiel el joven Bécquer.

En cuanto a la novedad de los motivos del poema, las más notorias anticipaciones de las *Rimas* las encontramos en el cuadro natural que precede a la venida del arcángel[36]. Con la desaparición de la luz, la noche llega llena de sugerencias musicales, de nebulosas y fantasmales inconcreciones, de delicadas personificaciones abiertas a la ensoñación, cuyo léxico y en ocasiones sus mismos esquemas sintácticos nos remiten a rimas muy concretas. Veamos el texto:

El genio de la luz sobre los mares
tiembla, se agita y su esplendor se apaga,
en tanto que la noche silenciosa
álzase y tiende las oscuras alas.
El sol desapareció; con él las flores;
dejó el otero la gentil zagala,
y de las aves el cantar sonoro
en las sombrías arboledas calla.
Mas otras flores sus aromas vierten;
otra armonía en el espacio vaga,
melancólico son a cuyo acento
su cárcel rompe y se desprende el alma.
Las flores son que la diadema ciñen
con que la oscura noche se engalana;
son esas aves que al dormido mundo
himnos de muerte en el silencio cantan.
Las verdes olas de la mar suspiran,
acariciando las desiertas playas,
y entre los sauces de las tumbas gimen
con dulce soplo las ligeras auras.

36. Que anticipa el gusto de Bécquer, como bien dice Rafael Montesinos, por "una atmósfera extraña, un hálito de ultratumba, un "mundo de visiones" (*op. cit.*, p. 68)

Allá, en el seno de su Dios, la frente
con un blanco cendal de niebla orlada,
duerme la creación a esa armonía
que en los espacios misteriosos vaga.
Cándida virgen, que el pudor sus formas
de un tul de nieve cuidadoso ornara,
así en los brazos de su madre sueña
al son del viento y al rumor del agua.

La "armonía que en el espacio vaga" recuerda, claro está, la rima LXXII ("Las ondas tienen *vaga armonía;*/las violetas süave olor. . . "). El "melancólico son a cuyo acento/ su cárcel rompe y se desprende el alma" será sustituido en la futura rima LXXV por el sueño:"¿Será verdad que cuando toca el sueño/ con sus dedos de rosa nuestros ojos/ de la cárcel que habita huye el espíritu/ en vuelo presuroso?". La creación que duerme "con un blanco cendal de niebla orlada" recuerda aquel "cendal flotante de leve bruma" de la rima XV. Los "espacios misteriosos" en que vaga la armonía serán más tarde los "misteriosos espacios que separan/ la vigilia del sueño" de la rima LXXI. Las analogías continúan en el episodio de la aparición del ángel de la luz. Angel cuya túnica es "como la espuma leve". Un ángel que, al descender, grácil, sobre el mundo sugiere ya la musicalidad de la sintaxis de Rubén Darío:

Un ángel, que en la bóveda del cielo que llamea
rasgó, y en cuya frente inquieta centellea
una corona vívida de esplendorosa luz;
desciende vagaroso: como la espuma leve
es su ligera túnica; sus alas son de nieve;
las bate y toca rápido del mar sobre el azul.

La transformación de la naturaleza tiene ya todos los ingredientes de la rima X ("Los invisibles átomos del aire. . . "):

Las cristalinas ondas agítanse brillando;
de luz raudales lanza, los aires inflamando,
la frente del arcángel que se reclina en él.

En otros pasajes del poema Osián, como hemos visto, habla ya de "arpa de oro", "nevada bruma", "bramido del mar". Y Petrarca del "gemido del aura vagarosa", del "aura que suspira", etc. Podríamos seguir detectando concomitancias con la imaginería de las *Rimas*. Basten, sin embargo, las señaladas para percibir cómo este poema a Quintana es un texto crucial en la trayectoria lírica de Bécquer pues en cierta manera cierra una línea estética y abre otra nueva fuertemente enlazadas entre sí. Por sus recurrencias a Herrera y a Petrarca, por el tono declamatorio y retórico con que reproduce el pasaje de Osián, por sus elogios a un poeta dieciochesco como Quintana está proclamando sus deudas con una estética de signo ilustrado y clasicista que procede de su herencia sevillana. Pero la variedad métrica del texto, producto de un prurito experimentalista muy personal, su rica fantasía, su imaginería refinada y suave, su finísimo sentido del ritmo... nos sitúan ya, como acabamos de ver, a un paso de las *Rimas*. Entre 1855, fecha de este texto sobre Quintana, y 1859, fecha de la primera de las rimas, debió ir fraguándose en el inquieto espíritu del poeta sevillano la prodigiosa fórmula de sus "suspirillos germánicos", no como una ruptura con ese sólido clasicismo de poemas extensos y versos largos que había asimilado en su niñez y primera juventud sino más bien como una progresiva estilización de muchos de esos elementos heredados, que nacieron como sintagmas de prosapia clásica y luego hallaron natural encaje en la brevedad y concisión de las rimas. Clasicismo éste de Bécquer que, por encima de cualquier imaginería literaria expresa, se evidenciará sobre todo en la concepción profunda de los poemas, en el orden, en la medida, en el concierto, en la claridad de los textos, todo muy lejos del estudiado desorden barroco. "La poesía de Bécquer- escribe Machado en su *Juan de Mairena*-, tan clara y transparente, donde todo parece escrito para ser entendido... ¡Qué lejos estamos, en el alma de Bécquer, de esa terrible máquina de silogismos que funciona bajo la espesa y enmarañada imaginería de aquellos ilustres barrocos de su tierra! ¿Un sevillano Bécquer? Sí; pero a la manera de Velázquez, enjaulador, encantador del tiempo"[37].

37 A. Machado, *Juan de Mairena, Poesía y Prosa*, ed. de Oreste Macrì, Madrid, Espasa- Calpe y Fundación Antonio Machado, 1988, IV, p. 2094.

LA RIMA DE BÉCQUER "UNA MUJER ME HA ENVENENADO EL ALMA..."

Juan María Díez Taboada
(Consejo Superior de Investigaciones Científicas)

Si algo han dejado claro congresos, como el de Tarazona (1990) y éste mismo que estamos celebrando, es que, como decía el destacado novelista, recientemente fallecido, Juan García Hortelano,el caso Bécquer no está cerrado[1].

Desde luego: Todos nosotros somos testigos de ello, y por eso estamos aquí, para confirmar lo que, parafraseando la Rima IV, el mismo García Hortelano añadía:

> No podemos decir aún, sino todo lo contrario, que, agotado su tesoro de asuntos, enmudeció la investigación becqueriana. Pero Bécquer, con independencia de imparciales y encomiables estudios, ha suscitado quizá más beatería que malevolencia, y en todo caso una catarata bibliográfica asombrosa, sólo congruente con la influencia que su poesía ha ejercido.

Menos mal que García Hortelano se apiada en seguida de nosotros y vuelve a animarnos a seguir nuestro ingenuo trabajo de tantos años, diciéndonos:

> Sea cual sea la opinión de cada uno, está justificado el vano intento de explicar la obra literaria, lo inexplicable.

1. Suplemento "Libros", del diario *El País*, VII, núm. 300, 14 de julio de 1991.

Y a continuación saca una conclusión que nos introduce en nuestro tema:

> Sobre todo hay tardes en las que se quisiera ignorar que quizá el propio Bécquer (¿por ocultar la zona vengativa de su espíritu?) tachó en el manuscrito la rima que comienza Una mujer me ha envenenado el alma, y en las que se daría un mundo por escucharla de nuevo, espeluznante y armoniosa, como el día lejano en que la guardó la memoria.

Un autor de otra época, o de hace nada más que algunos años, se hubiera acordado de otra Rima cualquiera más típica o más tópica de Bécquer. García Hortelano, en cambio, se acuerda precisamente de ésta, "Una mujer me ha envenenado el alma...", "espeluznante y armoniosa", dice él, y desde luego atípica y además proscrita, como vamos a ver nosotros.

¿Qué es lo que le mueve al novelista a acordarse de ella? ¿Meramente su alusión escabrosa? Puede que sí. Pero ¿supone esta salida suya una nueva actitud estética, más moderna, de un lector de las Rimas frente a ellas? ¿Es el gusto quizá por el morbo, casi de "reality show" televisivo, que despierta esta alusión?

Aceptamos el interés de García Hortelano, y acaso de otros muchos, por esta Rima, y vamos a tratar ahora de lo que unos y otros hemos dicho sobre ella y de descubrir en ella algunas cosas más.

1. Texto y versiones

De esta Rima, verdaderamente extravagante, en el sentido etimológico de que se ha quedado fuera de los lugares en que figuran las demás, o sea tanto del *Libro de los gorriones*, en que aparece tachada, como de la edición póstuma de 1871, y al margen también de tantos recorridos hechos por unos y por otros a lo largo y a lo ancho de la poesía de Gustavo, conservamos hasta cuatro versiones que se nos han transmitido, si bien sólo una en manuscrito autógrafo. Son las publicadas por Manuel Ortiz de Pinedo, Emilio Carrère y Eduardo de Lustonó, además de la recogida en el *Libro dè los gorriones*.

Hace ya unos cuantos años tuve la oportunidad de publicar las tres versiones que eran entonces conocidas, más una cuarta publicada en su día por Manuel Ortiz de Pinedo, olvidada luego, y recogida y publicada de nuevo por mí[2].

Son las siguientes, ordenadas según la cronología que podemos conjeturar para su composición.

Primera, la publicada por Manuel Ortiz de Pinedo:

Una mujer envenenó mi alma,
otra mujer envenenó mi cuerpo;
ninguna de las dos vino a buscarme,
yo de ninguna de las dos me quejo.

Como el mundo es redondo, el mundo rueda;
si rodando a la vez este veneno
envenena también ¿a qué quejarme?
¿Puedo dar más que lo que a mí me dieron?

Segunda, la publicada por Emilio Carrère:

Una mujer envenenó mi alma,
otra mujer emponzoñó mi cuerpo;
ninguna de las dos vino a buscarme,
yo de ninguna de las dos me quejo.

Como el mundo es redondo, el mundo rueda;
si rodando algún día, este veneno
envenena a su vez, que no me culpen:
¿puedo dar más que lo que a mí me dieron?

Tercera, la publicada por Eduardo de Lustonó:

Una mujer envenenó mi alma;
otra mujer envenenó mi cuerpo;

2. Véase J.M. Díez Taboada, "Textos olvidados de G.A. Bécquer: Una nueva Rima y una nueva versión", en *Revista de Literatura*, XLIII, 86, julio-diciembre de 1981, pp. 63-83, concretamente 76-83.

ninguna de las dos vino a buscarme;
yo de ninguna de las dos me quejo.

Como el mundo es redondo, el mundo rueda;
si mañana, rodando, este veneno
envenena a su vez, ¿por qué acusarme?
¿Puedo dar más de lo que a mí me dieron?

Cuarta y definitiva, la del *Libro de los gorriones*:

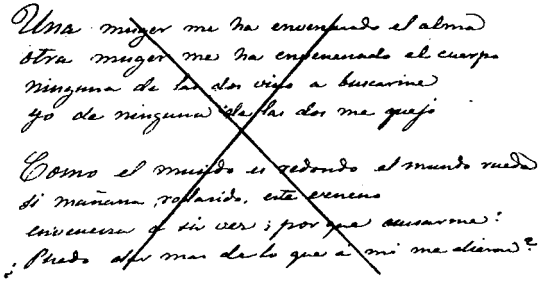
Una mujer me ha envenenado el alma
otra mujer me ha envenenado el cuerpo
ninguna de las dos vino a buscarme
yo de ninguna de las dos me quejo.

Como el mundo es redondo el mundo rueda
si mañana, rodando, este veneno
envenena a su vez ¿por qué acusarme?
¿Puedo dar más de lo que a mí me dieron?[3]

Esta última versión responde a la del autógrafo principal de la Rima, en el cual aparece en el lugar 55, tachada, como ya hemos dicho[4].

3. La primera versión procede de M. Ortiz de Pinedo, *Inédita de Bécquer*, publicada en *Gente Vieja. Ecos del siglo pasado*, Madrid, siglo I, año I, 10 de enero de 1901, y la segunda fue publicada por E. Carrère, *Glosario becqueriano*, en *G. A. Bécquer. Rimas*, Madrid, Nuestra raza, (1926), p. 11, (Col. *La obra maestra*). De la publicada por E. de Lustonó tratamos a continuación en el texto. Es un tanto misterioso que E. Carrère al poner su versión en el prólogo de su edición de Bécquer, cita su versión (con *emponzoñó* en el 2° verso) como publicada por Lustonó, pero no es exacta a la que éste publicó otras veces, no sólo por el *emponzoñó*, como también por el *que no me culpen* del verso 7°. Luego en la pág. 144 y con el n° *LXXXIII*, Carrère transcribe la versión del *Libro de los gorriones*.

4. *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer. Poesías que recuerdo del libro perdido*, en el *Libro de los gorriones*, manuscrito n° 13.217 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 575. Edición facsímil de Rafael de Balbín y Antonio Roldán, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1971, p. 83.


Una muger me ha envenenado el alma
otra muger me ha envenenado el cuerpo
ninguna de las dos vino a buscarme
yo de ninguna de las dos me quejo

Como el mundo es redondo el mundo rueda
si mañana rodaste, este veneno
envenena el ser ¿por qué acusarme?
¿Pueda ser mas de lo que a mi me alcanza?

Como se puede comprobar, las diferencias entre unas versiones y otras son realmente mínimas, aunque no dejen de ser interesantes y dignas de comentarse, pero permanecen en todas ellas los rasgos esenciales de la Rima, o sea la descarnada y estoica sinceridad de la declaración de la primera estrofa y el amargo fatalismo de la explicación que da el poeta en la segunda, con el tono entre cínico y dolorido de las interrogantes finales, y todo ello envuelto en un juego de repeticiones y anáforas, con paralelismo estricto en la primera estrofa y serie resuelta y sucesiva en la segunda.

Las variantes de la primera estrofa se refieren sobre todo al primero y segundo versos, que en la versión del *Libro de los gorriones* sustituye el *envenenó* de todas las demás versiones por *ha envenenado*, con las consiguientes correcciones de añadir el pronombre *me* por delante, *me ha envenenado*, y suprimir el posesivo *mi*, sustituyéndolo por el artículo *el*.

En la versión transmitida por Carrère, hay otra variante en el verso segundo, en el que aparece *emponzoñó* por *envenenó*, alterando el estricto paralelismo de los dos primeros versos. No sabemos de dónde procede esta versión, y por eso poco o nada podemos decir sobre la variante[5].

La segunda estrofa presenta un mayor número de variantes. Así el verso 6, segundo de esta estrofa, ofrece tres versiones diferentes:

5.Véase J.M. Díez Taboada, art. cit., p. 80

si rodando *a la vez* este veneno (M. Ortiz)
si rodando *algún día* este veneno (E. Carrère)
si *mañana*, rodando, este veneno (Lustonó y *LG*)

Por su parte, el verso 7 tiene también tres versiones diferentes:

envenena *también ¿a qué quejarme?* (M. Ortiz)
envenena *a su vez, que no me culpen* (E. Carrère)
envenena *a su vez, ¿por qué acusarme?* (Lustonó y *LG*)

El verso 8, en cambio, posee solamente dos versiones:

¿Puedo dar más *que* lo que a mí me dieron? (Ortiz y Carrère)
¿Puedo dar más *de* lo que a mí me dieron? (Lustonó y *LG*)[6]

2. Fechas de composición y publicación

La aparición de esta Rima en el *Libro de los gorriones* atestigua que fue, sin duda, compuesta por Gustavo bastante tiempo antes de su muerte, lo más tarde alrededor de junio de 1868, fecha que figura al frente del autógrafo, y antes, en todo caso, de 1869, año que los Bécquer pasan en Toledo, y que es cuando se calcula que Gustavo transcribe las Rimas, como libro distinto, al final del *de los gorriones*, y entre ellas esta 55, la única tachada en él. Ya había advertido esto D. Gamallo Fierros[7], y es algo que anula la afirmación de E. de Lustonó, el cual, al publicar esta Rima, en el periódico *Alrededor del mundo*[8], queriendo hacerse albacea literario de Bécquer o poco menos, afirmaba que éste, junto con otros poemas de Gustavo, los había recibido de él poco antes de morir, para publicarlos, "según había convenido con su autor", en la revista que dirigía, *La Correspondencia literaria*, donde, sin embargo, este poema no se publicó.

6.Véase J.M. Díez Taboada, art. cit., p. 81. En este mismo artículo puede verse a continuación, p. 82, la explicación del proceso de corrección de la Rima a partir de las variantes indicadas, de la cual prescindo aquí.

7.Véase D. Gamallo Fierros, *Páginas abandonadas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Valera, 1948, p. 430.

8.Véase E. de Lustonó, en *Alrededor del mundo*, núms. 109 y 110, correspondientes al 4 y al 11 de julio de 1901, pp. 11-13 y 22-23.

> Lustonó no explica en este artículo de "Alrededor del mundo" por qué no se publicó esta Rima en La Correspondencia literaria, pero, en cambio, arrimando el ascua a su sardina, trata de aclarar por qué no apareció esta misma poesía en las Obras póstumas de Bécquer, para cuya edición dice haber estado seleccionando textos junto con Ferrán. [Nótese el afán de protagonismo de Lustonó, ya que, desde luego, Rodríguez Correa, en su prólogo, cita a Ferrán y a Campillo, pero en manera alguna a Lustonó]. Él dice que fue porque se traspapeló la copia, pero la aparición del Libro de los gorriones y el hecho de estar allí tachada esta Rima, dejan claro que fue porque los amigos de Bécquer no quisieron publicarla[9].

Rubén Benítez se preguntaba en su *Bibliografía de Bécquer* si efectivamente esta Rima fue publicada, como hemos dicho, por primera vez por E. Lustonó en julio de 1901 en el periódico *Alrededor del mundo*, y la respuesta se la dábamos nosotros mismos:

> Sí parece que fue Lustonó el primero en publicar esta Rima, pero no en la fecha y el periódico indicados, sino muchos años antes, en 1875, y en el Almanaque Hispanoamericano, bajo el título de inédito, y en versión idéntica a la posterior de 1901. Esta sí que pudo ser la razón de que esta Rima no se publicase en La Correspondencia literaria: sencillamente porque en vez de en ella, Lustonó la publicó en el Almanaque Hispanoamericano, y probablemente porque éste era una publicación de menor circulación[10].

Ahora bien, si nos preguntamos por la razón de que esta Rima no se publicase en las *Obras* de Bécquer (1871), y apareciese antes tachada, como hemos dicho, en el *Libro de los gorriones*, habría que contestar que, con toda probabilidad, se debió al tabú que sobre ella pesaba por la referencia en exceso autobiográfica a una enfermedad, especialmente sospechosa, de Gustavo y también por el pacto de caballeros, que, tácito o expreso, existía entre los amigos

9.Véase J.M. Díez Taboada, art. cit., p. 77.

10.Véase R. Benítez, *Ensayo de Bibliografía razonada* de G.A. Bécquer, Universidad de Buenos Aires, 1961, pág. 56, núm. 48. Véase J.M. Díez Taboada, art. cit., p. 77 y "Eduardo de Lustonó, curioso editor de Bécquer", en *Revista de Literatura*, XLVII, nº 94, julio-diciembre, 1985, pp. 89 y 90.

y conocidos y que no permitía hacer alusión, ni indirecta siquiera, a la señora Doña Julia Espín, casada ya desde 1873 con el ingeniero Don Benigno Quiroga, después director general de varias cosas y mucho más tarde ministro de la Gobernación[11]. Este tabú pesaba también sobre otras Rimas, por ejemplo, las dos que tampoco aparecieron entre las *Obras* de 1871, "Dices que tienes corazón" y "Fingiendo realidades", y aquella otra que comienza "Aire que besa...", publicada por José Ortiz de Pinedo, sobrino de Manuel, en 1905, olvidada después por largo tiempo y recogida y publicada por mí de nuevo en 1981[12]. Esta Rima tiene la primera estrofa referida al yo y la segunda al tú, como tantas otras de la época, o como la misma Rima XV. Todas las invectivas se condensan en la segunda estrofa y van referidas, por lo tanto, al tú. Es lo que hace sospechar que, el aparecer publicada en 1954 sólo la primera estrofa en la revista *La feria de Sevilla*, y transmitirse así esta estrofa separada de la primera referida al yo, se debiera al tabú indicado que los amigos de Gustavo tenían por respeto a Julia Espín, ya que se supondría con bastante fundamento que las invectivas de esta segunda estrofa contra el tú de la mujer, irían dirigidas precisamente contra ella, o por lo menos, que eso podrían pensar los que leyesen la Rima. No obstante, Lustonó, al publicar la Rima "Una mujer me ha envenenado".

> "se atrevió a saltarse a la torera este tabú", y a hacerlo en un momento precisamente en que está en ascenso imparable la fama de Bécquer. Tratándose de Lustonó, podemos preguntarnos con qué intención lo haría. ¿Es envidia o caridad?, como decía el fraile del cuento. Desde luego, Lustonó demuestra "que no era tan escrupuloso como los amigos de Bécquer, y que no sentía necesidad de

11. Véase Robert Pageard, *Bécquer, leyenda y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 247, y las fuentes que aduce en torno a los problemas afectivos de Gustavo (1859-1861), nº 39, pp. 571-572.

12. Véase *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, ed. facsímil ya citada, núms. 44 y 48, folios 569 y 572. En cuanto a la Rima "Aire que besa...", véase José Ortiz de Pinedo, *Hallazgo literario. Una poesía inédita de Bécquer*, en *Nuevo Mundo*, núm. 615, Madrid, 19 de octubre de 1905. Véase en J.M. Díez Taboada, "Textos olvidados de Gustavo Adolfo Bécquer: Una nueva Rima y una nueva versión", artículo ya citado, pp. 63-83, concretamente pp. 66-76.

guardar consideración a su memoria", a no ser que pensase, a lo mejor, que publicar este poema no era siquiera desconsideración ni para con Bécquer ni para con Julia Espín, o en fin que simplemente él no participaba del prejuicio que paralizaba a los demás, pues al no pertenecer a su entorno, no se sentía coartado por dicho tabú. De todos modos, si Lustonó recibió esta Rima en 1869 o 1870, la debió retener a lo largo de aproximadamente cinco años, hasta publicarla en 1875. Ahora bien, queda por explicar también el hecho de sacarla de nuevo a la luz ahora, en 1901, tantos años después, y puede haberse debido a la publicación, como hemos dicho, medio año antes, de la versión de M. Ortiz de Pinedo, la cual vuelve a llevar en la revista el subtítulo de inédita, válidamente, por tratarse de una versión distinta de la publicada tantos años antes por Lustonó"[13].

3. La alusión autobiográfica

Lo definitivo, sin embargo, lo que hace de esta Rima un caso único, del todo inusitado y altamente sospechoso a los ojos de los críticos y los lectores, es el hecho extraño, y a la vez significativo para tantos, de aparecer en el *Libro de los gorriones*, como hemos dicho, conscientemente *tachada*. Esta aspa terrible, trazada, no con lápiz, como dice Rica Brown[14], sino con regla, pluma y tinta ¿china?, condena la Rima de modo rotundo a no ser recogida en la primera edición de 1871, la que sus amigos hicieron con tanto afán y fidelidad.

13.Véase J.M. Díez Taboada, "Eduardo de Lustonó, curioso editor de Bécquer", artículo ya citado, p. 90. ¿Puede tener algo que ver la muerte de N. Campillo en 1901 con la publicación de esta Rima este año? En 1903 Lustonó vuelve a publicarla en versión igual en *El Cancionero de Amores*. J. López Núñez en un artículo sobre Bécquer, publicado en *La Esfera*, I, 49, Madrid, 5 de diciembre de 1914, reproduce esta misma versión de Lustonó, y curiosamente, ya muerta Julia Espín (en 1906), trata en este mismo artículo de justificarla y dejar en ridículo a Bécquer. Más tarde, en 1917, apareció esta Rima absurdamente incluida entre los poemas de juventud de Rubén Darío y atribuida a este poeta americano, y más tarde todavía, F. Iglesias Figueroa la incluye en sus *Páginas desconocidas de Bécquer*, entre otros muchos textos falsamente atribuidos a Gustavo (Madrid, 1923).

14.Véase Rica Brown, *Bécquer*, Barcelona, Aedos, 1963, nota 61 de la tercera parte, p. 165.

La cuestión surge espontánea y natural: ¿Quién fue el que tachó esta Rima en el manuscrito?

Antes era frecuente pensar que las correcciones del *Libro de los gorriones*, y, por tanto, también esta tachadura, estaban hechas por los amigos de Gustavo, al trabajar con este autógrafo para hacer la edición póstuma de las Rimas. No obstante, se tiende actualmente a pensar más en la posibilidad de que fuese el propio Bécquer el que lo hiciese. Ya en su edición anotada de 1972, R. Pageard explicaba que "no se ve por qué Campillo hubiera tachado una Rima, si su intención había sido suprimir las tres que suprimió en la edición. Es más lógico suponer que la supresión de la Rima 'Una mujer me ha envenenado el alma...', muy cruda para la época, es obra de Bécquer"[15]. Lo mismo hace, en su edición de 1989, Russell P. Sebold y lo explica diciendo que "el siempre sensible Gustavo sabía muy bien hasta dónde podía llegarse en la expresión libre en su época"[16]. De nuevo R. Pageard, en 1990, vuelve sobre la cuestión para decir a propósito de esta Rima, "muy atrevida en su melancolía, que es difícil averiguar si la cruz de San Andrés, con que aparece tachada, fue aplicada por Bécquer o por sus amigos"[17]. Es lo que de momento me parece más prudente, por más que se puedan sostener, y se sostengan por unos y por otros, cualquiera de las dos soluciones. A este propósito, recuerdo que el poeta y crítico Luis Rosales, ya fallecido, decía hace algunos años[18], al comentar la caligrafía o caligrafías del *Libro de los gorriones*, así como las correcciones de éste y sus posibles autores, que la tachadura de esta Rima no podía desde luego ser de N. Campillo, "a pesar de estar hecha con la misma tinta negra y la pluma algo más gruesa, que corresponde a lo que siempre se ha supuesto que eran las enmiendas o correcciones de N. Campillo", y concluía: "Pero Campillo no lo pudo hacer, y todos los críticos que han visto el manuscrito atribuyen a Bécquer la tachadura..." Y lo corroboraba de un modo sorprendente:

15.Véase Robert Pageard, *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, C.S.I.C., 1972, (Col. *Clásicos Hispánicos*), pp. 26 y 27.

16.Véase *Gustavo Adolfo Bécquer. Rimas*, edición crítica de Russell P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1989/91, (Col. *Clásicos Castellanos*), p. 356.

17.Véase R. Pageard, *Bécquer, leyenda y realidad*, ya citado, p. 542.

18.Véase Luis Rosales, "Bécquer en limpio", en *ABC*, 28 de abril de 1987.

Indudablemente Bécquer era el único que la podía tachar y el único que podía prescindir de una de sus rimas más características y afortunadas.

Sólo un poeta, al fin y al cabo los poetas tienen vista profética de auténticos vates, pienso yo que podría aventurarse a afirmar esto de la Rima que nos ocupa. Pero es así, y como ustedes verán a lo largo de mi exposición, ninguno de los adjetivos con que los críticos califican esta Rima, coincide con éstos que le aplica Rosales. ¿*Característica* de Bécquer esta Rima? ¿*Afortunada*? ¿En qué sentido? No sé si al final de esta ponencia habremos podido hallar alguna luz que nos lo aclare en algo. De momento, he de confesar que a mí esta Rima no me parece *ni característica* de su autor, *ni afortunada*, y menos aún por las alusiones de su contenido. Más bien habría que pensar que, por atípica, osada y extraña, se quedó fuera de la edición póstuma de las Rimas. Pero ese carácter atípico no le viene a la Rima de su forma, sino precisamente, como decimos, de su contenido. Y entonces la cuestión es otra, ya que queda trasladada a la biografía del poeta. De hecho, casi todos los becqueristas, ante esta Rima, se plantean este aspecto como el primero o casi único. ¿Hizo mal Bécquer al transcribirla al *Libro de los gorriones*? ¿Se le olvidó más tarde que estaba en él? Entonces ¿no debió de ser él el que la tachó? Y con una alusión biográfica tan "tremenda" -es el adjetivo de Dámaso Alonso[19]-, ¿cómo la dejó pasar, tachada o no? Él, que puso tanto cuidado en ocultarnos su biografía, y de ello pueden dar fe los biógrafos, ¿cómo se deja escapar esta alusión tan directa a uno de los aspectos más duros de su vida?, ¿por qué no destruyó este poema con las famosas cartas del lazo azul, que quemó ante Ferrán, "porque serían mi deshonra"? Porque sólo el segundo verso de esta Rima ha dado lugar a tantos comentarios, a tan seguros y perspicaces diagnósticos, sobre las enfermedades venéreas o no venéreas de Bécquer, curadas o no curadas por el padre de Casta, que los que no somos sus biógrafos nos quedamos, desde luego, perplejos y desconcertados. Como ya lo expresó Rica

19. Véase Dámaso Alonso, "Originalidad de Bécquer", en *Poetas Españoles Contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965, p. 30.

Brown[20], tampoco podemos nosotros aceptar diagnósticos fundados en un verso y poco más, y así no tenemos otro remedio que permanecer en silencio, dígannos lo que nos hayan dicho sobre las enfermedades de Gustavo los biógrafos, los críticos o incluso los médicos, pues las afirmaciones del Dr. Marañón o el Dr. Alvarez Sierra tampoco nos sacan de dudas, y así en principio, y a la espera de más datos y opiniones, nos hemos de quedar impertérritos, lo mismo cuando nos decían antes que Bécquer era tísico, como después que era hepático, ahora sifilítico, y mañana quién sabe si portador del sida, apoyándose, por supuesto, en la buena base que ofrece para ello la segunda estrofa de la Rima que comentamos[21]. R.P. Sebold califica de "muy plausible teoría" la de un Bécquer sifilítico[22], pero R. Pageard, con más cautela, concluye conjeturando que "este texto deja suponer que en cierta época (1858/60, me parece lo más probable), Gustavo Adolfo padecería de una enfermedad venérea de la que se curó", y añade: "pero no excluyo que se trate de un mero ejercicio de arte"[23].

Algo habría o lo parece, podemos pensar nosotros, por lo que dice la Rima y por el mismo interés de Gustavo en ocultar su vida, pero entonces, repito, tanto si es ejercicio de arte, como si es experiencia personal, ¿cómo se le escapó a Bécquer en esta Rima un

20. Véase Rica Brown, op. cit., pp. 154 y 155. R. Brown cita a Gerardo Diego, "Casta y Gustavo. Cartas inéditas de Bécquer", en *La Nación*, Buenos Aires, 14 de junio de 1942 y J. A. Vázquez, *Bécquer*, Barcelona, 1929, p. 61. Gerardo Diego dice que "Bécquer, con natural pudor de hombre y de poeta, había tenido el buen gusto de tacharla de su manuscrito. Pero la indiscreción y la falta de respeto de eruditos y plumíferos no tiene límites". Luis Rosales, en el artículo antes citado, dice también que "no deja de ser curioso que Bécquer se casara con la hija del médico que le estuvo cuidando la enfermedad".De verdad que el del Doctor Don Francisco Esteban, "oculista", sería un extraño tratamiento: en el acta matrimonial figura expreso el consentimiento del Dr. Esteban a la boda de su hija con Gustavo. Véase en Rafael de Balbín, "Documentos becquerianos", en *Revista de Bibliografía Nacional*, en *Bibliografía Hispánica*, año III, 1944, pp. 470-478.

21. Véase J. Alvarez Sierra, "En el aniversario de Bécquer. Error diagnóstico en su certificado de defunción", en *ABC*, Madrid, 24 de diciembre de 1960. Véase también Rica Brown, op. cit., pp. 108-110.

22. Véase *Gustavo Adolfo Bécquer. Rimas*, edición crítica, ya citada, de R.P. Sebold, p. 356.

23. Véase R. Pageard, *Bécquer, leyenda y realidad*, ya citado, p. 542.

verso así, y una Rima así en el *Libro de los gorriones*? Dejemos a los biógrafos que hagan su trabajo, que ellos desde luego tienen más que probada su capacidad y su paciencia para estudiar la difícil vida de Bécquer, y nosotros, por nuestra parte, sigamos nuestro camino. Naturalmente sin esperar convencer a nadie, porque es curioso que ese afán de Bécquer por ocultar, o disimular al menos, muchos de los aspectos más duros de su biografía, ha hecho que haya crecido y crezca más y más el interés de los lectores y de los críticos por conocerla y cada vez con más detalle. Es lógico. Por lo demás, la alusión del primer verso es todavía menos clara. Y en cuanto a ella sólo diremos que por su gravedad y expresión rotunda, hay que pensar más en una traición conyugal que en un simple desengaño amoroso, y así concretamente que se trata de una alusión a Casta. Es lo que supone la mayor parte de la crítica, aun sin salir del terreno de la conjetura. Aparte las cuestiones de texto, versiones y biografía, los estudiosos se han planteado también otros aspectos acerca de esta Rima: Uno es el estudio de su carácter poético o lírico, otro es el del estudio de su mundo poético en relación con el del resto de las Rimas y otro más es el de las fuentes de que proceda o haya podido proceder.

4. Un poema lírico

Nosotros aquí dejamos a un lado, por más que nos duela, que más le dolió a Gustavo, la alusión a su vida y a sus enfermedades, que esta Rima inevitablemente plantea, y aunque sea con esfuerzo, hemos de tomar este texto, como lo que es evidentemente, en modo alguno un documento biográfico, sino un poema. Desde ahí habrá que intentar su estudio, por donde es posible que de un modo consecuente lleguemos a tocar de nuevo la alusión biográfica, pero ya desde la perspectiva poemática alcanzada y no desde la meramente biográfica.

El punto de partida se nos ofrece tal como lo formula R.P. Sebold: "Una vez más, podemos preguntar cómo sea posible que material al parecer tan poco a propósito se haya convertido en poesía lírica". "No cabe poema de mayor prosaísmo naturalista", que parece tomado de un "concurso centrado en la expresión de las más

feas verdades", en el que "ni Zola quizá se hubiera llevado la palma frente a esta composición". En una Rima como ésta, que alude a una experiencia sexual, se corre el riesgo de "caer en el epigrama, o cuando menos en el humorismo epigramático", como en otras Rimas de ruptura "se corre el riesgo de caer en un estilo excesivamente romántico y empalagoso para ciertos gustos"[24].

Gustavo salva el riesgo y con un tema de tanto prosaísmo naturalista, logra una profunda carga lírica para esta Rima, extremando la sencillez y la objetividad. Es la composición de la primera estrofa, cortada verdaderamente a navaja y con molde: ni una palabra de más o de menos, con los cuatro versos sometidos a un paralelismo perfecto, que deja ya planteado el ritmo y el nivel anímico del poeta, ritmo y nivel de resignación, a la que sólo por la superación se puede llegar. Como dice el mismo R.P. Sebold, tiene "valor de catarsis", cuando aparece lograda "la serenidad que se conquista habiendo superado un desgarrador conflicto humano"[25].

Por otra parte, la seriación en cadena de las anáforas del segundo cuarteto, *mundo-redondo-mundo-rueda-mañana-rodando-veneno-envenena*, forma un precipitado casi de fuga, que breve, pero intenso, da lugar a una sucesión, como de hipótesis osada, o premisa sin conclusión, que va a dar, primero, en la pregunta entre insolente y retórica, *¿por qué acusarme?*, y luego en la pregunta final, *¿puedo dar más de lo que a mí me dieron?*, que sin perder la serenidad ni la resignación, va a dejar vibrando en el aire el son irónico y amargo entre cínico y zumbón, de su conclusión interrogativa y epifonemática.

5. Fuentes y relación con otras rimas

Una segunda cuestión, que se ha planteado la crítica, es la de las fuentes de esta Rima, una cuestión más conocida, que, sin embargo, hemos de examinar.

R. Pageard nos recuerda que, en general, el envenenamiento del alma por la mujer amada es un tema que pertenece plenamente y

24. Véase la edición de las Rimas, ya citada, de R.P. Sebold, pp. 128 y 356.
25. *Ibidem*, p. 129.

por derecho propio de ciudadanía a la tradición romántica, y cita a este respecto un pasaje del *Don Páez* de Alfred de Musset, como la mejor expresión de esta imagen del *envenenamiento*, que aparece en el texto francés precisamente junto a otra del *hierro en la herida*, que Pageard cita como traducción exacta del primer verso de la Rima XLVIII ("Como se arranca el hierro de una herida"), una de las principales entre las Rimas de ruptura, y en el que aparece la expresión "emponzoñar el alma", presente en la versión de Carrère de la Rima "Una mujer me ha envenenado el alma/otra mujer me ha emponzoñado el cuerpo":

Si jamais par les yeux d'une femme sans coeur,
tu peux m'entrer au ventre et m'empoisonner l'âme...
Ainsi que d'une plaie on arrache une lame,
plutôt que conmme un lâche on me voie en souffrir,
je t'en arracherai, quand j'en devrais mourir.
(*Don Páez*, II, in fine.)

Si jamás, por los ojos de una mujer sin corazón,
puedes entrarme al vientre, y envenenarme el alma,
como se arranca el hierro de una herida
antes que me vean sufrir como un cobarde,
yo te arrancaré de mí, aun cuando deba morir[26].

En relación con estos temas de ruptura, yo aducía en *La mujer ideal* otro texto del mismo *Don Páez* de A. de Musset, cuya primera versión dice hacia el final:

Nul flambeau, mul temoin.
D'ailleurs, quand il est nuit,
dans le coeur d'une femme
un fer entre sans bruit.

Ninguna antorcha, ningún testigo.
Por lo demás, cuando es de noche,

26. Véase R. Pageard, *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, ya citado, p. 283.

en el corazón de una mujer
un hierro entra sin ruido.

y R.M. Merchán había aludido, ya antes que nosotros, al influjo general de Musset en Bécquer[27].

La influencia germánica y concretamente de Heine se ha señalado ya muchas veces para esta Rima por la amargura que expresa y su mal disimulado cinismo. El núm. 47 del *Intermezzo* de Heine recoge sin dudar el tema dentro de un paralelismo muy semejante al de la Rima,

Sie haben das Brot mir vergiftet,
sie gossen mir Gift ins Glas,
die einen mit ihrer Liebe,
die andern mit ihrer Hass.

Me han envenenado el pan,
han derramado veneno en mi vaso,
las unas con su amor,
las otras con su odio[28],

y con una imagen en el primer verso, que procede de la Biblia:

Mittamus lignum in panem ejus
et eradamus eum de terra viventium.

Metamos veneno en su pan
y eliminémosle de la tierra de los vivientes.

El poema de Heine termina con una estrofa ingeniosa y agudamente irónica, que intenta zaherir a la mujer amada, y que nada tiene que ver con la actitud resignada y caballerosa de Bécquer:

27. Véase J.M. Díez Taboada, *La mujer ideal*, Madrid, C.S.I.C., 1965, p. 125, y R.M. Merchán, *Estudios críticos*, Madrid, s.a., p. 145.

28. Véase R. Pageard, *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, ya citado, p. 376.

Doch sie, die mich am meisten
gequält, geärget, betrübt,
die hat mich nie gehasset
und hat mich nie geliebt.

Sin embargo, la que más me ha atormentado,
ofendido, entristecido,
esa ni me ha odiado nunca,
ni me ha amado jamás[29].

Otro poema del *Intermezzo* de Heine, el 51, está también en relación con esta Rima, en la traducción que de él hizo E. F. Sanz, que presenta también la expresión *emponzoñadas*:

Vergiftet sind meine Lieder;
wie könnt es anders sein?
Du hast mir ja Gift gegossen
ins blühende Leben hinein.

Vergiftet sind meine Lieder;
wie könnt es anders sein?
ich trage im Herzen viel Schlangen,
und dich, Geliebte mein.

¿Que están emponzonñadas mis canciones?
y ¿no han de estarlo?, dí:
Tú de veneno henchiste, de veneno,
mi vida juvenil.

¿Que están emponzoñadas mis canciones?
y ¿no han de estarlo?, dí:
Dentro del corazón llevo serpientes,
y a más te llevo a ti[30].

29. *Ibidem*, p. 377.
30. Véase Dámaso Alonso, *op. cit.*, pp. 30 y 31, y J.M. Díez Taboada, *La mujer ideal*, ya citado, p. 117.

Este mismo motivo de las serpientes se encuentra en la Rima XXXIX:

Sé que en su corazón, nido de sierpes

que tiene también sus antecedentes germánicos, de muy probable origen oriental, concretamente en el número 18 del *Intermezzo* de Heine:

Ich sah dich im Traum...
.....
und sah die Schlang, die dir am Herzen frisst...

Te vi en sueños...
y ví la serpiente que te roe el corazón...[31]

No obstante, las Rimas que más inmediatamente pueden considerarse en contacto con la que comentamos son la antes citada "Aire que besa...", segunda estrofa, en la que el poeta se dirige al *tú* de su ex-amada, llamándola "serpiente del amor" y "beso enconado", y la LXIII, que comienza con el verso

Como enjambre de abejas irritadas...

31. Véase Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 28. Véase también las páginas que dedica a este tema, en relación con esta Rima misma "Una mujer me ha envenenado...". Mª Angeles Naval, en su libro *El sentimiento apócrifo. (Un estudio del cantor literario en Aragón, 1880-1900)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990, pp. 117-126. Asimismo véase J.M. Díez Taboada, *La mujer ideal*, ya citado, p. 116, donde señalo una probable fuente también de Tomás Aguiló, tomada de la VI de sus versiones de las *Melodías Hebraicas* de Byron, la titulada *Vanitas vanitatum*:

"Tal vez consigue el amaño,
o el conjuro misterioso,
que el reptil más venenoso
causar no pueda ya daño.
Mas ¡qué loca presunción
la de encantar la serpiente,
que con lazada inclemente,
se enrosca en el corazón!"

Tomás Aguiló, *Rimas varias*, t. II. Palma, 1849, p. 43. Véase también la ponencia de Rubén Benítez en este mismo volumen.

y termina con el verso

el agudo aguijón que el alma encona.

Directamente no se hace referencia en esta Rima a la mujer, amada o por amar, sino sólo al poso y al peso, al trauma obsesivo e insistente, a las vivencias y recuerdos no gratos que "envenenan el alma", el motivo romántico que sí está presente, y suponiendo, lo que no parece exagerado, que estos recuerdos y estas vivencias provengan de amargas experiencias amorosas no curadas ni superadas, tendríamos completa la imagen de "la mujer que envenena el alma". Y en relación con este tema de la mujer que envenena, R. P. Sebold ha señalado también una nueva fuente posible o probable de Heine (*El regreso*, 14, última estrofa):

Seit jener Stunde verzehrt sich min Leib,
Die Seele stirb vor Sehnen;
Mich hat das Unglückselge Weib
Vergiftet mit ihren Tränen.

Desde entonces mi cuerpo se consume
y el alma se me muere de quebranto,
porque aquella mujer desventurada
envenenó mi alma con su llanto[32].

32. Véase R.P. Sebold, edición crítica ya citada de las *Rimas*, p. 356, donde aduce esta versión de Luis Guarner, en *Enrique Heine. Sus mejores versos, [Los poetas*, año II, núm. 23, Madrid, 12 de enero de 1929, p. 61]. Como *Imitación de Heine* publicó A. Ferrán, en *Diario de Alcoy*, 33, 7 de abril de 1865, una versión de este poema de Heine, cuya última estrofa dice así:

Desde aquel instante
matan mi alma los deseos...
Porque una mujer me ha dado
con sus lágrimas veneno!

Publicado por J. Rubio Jiménez, en *Augusto Ferrán Forniés. (Traducciones desconocidas y otros textos)*, en *El Gnomo*, 2, 1993, pp. 168-169. La versión de Manuel Fernández y González, *Poemas de E. Heine*, Madrid, Imprenta a cargo de J. Velada, 1873, es igual a la de J.J. Guerrero, *Poemas y fantasías de E. Heine*, Madrid, Luis Navarro, 1883, p. 148, y ambas se parecen tanto o más a nuestra Rima:

En su día señalamos ya en *La mujer ideal*, como fuente para estos versos de la Rima LXIII, aquellos otros del poema *Orillas del mar* de Tomás Aguiló, versos que, como la Rima "Aire que besa", contienen unidos los dos motivos, el del *hierro en la herida*, y el del *veneno en el alma o en el corazón*, presente en esta Rima "Una mujer...":

No le cercan pesares agudos,
no le clavan un dardo en el seno,
en su sangre no infiltran veneno,
en su llanto no mezclan la hiel[33].

Por otra parte, encontramos también que la imagen inicial de los dos primeros versos de esta Rima LXIII, pertenece al mundo de los cantares populares, como lo muestra, por ejemplo, esta seguidilla recogida por Rodríguez Marín:

Si mis tristes suspiros
fueran abejas,
como enjambres irían
donde estuvieras[34].

Desde aquel funesto instante,
desde aquella hora menguada,
consumido está mi cuerpo
y arde en deseos mi alma.
¡Aquella mujer hermosa
me envenenó con sus lágrimas!

Mª Angeles Naval, *op. cit.*, p. 120, recoge esta misma versión y cita además otra versión de Teodoro Llorente de 1876, (Barcelona, Daniel Cortezo, 1890, Buenos Aires, Sopena, 1952):

Desde entonces la frente dobló triste
y sufre el corazón rudo quebranto:
mira desventurada lo que hiciste,
envenenóme el corazón tu llanto.

33. Véase J.M. Díez Taboada, *La mujer ideal*, ya citado, p. 140.

34. Véase *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, por Francisco Rodríguez Marín, Madrid, 1929, nº 558, p. 187. La coincidencia con la Rima está en el uso del símil, porque el sentido de la copla es distinto al de la Rima.

De acuerdo con esto, hay estudiosos que desde otro punto de vista, crítico-literario también pero a mi parecer más sutil, buscan la relación de esta Rima "Una mujer me ha envenenado el alma..." con un fondo popular que debería precisarse tras ella. Me parece un método, o por lo menos una intención crítica, no sólo más perspicaz, sino también probablemente más fecunda.

Y así, el motivo del veneno, central en esta Rima "Una mujer me ha envenenado...", tiene, sin duda, un arranque y un entorno popular, y por eso habría que hacer una búsqueda, más sistemática y apurada de lo que se ha hecho, de cantares populares o de extracción más o menos directamente popular, para mostrar el caudal que llega a las Rimas de Bécquer, en general, y hasta ésta en particular, lo mismo que sucedió cuando lo hicimos en *La mujer ideal* y en otos trabajos, con otros temas y motivos de las Rimas. Así, por ejemplo, cuando tratamos el tema de la *mujer desidealizada*, sobre todo tal como aparece en la Rima XLVII, en la que R. de Balbín descubrió el influjo de dos cantares de *La Soledad* de Ferrán que sin duda guardan también relación con esta misma Rima "Una mujer me ha envenenado el alma...":

Los mundos que me rodean
son los que menos me extrañan,
el que me tiene asombrado
es el mundo de mi alma, (*La Soledad*, III)

y

Yo me asomé a un precipicio
por ver lo que había dentro,
y estaba tan negro el fondo
que el sol me hizo daño luego, (*La Soledad*, LXI)[35]

35. Véase Rafael de Balbín, "Sobre influencia de Augusto Ferrán en la Rima XLVII de Bécquer", en *Revista de Filología Española*, XXVI, 1942, pp. 319-334. Bécquer destaca como peferido este *Cantar III* de *La Soledad* de Ferrán.

a los cuales J.P. Díaz y yo mismo también añadíamos aquel otro cantar de V.R. Aguilera, que dice:

Tendí una mirada al cielo
eché una sonda en el mar,
bajé al corazón humano
y fondo no pude hallar, (*Armonías y Cantares*, XL)

o con la alteración de los dos primeros versos, como hace la otra versión del mismo cantar:

Medí con la vista el cielo,
con la sonda exploré el mar...[36]

A estos cantares habría que añadir además el que cita Carrillo Alonso, si es que se lograse precisar la época en que se compuso:

Yo me metí en una cueva
a ver lo que había dentro,
y he visto la fin del mundo
y el desengaño del tiempo[37],

el cual recuerda curiosamente un verso de *Le Saule* de Musset, que nosotros ya habíamos puesto en relación con la Rima XLVII:

Étudier les lois de ces mondes sans fin,
.....
et que n'ont pu compter ni l'oeil, ni la pensée!

36. Véase J.P. Díaz, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, 3ª edición, Madrid, Gredos, 1971, p. 260, que aporta el dato de que este Cantar de V. Ruiz Aguilera apareció en *La América*, el 27 de enero de 1863. En cuanto a la otra versión de este mismo cantar, véase J.M. Díez Taboada, *La mujer ideal*, ya citado, p. 110. Véanse allí mismo los pasajes de los poemas del poeta chileno que andaba entonces por Madrid, Guillermo Mata, en relación con este mismo motivo.

37. Véase A. Carrillo Alonso, *Gustavo Adolfo Bécquer y los cantares de Andalucía*, Madrid, F.U.E., 1991, p. 104

A todos estos textos podríamos también sumar, a su vez, el poema de *Ulric Güttinguer*, también del mismo Musset, que habla del ojo que no puede medir el abismo de los mares, y de los mundos que tú llevas en el corazón y en la cabeza, lo que evidentemente nos recordaba la Rima XLVII, esta de "Una mujer me ha envenenado..."[38] y nos lleva además a la Rima V, estrofa 15:

Yo sigo en raudo vértigo
los mundos que voltean,
y mi pupila abarca
la creación entera,

lo que nos evoca ya el *mundo redondo que rueda* de la Rima "Una mujer me ha envenenado..." y, que relacionado, como en esta Rima, con la mujer, aparece también en la XXXIV:

Los ojos entreabre...
y la tierra y el cielo
cuanto abarcan,
arden con nueva luz en sus pupilas.

Todo lo cual encuentra su expresión condensada en aquellas palabras de la *Introducción Sinfónica*, que tantas veces hemos citado:

Deseo ocuparme un poco del *mundo que me rodea*, pudiendo una vez vacío, apartar los ojos de este *otro mundo que llevo dentro* de la cabeza.

Se trata, pues, de la oposición de dos mundos, uno interior y otro exterior, uno el mundo de alrededor y otro el mundo de la cabeza, el de la forma y el de la idea, la tierra y el cielo, tal como lo resume el mismo Bécquer en aquel otro pasaje de la misma *Introducción Sinfónica*:

¡Ay! que entre *el mundo de la idea* y *el de la forma*, existe *un abismo*, que sólo puede salvar la palabra.

38. Véase J.M. Díez Taboada, *La mujer ideal*, ya citado, pp. 109-113.

Es un pasaje que da completa y sintetizada la concepción de Bécquer, que coincide exactamente con aquello que define y resume otra vez la Rima V, ya citada, a la que volvemos todos una y otra vez (estrofas 18 y 19):

Yo soy sobre el *abismo*
el puente que atraviesa.
Yo soy la ignota escala
que *el cielo une a la tierra.*
Yo soy el inviable
anillo que sujeta
el mundo de la forma
al mundo de la idea.

De la misma manera podríamos recordar ahora cantares populares que presentan el tema del "muerto en pie", que estudiamos en relación con una serie de Rimas como las incluidas en el grupo de las que expresan el tema de *la mujer falaz* (XXXIV, XXXIX, XL y XLV) y aquellas entre las de *ruptura* que emplean el motivo del "hierro en la herida" (XLII, XLVI, XXXVII y XLVIII), las que Cossío llamó "las más dramáticas y meridionales, las más intensas" del libro de las Rimas[39].

Prescindimos ahora de esos cantares, aunque tampoco están lejos de los motivos de la Rima que nos ocupa, y con lo que hemos visto, podemos ya entender la concepción en que se mueven tanto Bécquer, como Ferrán, y los demás coleccionadores e imitadores de cantares populares. Para ellos, ya se ha dicho otras veces, los *Lieder* eran canciones estilizadas, compuestas a base de cantares populares alemanes, y así entonces un Lied traducido al español, como los de E.F. Sanz y A. Ferrán, podía muy bien pasar por una estilización de cantares populares andaluces[40].

39. Véase J.M. Cossío, *Poesía española. Notas de asedio*, Madrid, 1936, núm. 43, "Moradora de las nieblas".

40. Véase J.M. Díez Taboada, *La mujer ideal*, ya citado, cap. 8: *Cantar, Melodía, Rima*, a modo de resumen.

De modo que tanto el patrón español de la estilización del cantar popular, como el de la misma imitación de cantares verdaderos del pueblo, se dio en principio en contacto con lo alemán y aun se intentó comprender el Lied alemán a través de ellos, y esto, a pesar de que Valera llamó, como se sabe, "peligroso hibridismo a este que existía, entre el *Lied* alemán y el cantar popular andaluz"[41]. Por otra parte, ya conocemos muy bien las referencias que hacen Ferrán y Bécquer, a las semejanzas entre lo alemán y lo popular español.

Si la rima XLVII, "Yo me he asomado a las profundas simas", es la puerta de las Rimas de la desidealización de la amada, esta otra Rima que comentamos, "Una mujer me ha envenenado", es la puerta, o más bien quizá la cima de las Rimas de ruptura, y una y otra están como no podía ser menos unidas[42]. Ahora bien, al hablarse en los cantares, lo mismo que en la Rima V, y en la *Introducción sinfónica* de dos mundos, uno exterior, de la forma, y otro interior, de la idea, uno la tierra y otro el cielo, podría surgir la pregunta de cuál de los dos mundos es este que aparece en la segunda estrofa de la Rima, "Una mujer me ha envenenado..." y que aparece como único. Habría que explicar más detenidamente cómo la distinción de esos dos mundos que decimos, la establece el poeta en momentos de una visión serena del universo desde presupuestos definidamente estéticos, que son resultado de un análisis previo. En cambio, en esos otros momentos de crisis y turbación existencial, al poeta se le borra esa distinción y replegado su espíritu sobre su propia alma, vive tan sólo el enfrentamiento de su yo con el mundo. Es semejante a lo que sucede en otra Rima, la LXV, en la que el poeta se siente solo frente a un mundo que está *desierto... para él.*

41. Véase J.M. Díez Taboada, *La mujer ideal*, ya citado, p. 163.

42. Véase J.M. Díez Taboada, *La mujer ideal*, ya citado, cap. 5, p. 109 y cap. 6, p. 123. La Rima, "Una mujer me ha envenenado..." se relaciona estrechamente tanto con las Rimas que se refieren a la segunda serie de ruptura, las de la traición, las que utilizan la imagen del hierro en la herida, (Rimas XXXVII, XLII, XLVI y XLVIII), como a las del hastío y el tedio (Rimas XLIII, LVI, LVII, LX, LXIII, LXVI y la que comienza "Dices que tienes corazón...") con las primeras, la primera estrofa, y con las segundas, la segunda.

Ambas Rimas son las que más explícitamente giran en torno a un motivo autobiográfico, con referencia a un hecho ya pasado y trascendente. En la primera estrofa de la Rima LXV, el poeta resume su vida: "Yo era huérfano y pobre", a partir de un hecho puntual y negativo: "Llegó la noche... y no encontré un asilo". En la segunda estrofa de la misma Rima LXV, el poeta explica su desgraciada relación con el mundo en ese primer encuentro, lo que a la vez es la causa de la situación de necesidad y de incomunicación que experimenta y que expresa en la primera estrofa: "El mundo estaba desierto... para mí"[43].

En la primera estrofa de la Rima "Una mujer me ha envenenado...", de igual modo el poeta resume su pasado a través de su desgraciada experiencia con las mujeres, en un doble encuentro puntual:

> Una mujer me ha envenenado el alma,
> otra mujer me ha envenenado el cuerpo.

En la segunda estrofa de esta misma Rima se explica la posibilidad de que este veneno envenene a su vez, porque, dice el poeta, este veneno está ya en mí y al mismo tiempo está también en el mundo. La mujer que ha envenenado mi alma y mi cuerpo ha envenenado también el mundo y el alma del mundo. Y como el mundo rueda, el veneno rodando puede envenenar también. Y así el poeta elude su culpa, "que no me culpen", "¿por qué acusarme?": estamos todos en el mundo, estamos todos en el veneno. De ahí el fatalismo, de ahí la resignación, de ahí el no quejarse. La clave, lo tremendo para Bécquer está en ese envenenamiento que procede de la mujer, ideal de belleza y poesía, que ahora es sólo la fuente del veneno, y que alcanza al poeta en su alma y en su cuerpo. Quizá para Bécquer, acaso al revés que para nosotros, sea peor el envenenamiento del alma que el del mismo cuerpo, que de todos modos está ineludiblemente unido al alma, porque por ese envenenamiento del alma del

43. Véase para la interpretación de esta Rima LXV y su relación con *El mendigo* de Espronceda, J.M. Díez Taboada, "Vivencia y género literario en Espronceda y Bécquer", en *Homenajes. Estudios de Filología Española*, Madrid, 1964, pp. 9-23.

poeta se ha producido el envenenamiento del mundo, del alma del mundo. Este envenenamiento del mundo hace ya inevitable la propagación universal del veneno. Es un mecanismo imparable el de esta máquina del mundo que, en su rutina fatal, rueda y produce esa mecanización, que R. Pageard nota en el segundo cuarteto de la Rima[44], y que es semejante a la que el poeta advierte en el corazón de la mujer desidealizada en aquella Rima que tampoco se publicó en la edición póstuma de las *Obras* de Bécquer:

Dices que tienes corazón, y sólo
lo dices porque sientes sus latidos.
Eso no es corazón..., es una máquina
que al compás que se mueve hace rüido[45].

El tema del veneno en la relación amorosa, central en nuestra Rima, es también frecuente en los cantares populares, pero de hecho, y por el momento, no he hallado tantos. Sin embargo, y para que no falte aquí alguna muestra, por lo menos, podemos recordar el que cita Bécquer en la recensión de *La Soledad* de A. Ferrán, tomado de este mismo libro:

Lo que envenena la vida
es ver que en torno tenemos
cuanto para ser felices
nos hace falta y no es nuestro,

así como, más cerca aún de nuestra Rima, una soleá que recoge F. Rodríguez Marín y que muestra mayor incidencia en este tema y se sitúa en un ambiente íntimo:

44. Véase R. Pagead, edición citada de *Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, p. 377.

45. Para la relación de esta Rima con la LVI y sus fuentes de *El Diablo Mundo* de Espronceda, Aguiló, Ferrán y Heine, véase mi libro, *La mujer ideal*, ya citado, pp. 135-138. Véase también la edición de las Rimas de Bécquer de R.P. Sebold, ya citada, pp. 293-295 y 357.

En un cuartito los dos,
veneno que tú me dieras,
veneno tomaba yo[46],

lo mismo que otras alusiones en otros cantares, ya no tan relacionados con nuestra Rima, como

El olvidarte sería
cuando la mora no manche,
y el veneno no haga daño,
y el Estrecho se desanche[47].

Por su parte, el motivo del segundo cuarteto de esta misma Rima, que comentamos, el del *mundo redondo* y *el mundo que rueda* es más frecuente en los cantares populares y para documentarlo traeré también a colación algunos más. Uno, primero:

En este mundo redondo
quien mal anda mal acaba,
y en casa del jabonero
el que no cae resbala[48],

y otro, después:

En la puerta de un molino
me puse a considerar
las vueltas que ha dado el mundo
y las que tiene que dar[49].

Cantar, que es muy parecido a otro que cantábamos de niños:

46. Véase *El alma de Andalucía*, ya citado, núm. 377, p. 148.
47. *Ibidem*, núm. 457, p. 166.
48. *Ibidem*, núm. 1270, p. 341.
49. *Ibidem*, núm. 1282.

A la puerta de un molino
me puse a considerar
las vueltas que da la rueda
y las que podía dar.

Es curioso observar las frases de cada uno de los tres cantares y ver cómo aparecen relacionadas en la Rima:

"En este mundo redondo"
que dice el primer cantar,
"las vueltas que da la rueda",
frase más literal y ajustada al tema del molino, y
"las vueltas que ha dado el mundo",
traspasando *al mundo* esas vueltas que da *la rueda.*

Parecería que Bécquer dedujese de aquí, uniendo los tres versos de los cantares, el primer verso del segundo cuarteto de la Rima que comentamos:

Como el mundo es redondo el mundo rueda[50].

50. Por otra parte, esta rueda del molino que gira es a la vez "símbolo de la rueda de mi destino", como decía aquel otro cantar que también oímos de niños, y que más o menos decía así:

Cuando yo a mi molino
suelto la rueda,
no hay brazo que sus aspas,
pararle pueda.
Que mi molino
va así rodando
y va moliendo
y harina dando,
y según va rodando
me voy muriendo,
que es mi molino
símbolo de la rueda
de mi destino.

Detrás se puede poner todo lo que se quiera y pueda advertir en la tradición literaria acerca de la rueda de la fortuna, desde la época medieval, y aún antes, hasta nuestros días.

Otros cantares también conocidos, se refieren al castillo o a la torre que cae precisamente por las vueltas que da el mundo, y que aluden al orgullo desmedido de la amada o el amado, o de su madre:

Castillito he visto yo
estar abatido en tierra,
nadie gaste fantasías
que el mundo da muchas vueltas[51].

Cantar que recuerda a otro de V.R. Aguilera, que suena así:

Anda, ve y díle a tu madre,
si me desprecia por pobre,
que el mundo da muchas vueltas,
que ayer se cayó una torre[52].

Este cantar, si no me equivoco, es uno de los que el poeta oyó a unos niños, y al preguntarles que de quién era le respondieron que "de nadie", que era "popular". Ferrán también deseaba un destino semejante para sus cantares[53].

Y en cuanto a Bécquer, A. Carrillo Alonso, en su libro sobre *Gustavo Adolfo Bécquer y los Cantares de Andalucía*[54], insiste en

---

En relación con la expresión *el mundo rueda* se puede poner la de las Rimas II, v. 11: "gigante ola que... y rueda y pasa, y no sabe...", y LVI, v. 11: "ola que rueda ignorando por qué...", ambas referidas a la ola del mar.

51. Véase *El alma de Andalucía*, ya citado, núm. 1302, p. 349.

52. Véase V. Ruiz Aguilera, *Armonías y Cantares*, Madrid, 1865, cantar XVII. Yo lo tomo de *Inspiraciones, poesías selectas* de Ventura Ruiz Aguilera, Madrid, Rivadeneyra, 1865, *Cantares* XVII, p. 127.

53. "En cuanto a mis pobres versos, si algún día oigo salir uno de ellos de entre un corrillo de alegres muchachas, acompañado por los tristes tonos de una guitarra, daré por cumplida toda mi ambición de gloria, y habré escuchado el mejor juicio crítico de mis humildes composiciones". Véase Augusto Ferrán, *La Soledad*, Madrid, 1860, prólogo del autor. Bécquer lo reproduce en su recensión de este libro de Ferrán.

54. Véase A. Carrillo Alonso, *op. cit.*, cap. I de la primera parte.

la necesidad de ampliar la relación de Gustavo con lo popular, más allá de la concreta influencia de Ferrán, Aguilera, etc., y abrirla a un influjo directo de lo popular y lo folklórico a lo que sabemos eran tan aficionados los Bécquer, entre otras cosas, porque tampoco sabemos hasta qué punto el influjo va de Ferrán a Bécquer y no al contrario, cosa que en el caso de M. de Palau está todavía menos clara. Carrillo se apoya en el criterio que yo aducía en mi *Mujer ideal*, que él cita, y que apuntaba a lo mismo, que "lo importante es mostrar la atmósfera, además de sus lecturas concretas, en que se movía Bécquer y reconocer en todo caso que más que la comprobación histórica de una imitación, nos interesa el descubrimiento de un precedente"[55]. Su tesis principal es válida. Lo mismo que hemos rescatado poco a poco al Bécquer aislado y heineano o germanizante, atrayéndole, por una parte, a los orígenes orientales de la poesía occidental y, por otra parte, a la tradición española culta, es necesario hacer ahora otro tanto colocando a Bécquer en la atmósfera y el ambiente andaluz que le es connatural desde su misma infancia, en el cual vive, oye, entiende y aprende a hablar y a cantar, es decir en la tradición primordialmente oral, que le es propia, para redimirlo de un aislamiento e individualismo exagerado[56].

Bien sea que en el encuentro de Ferrán y Bécquer se influyesen mutuamente, o que ambos bebiesen en fuentes comunes de la tradición popular, (y ahí están los muchos cantares de Ferrán que aparecen en la colección de Antonio Machado y Álvarez en 1881), un hecho de todos modos parece evidente: "que Bécquer conoce en toda su variedad y hondura el amplio mundo de la poesía tradicional andaluza, mucho antes del conocimiento de A. Ferrán, [y aun de los ilustrados Lista y Mármol, etc., que Rogelio Reyes recordaba en su ponencia], cosa que se demuestra en los cantares y coplas que Bécquer adapta en sus obras teatrales"[57].

55. Véase A. Carrillo Alonso, *op. cit.*, p. 61 y J.M. Díez Taboada, *La mujer ideal*, ya citado, p. 12.

56. Véase A. Carrillo Alonso, *op. cit.*, 1ª parte, cap. II, y toda la segunda parte.

57. Véase A. Carrillo Alonso, *op. cit.*, pp. 20-28 y 59-72.

Por lo demás, hay que decir que Mario Penna ya apuntaba lo mismo[58], y en mi *Mujer ideal*, yo también concluía la importancia del cantar popular andaluz en las Rimas, que venían a ser una decantación y estilización del mundo y de la forma de esos cantares: "Las Rimas realizan la estilización de los cantares y les dan un giro dolorido y amargo muchas veces, debido a los desgraciados acontecimientos sentimentales sufridos por Gustavo"[59] y esto era lo mismo que, por su parte, J.P. Díaz, venía diciendo ya, y que el mismo Carrillo aduce,

> que como ha ocurrido en todos los poetas cultos andaluces, también Bécquer va a encontrar su lírica propia -la más honda de su siglo español y una de las más hondas de España- en la enseñanza de la copla, de la soleá, del cantar[60],

concluyendo que

> toda obra poética profunda no puede ser sino el resultado final de un laborioso proceso en que se han ido acumulando ideas, vivencias y lecturas; en el caso de Bécquer, entre esas vivencias y lecturas, ocupa un lugar esencial el cantar andaluz[61].

Y es lo que ya antes J.M. Cossío descubría precisamente, al considerar la tradición popular de las imágenes que Bécquer aduce y concentra en las Rimas, que en ellas "hay mucho dramatismo, mucho ardor meridional, mucho *cante jondo*"[62].

O sea, lo mismo que dice también Montesinos, que en las Rimas resuena siempre "el rasguear de una guitarra andaluza"[63]. Y él

58. Véase Mario Penna, "Las Rimas de Bécquer y la poesía popular", en *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, (Tirada aparte de *Revista de Filología Española*, LII, 1971), Madrid, C.S.I.C., 1972, pp. 187-215.

59. Véase J.M. Díez Taboada, *La mujer ideal*, ya citado, p. 166.

60. Véase A. Carrillo Alonso, *op. cit.*, p. 28 y J.P. Díaz, op. cit., p. 251.

61. Véase A. Carrillo Alonso, *op. cit.*, p. 27.

62. Véase J.M. de Cossío, *Poesía Española. Notas de asedio*, Madrid, 1936, pp. 315-317.

63. Véase Rafael Montesinos, *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, RM, 1977, p. 39 y *La semana pasada murió Bécquer*, Madrid, El Museo Universal, 1992, p. 22.

mismo, en su último libro, *La semana pasada murió Bécquer*, lo resume, refiriéndose a los citados y a los demás que ahora no puedo citar: "Todos hemos hablado de la herencia popular andaluza en Bécquer: algo que salta a la vista y que él mismo confesó, por ejemplo, y sobre todo en su recensión, tan citada, de *La Soledad* de A. Ferrán"[64], donde es constante la referencia a su patria chica: "Un soplo de la brisa de mi país... besó mi frente y acarició mi oído", "toda mi Andalucía", "Sevilla con todas las tradiciones que veinte centurias han amontonado sobre su frente", "el perfume de las flores de mi país", "la soledad es el cantar favorito del pueblo en mi Andalucía", y lo que sigue sobre la poesía popular: El pueblo es "el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones", y la del pueblo es esa poesía que "brota al choque del sentimiento y la pasión", que hiere el sentimiento con una palabra y huye, desnuda de artificio", para concluir "la poesía del pueblo es la síntesis de la poesía verdadera". En fin, todo un manifiesto andalucista, como dice Carrillo[65].

Bajo los motivos que señalamos y que pasan del cantar a la Rima, están los cambios de ritmo y los cambios de cuadros métricos, que describe Montesinos, aquellos que en mi libro *La mujer ideal*, yo indicaba ya, como procesos alternativos de popularización de metros cultos y estilización de metros populares: el paso del ritmo endecasílabo al octosílabo, y el contrario, del octosílabo a la combinación de endecasílabo más heptasílabo (el más frecuente) o de solos endecasílabos, como en esta Rima que comentamos, y que no nos da tiempo a explicar ahora[66].

Y a este respecto es oportuno recordar lo que afirmaba Ricardo Molina, que "todas las *Rimas* de Bécquer se podían cantar tranquila y perfectamente por *seguiriyas*". A esto R.P. Sebold añade "que ya antes en Melilla, en 1974, Alfredo Arrebola había organizado un

64. Véase Rafael Montesinos, *La semana pasada murió Bécquer*, ya citado, p. 197.

65. Véase A. Carrillo Alonso, *op. cit.*, p. 76.

66. Véase J.M. Díez Taboada, *La mujer ideal*, ya citado, pp. 160-164 y Rafael Montesinos, "De los álamos de Sevilla", en *La semana pasada murió Bécquer, op. cit.*, pp. 195-204.

recital de cante jondo, para el que las Rimas V, XI, XVII, XIX, XXIX, LX y LXI de Bécquer se adaptaron a los diversos cantes flamencos. Tal interpretación musical pudo hacerse debido en parte al predominio en la obra poética de Bécquer de elementos característicos también de los cantes flamencos, como son la rima asonante y los versos octosílabos, heptasílabos, hexasílabos, pentasílabos, etc." No obstante, comenta R.P. Sebold, "paralelos externos como estos últimos no hubieran bastado por sí solos para que la interpretación de Arrebola fuese convincente; para este efecto importaba mucho más esa otra semejanza que se da entre el alma del cante flamenco y la de la lírica becqueriana, a la que alude el mismo cantor al afirmar que la obra de Gustavo es 'una poesía hondamente esencial'. Ahora bien, esta esencia de la poesía que encuentra el intérprete del cante popular en el verso becqueriano, queda claro que es lo mismo que 'la síntesis de la poesía' que Gustavo encuentra en el verso del pueblo"[67], para lo cual es inevitable pensar que algún punto de referencia ha de haber a pesar de los pesares entre el cante jondo flamenco y el cantar popular andaluz[68].

Carrillo hace notar que en el relato de Bécquer sobre *La feria de Sevilla*, éste es el primer poeta culto español que distingue *lo jondo* como modalidad autónoma dentro del mundo del flamenco, y que lanza el grito contra el deterioro del cante, antes de que lo hiciera Antonio Machado y Álvarez[69]. Y por lo demás, tendríamos que plantearnos todo el *cante jondo* que se manifiesta en esta Rima "Una mujer me ha envenenado el alma". Nosotros sabemos poco o nada de eso, pero recurrimos a Bécquer que en la recensión de Ferrán, nos da una de las definiciones profundas, como dice Carrillo, de lo que es *lo jondo*:

67. Véase la introducción de la edición crítica de las *Rimas de Bécquer* de R.P. Sebold, ya citada, pp. 83-84, donde cita a R. Molina, *Obra flamenca*, Córdoba, 1977, y a A. Arrebola, *El sentir flamenco en Bécquer, Villaespesa y Lorca*, Málaga, Imprenta de la Universidad, 1986.

68. Sobre las relaciones y diferencias entre el cantar andaluz y el cante flamenco, véase Génesis García Gómez, *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación socio-cultural*. Barcelona, Anthropos. Editora regional de Murcia, 1993.

69. Véase A. Carrillo Alonso, *op. cit.*, p. 79.

> Lo que se expresa por medio del cantar no es sino "vaga e indefinible melancolía" (definición lorquiana de la pena omnipresente) de unas gentes que andan mirando todos los días cara a cara su soledad; es la "amargura" del anhelo insatisfecho; la "impaciencia" del que espera lo deseado o soñado; la "desesperación", los "tormentos" del hombre ante los enigmas de un mundo sin respuesta; la presencia, en fin, de la idea de la muerte, consustancial al individuo que se expresa a través del quejío jondo[70].

De todos modos, y a pesar de las coincidencias tan palpables de lenguaje entre las coplas y las Rimas no alcanzamos a ver aquí lo popular más que como trasfondo de la Rima "Una mujer...", y así, por más cantares que aducimos, sentimos que no acabamos de dar en toda la clave de esta Rima. Por eso, hemos de completar su búsqueda aún por otro camino.

6. Lo individual y lo popular

Don Benito Pérez Galdós, en la reseña que dedicó a la edición póstuma de las *Obras* de Bécquer[71], habla de tres estadios en la obra de Gustavo: *Teatro*, *narración* y *poesía*, y dice que en este tercer estadio, que es el de la *poesía*, ya no hay preocupación por agradar o impresionar a los demás, inventando asuntos o urdiendo argumentos, y "cuanto sale del entendimiento para modelarse en la inmortal turquesa del arte, va dirigido al mismo que lo produce; es una cosa enteramente personal y subjetiva como el dolor".

Esta tendencia que Galdós supone en Bécquer, posterior al teatro y a los relatos, "representa la abstracción del poeta, el recogimiento dentro de sí mismo o a causa de sus inútiles excursiones al exterior en busca de lo ideal. Eso es lo que en Gustavo ha producido las *poesías*, cuya naturalidad y sencillez es tal que muchas de ellas [y esta nuestra sería una] *ni aun parecen destinadas a la publi-*

70. Véase A. Carrillo Alonso, *op. cit.*, p. 77.

71. Véase B. Pérez Galdós, "Las obras de Bécquer" en *El Debate*, 13 de noviembre de 1871, reeditado por G. Cazottes en *Bulletin Hispanique*, LXXVII, 1975, pp. 140-153.

cidad, y se diría que han sido hechas como un desahogo enteramente familiar, con el simple objeto de repetirlas un momento y después olvidarlas para que murieran como habían nacido. La fantasía del poeta se ha ido inmaterializando cada vez más, digámoslo así, y en este último estadio de la poesía, la encontramos completamente libre, sola, desnuda, sin más atavío que su propio encanto intrínseco, sin tocar a la tierra más que en un leve punto, grandes y nobles almas encerradas en la menor cantidad de cuerpo posible"[72].

Galdós dice que en las poesías le parece que "Gustavo Adolfo empieza a quedarse cada vez más solo consigo mismo, y a morirse, en contraste con la vitalidad de sus obras anteriores". Destaca la destrucción de retórica, la desnudez y la naturalidad, la ausencia de lo convencional en ellas, y concluye, lo mismo que Carrillo, con una referencia al individualismo: "El individualismo en la poesía ha recobrado su absoluto y perdido imperio". "La espontaneidad vuelve a ser la fuente principal y más pura de la poesía, y el arte subjetivo sustituye al arte conceptuoso y retórico, sin que esto sea propiamente imitación de los alemanes, sino signo de los tiempos". "Todo es muerte en estos poemas... paradójicamente el padecimiento que no mata y la herida que no arroja sangre", etc. etc.

Este individualismo y subjetivismo parece abrirnos algo más la perspectiva de esta Rima "Una mujer me ha envenenado..." y parece también desprendernos a la vez del Romanticismo exaltado, con toda su ambigüedad, del germanismo a la moda y además hasta del mismo trasfondo tradicional, que hemos adivinado por detrás de la Rima, un trasfondo colectivo, popular, que acabamos de recordar

72. Hay que tener en cuenta acerca de la *poesía desnuda*, a que alude aquí Galdós, los antecedentes de Bécquer, en la *Introducción sinfónica* y en la recensión de *La Soledad* de Ferrán, antes citada, y de R. Rodríguez Correa, en las palabras *Al lector* de la segunda edición de las *Obras* de Bécquer (1877), así como lo que estas referencias significan de adelanto sobre el concepto de *poesía desnuda*, que luego, ya en el siglo XX, describirá Juan Ramón en el famoso poema de su libro *Eternidades. Verso*, 1916-17. Véase sobre esto la ajustada exposición de R.P. Sebold, *La forma intrínseca de las "Rimas"*, en su edición crítica de las Rimas, ya citada, pp. 59-69.

con algunas muestras. Sin embargo, nos encontramos aquí con una paradoja: precisamente en este individualismo y subjetivismo, que señala Galdós, es donde Bécquer coincide con el pueblo en su modo de hacer poesía, según él mismo lo explica en la tantas veces citada recensión de *La Soledad* de A. Ferrán. Gustavo dice en ella que "para emitir una idea, caracterizar un tipo o hacer una descripción, le bastan al pueblo tres elementos: 'Una frase sentida, un toque valiente, o un rasgo natural". Aplicados a nuestra Rima, estos tres elementos se dan en ella con un carácter que es a la vez individual y popular, y que constituye probablemente la clave plena y el valor personal de esta Rima:

Una frase sentida: "Una mujer me ha envenenado el alma..."
Un toque valiente: "Otra mujer me ha envenenado el cuerpo..."
Un rasgo natural: "Ninguna de las dos vino a buscarme,
yo de ninguna de las dos me quejo".

Suprimiendo nexos, adornos, retórica y demás, la palabra logra el máximo de precisión y eficacia, de desnudez y justeza, que coincide, como dice Aquilino Duque[73], con "el instinto popular que tiene ese don de la expresión exacta y sorprendente, ese don de la palabra oportuna, lo que a veces nos obliga a darle la razón". En el fondo se muestra la sanidad mental (paradójico con lo que se está diciendo) del pueblo, su buen sentido, sin extravagancias ni excesos, con resignación, que le hace afirmar a Aquilino Duque que "así como San Juan de la Cruz sublima el amor y la esperanza, Bécquer lo que hace es sublimar el desengaño y el dolor". Y para sublimarlo lo reduce a sus justas proporciones y lo amortigua. Si San Juan llegaba a la posesión de lo inefable, a Bécquer se le escapan sus visiones cuando está a punto de asirlas: ¡qué sutilmente se alude al "mundo de visiones", ("visionario andaluz", lo llamó Jorge Guillén), en el segundo cuarteto de esta Rima: "¡Como el mundo es redondo... si envenena"! Varias veces se ha llamado místico a

73. Véase Aquilino Duque, "La sombra de Bécquer", en *Archivo Hispalense*, LIV, 165, enero-abril, 1971, pp. 1-38.

Bécquer, pero, como concluye Aquilino Duque, "si San Juan tiene la certeza del místico, Bécquer posee la insatisfacción derivada de lo romántico", y de ahí la amargura, la ironía amarga, casi cínica del segundo cuarteto, reduciendo a funcionamiento mecánico el envenenamiento progresivo del mundo, (proceso típico también de nuestra época), en el que sumergimos, o lo intentamos, nuestro sentimiento de culpa..., nuestra responsabilidad ya embotada por el dolor y el tedio y la insensibilidad del alma. No se da ya tanto en Bécquer el ingenio punzante de Heine, el europeo cosmopolita, sino más bien la entrega fatalista del oriental.

Es, pues, esta, ciertamente y al mismo tiempo, poesía individual, como decía Galdós, y popular, en el sentido de Maragall[74], que definía el pueblo y lo popular como "la suma de momentos individuales de gracia de la multitud anónima (en que humildemente dejan comprenderse el sabio con el ignorante, el rey con el pastor), filtrada por la misma multitud y el tiempo, de trivialidades y groserías", y añadía, con una imagen que nos viene muy bien ahora que pensamos en esta Rima de "Una mujer...", "que la canción es un canto rodado que el pueblo, es decir, la tradición, pule y afina continuamente", es decir que la tradición oral es sin más un proceso de creación sucesiva. Bécquer mismo lo expresaba en la *Carta II de las literarias a una mujer*, y lo hemos recordado varias veces en estos días: "Todo el mundo siente. Sólo a algunos seres les es dado el guardar como un tesoro la memoria viva de lo que han sentido. Yo creo que estos son los poetas. Es más: creo que únicamente por esto lo son".

Esa memoria viva es lo que permite ser poeta individual sin apartarse del sentimiento colectivo y popular, antes bien convirtiéndose así en representante cualificado y destacado de lo popular, de tal modo que el lector, cualquier lector, pueda llegar a identificar su yo con el yo del poeta, aun en poemas dolorosos y desgarrados, haciéndose el yo del poeta individual, poeta personal, un *yo* universal[75].

74. Véase Juan Maragall, *Elogios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1950, pp. 81-82, (Col. *Austral*). Cit. por A. Duque.

75. Véase acerca de esto el penetrante análisis de R.P. Sebold, *El yo universal y la pérdida del amor*, en la introducción de su edición crítica de las *Rimas de Bécquer*, ya citada, pp. 111-129.

Aquí también se basa la diferencia entre el cantar anónimo, popular, espontáneo, y el poema estilizado y elevado. Bécquer mismo lo advirtió así en la recensión de *La Soledad* de Ferrán, cuando dice:

> La poesía popular, sin perder su carácter comienza aquí a elevar su vuelo. La honda admiración que nos sobrecoge al sentir levantarse en el interior del alma un maravilloso mundo de ideas incomprensibles, ideas que flotan como flotan los astros en la inmensidad...

Y concluye:

> El autor con estas canciones ha dado ya un gran paso para aclimatar su género favorito en el terreno del arte.

Le faltó a Bécquer añadir que el segundo paso, el paso definitivo lo daría él con sus Rimas. Él no lo dijo, pero los críticos sí, al afirmar con Aquilino Duque que de todo esto resulta que "la copla es la primera palabra, la Rima la última. Entre una y otra corre una evolución constante, se desarrolla un proceso de creación sucesiva, proceso y evolución que la copla tiene por delante, mientras que la Rima sólo tiene por delante la inefabilidad. La copla puede aún rodar mucho; la Rima es el límite de la expresión... La Rima becqueriana es el punto final de esa evolución creadora; más allá no se la puede llevar".

En este orden de cosas, y teniendo en cuenta lo que otras veces se ha dicho, ¿es realismo simbólico el realismo popular? Lo popular, que se ha de expresar de modo individualizado, exige, como en esta Rima, la concreción de lo pasado, de lo presente y lo futuro, de lo único y externo que permanece en el alma universal del cosmos, lo que Goethe llamaba *idealidad*, lo que Antonio Machado definía como *palabra en el tiempo*.

En esta Rima Bécquer no puede desentenderse de su pasado, ligado a este hecho tremendo que él mismo se echa en cara, en ese verso que son dos versos (*alma y cuerpo*), en los que residen la captura de lo eterno en lo fugaz y los tres elementos con que Bécquer

define la poesía popular: "la *frase* sentida, el *toque* valiente, el *rasgo* natural", realizados, llevados a su máximo nivel y dimensión por el genio de un individuo poeta, y así A. Duque concluye: "Bécquer consuma en la forma lo popular, como consuma en el fondo lo romántico, sea lo que lo romántico sea, y una y otra consumación son dos notas del toque de clarín que aún obedecemos y que hace de Bécquer un clásico".

Por esta conjunción plena de lo colectivo como fondo y lo individual como estilo, propia de la poesía del pueblo y de la poesía de los poetas, Bécquer se nos muestra, como tantas veces se ha dicho, un verdadero clásico, que desde su momento, ya pasado para nosotros, proyecta "su temblor", como decía Ramón Sijé[76], su vibración poética hacia nuestro presente actual y sentimos que lo sobrepasa, pues por este equilibrio suyo, perdura como clásico, es decir, contemporáneo para siempre.

Y ahora, a modo de conclusión, sí podemos ya ver la Rima como el novelista García Hortelano la calificaba, *espeluznante* en su referencia biográfica y *armoniosa* en su factura lírica, pero, al mismo tiempo, podemos también comprender que tenía razón el poeta Luis Rosales, cuando decía que era una Rima "característica y afortunada": *característica* por su entronque con la vida, las fuentes y las demás Rimas de Gustavo, *afortunada* por su expresividad moderna y aun contemporánea, por el escalofrío que produce su justeza y su desnudez.

76. Véase Ramón Sijé, *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1973, VI: "El temblor lírico en Gustavo Adolfo Bécquer".

LAS *RIMAS* COMO ORIENTALES

Ruben Benítez
(Universidad de California. Los Ángeles)

Siento la imperiosa necesidad de leer hoy la poesía de Bécquer con perspectivas nuevas. quiero volver al Bécquer real, al poeta que participa de los ideales y de las dudas de su tiempo, que es monárquico por conveniencia y demócrata por experiencia, conservador y a veces socialista, conocedor del baile flamenco y de canciones populares, periodista destacado y redactor clandestino de los pies de foto de aleluyas políticas, fino poeta del amor y dibujante de escenas pornográficas. Para bien o para mal, así era el poeta que nos ha devuelto la crítica moderna. De allí que considere imprescindible, para mi relectura de las *Rimas*, el análisis de dos de las características predominantes de la crítica sobre su poesía. La primera de ellas es aplicable, en general, a cualquier crítica pero por cierta calidad de las *Rimas* mismas parece inevitable en el caso de Bécquer. Cada generación de críticos proyecta siempre sobre los poetas preferidos los credos estéticos de su propia generación. Esto es aún más evidente con respecto a las *Rimas* por el simple hecho de que los más autorizados revalorizadores modernos de Bécquer son poetas o poetas y críticos. Juan Ramón Jiménez valora en las *Rimas* el tono de canción popular y la ausencia de toda retórica romántica porque halla en Bécquer el modelo para superar en su propia poesía la pesada herencia modernista. Más aún, Russell P. Sebold compara el concepto de Dios y de naturaleza en Bécquer y en Juan Ramón

Jiménez para concluir que ambos "rinden culto a la misma divinidad estética". Y agrega que el poeta de Moguer se une místicamente con la belleza suma que se le revela al contemplar el mundo de modo parecido a la unión casi mística de Bécquer con el "principio metafísico universal que informa todos los seres y fenómenos naturales y humanos."[1] Algo similar puede observarse en la valoración que Antonio Machado hace de Bécquer, con palabras perfectamente aplicables a su propia poesía: la obra de Bécquer, dice Mairena, "tiene su encanto al margen de la lógica. Es palabra en el tiempo, el tiempo psíquico, irreversible, en el cual nada se infiere ni se deduce."[2] No es extraño que en la generación siguiente, que es la de los grandes críticos becquerianos, se exalte la perfección formal de las *Rimas*, sus contactos con la poesía de los cancioneros, su hondura metafísica, con valores casi idénticos a los perseguidos por la generación misma. Luis Cernuda procura dar una nota distintiva sin darse cuenta que habla de sí mismo cuando señala la universalidad de Bécquer y la profundidad existencial de su pasión amorosa.[3] Esa inusitada identificación entre el autor y el crítico ha enriquecido notablemente nuestra visión de Bécquer, pero ha tenido también, de algún modo, una consecuencia algo negativa. Nos ha transformado al poeta decimonónico en un poeta demasiado moderno y ha convertido al poeta andaluz en poeta castellano. No quiero que se vea en esta observación mía un deseo de polemizar. Tengo en mi poder una carta de Jorge Guillén, cuyo nombre suena muy acordadamente en los aires de Málaga, favoreciendo generosamente mi nueva lectura.

El segundo principio crítico que quiero discutir aquí tiene que ver con la noción de unidad en las *Rimas*. Los amigos, al organizar

1. *Rimas*. Madrid, Espasa Calpe, 1989, Pág.19

2. *Juan de Mairena* en *Obras Completas de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Plenitud, 1957, pág. 1155.

3. "Bécquer y el romanticismo español", en *Cruz y Raya. Revista de afirmación y negación*, Madrid, 26, mayo de 1935, págs. 72-73. Esos conceptos se repiten en "Gustavo Adolfo Bécquer", *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid-Bogotá, Guadarrama, 1957, págs. 46, 52-53.

los poemas de acuerdo con la progresión de los asuntos, nos han transmitido una concepción del libro que no existía en la mente del poeta. Las *Rimas*, sobre todo las que tratan asuntos amorosos, debieron escribirse poco después de los acontecimientos vitales que el poeta experimenta; en muchas de ellas palpita todavía el estremecimiento físico o espiritual provocado por la presencia de la amada. Es al salir de unos de esos bailes de la sociedad, en los que conoció a damas de rumbo como la Marquesa del Sauce[4], que Bécquer anota la impresión de la Rima XVIII, "Fatigada del baile". La conversación sobre la esencia de la poesía, a la que se refiere Bécquer en la gacetilla de *El Contemporáneo* del 3 de febrero de 1861, en que se repiten frases de las *Cartas literarias a una mujer*, se condensa y esencializa en la Rima XXI, "Qué es poesía, dices mientras clavas/ En mi pupila tu pupila azul...?". Las *Rimas* constituyen básicamente un cancionero íntimo, una especie de diario poético, una recopilación de experiencias vitales y de sensaciones inmediatas tan vivas y tan frescas como si estuvieran ocurriendo todavía. La efímera sensación sonora del aletazo de las golondrinas en los cristales de un balcón andaluz palpita para siempre en la Rima LIII. Al llamar *Rimas* al conjunto Bécquer ha reconocido que el único elemento conscientemente unificador de sus poesías es el hecho de que se trata de versos sujetos a ritmos musicales y rimados. La única vez que la palabra *rima* aparece fuera del título de sus poesías, es en *La Corza blanca*: Esteban, el tonto de Beratón, dice haber escuchado a la corza diciendo dos versos asonantados "¡ Por aquí, por aquí compañeras/ que está ahí el bruto de Esteban!" a los que Constanza llama *rima*.[5] Títulos como *Cantares*, *Melodías* o *Rimas*, característicos de ciertos conjuntos poéticos, implican que son sólo los aspectos musicales o *cantábiles* los elementos sobresalientes, y no los temas o los asuntos. Aún en lo formal, tienen poco que ver la letanía *A todos los Santos*, la elegía fúnebre "Cerraron

4. Véase mi artículo "Bécquer y la Marquesa del Sauce", en *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, 1986-1987, 5, págs. 13-24.

5. En mi edición *Leyendas, apólogos y otros relatos*, Barcelona, Labor, 1974, pág.296.

sus ojos" (Rima LXXIII), coplas como "Mi vida es un erial" (Rima LX) o estampas descriptivas del tipo de "Besa al aura que gime blandamente" (Rima IX). Las *Rimas* son pues un heterogéneo conjunto de poesías, algunas excelentes, otras menos perfectas. Es la especial sensibilidad del poeta lo que proporciona una unitaria calidad lírica a todo el conjunto: no el asunto ni las características formales, con la excepción de los aspectos vinculados con la sonoridad. *Rimas*, en este contexto, es casi equivalente a *canciones*.

Creo que es Robert Pageard quien mejor entiende la heterogeneidad de las *Rimas*, ya que estudia cada una por separado de acuerdo con la fecha de composición y las relaciones con las más diversas fuentes o reminiscencias literarias.[6] Confiados en su respaldo intelectual, podemos ahora sin riesgo extraer del grupo de las *Rimas* escritas entre 1858 y 1861 aquellas más vinculadas con el estilo oriental, cuyo carácter definiré más adelante.

Bécquer tiene, desde muy temprano, un contacto bastante profundo con el arte y la literatura islámicas. A la formación puramente neoclásica de su juventud sevillana, se agrega como elemento poco común entre sus contemporáneos, su temprana familiaridad con la arquitectura arábigo española, y por consiguiente la poesía recogida en los artesonados de las mezquitas y palacios árabes. Su padre, José Bécquer, inició a su primo, Joaquín Domínguez Bécquer, a quien el poeta y Valeriano llaman tío, en la pintura costumbrista vinculada con la Sevilla pintoresca. es el mismo que en 1845, a la muerte del padre del poeta, ayuda financieramente a la viuda y a los huérfanos. Miembro de la Sociedad de Amigos del País de Sevilla, Domínguez Bécquer forma parte del conjunto de artistas encargados de la reconstrucción del Alcázar; en los salones del Alcázar establece su taller de pintura y es allí donde tanto Valeriano como Gustavo hicieron al menos parcialmente su aprendizaje en las artes plásticas. Se conocía a D. Joaquín como "el pintor del Alcázar", y su trabajo de reconstrucción mereció desde tem-

6. Me refiero a sus *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer. Edición anotada*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Centre de Recherches et D'Éditions Hispaniques de l'Université de Paris, 1972.

prano el reconocimiento de otros pintores, como Pedro de Madrazo, que habla elogiosamente de esa tarea en su *Sevilla y Cádiz* de 1853[7]. Bécquer debió conocer esa página, ya que la obra de Piferrer y de sus seguidores es el modelo de su propia *Historia de los Templos de España*, iniciada cuatro años después, en 1857. De acuerdo con valiosos datos proporcionados por Robert Pageard, desde 1851 "trabaja Gustavo Adolfo en un ancho salón situado en el piso alto del Alcázar, junto al patio de banderas."[8] El poeta mismo, en su escena de Madrid, *El Calor*, texto también citado por Pageard, evoca esos días de su juventud: "Me acuerdo -dice- del alcázar árabe de Sevilla, de sus pabellones bañados en dulce oscuridad, casi ocultos entre la espesa sombra de los acopados naranjos, con el suelo y los muros vestidos de azulejos de colores y la fuente morisca al haz del suelo, con su saltador de agua que se esparce en átomos cristalinos y parece la voz de una odalisca que canta una de esas monótonas canciones que convidan a dormir y a la que sólo falta el acompañamiento de la guzla".[9] En sus *Proyectos literarios* figura una obra de gran lujo, *El Alcázar de Sevilla*, con 25 a 30 láminas grandes "al cromo con oro y colores" y texto explicativo en español, francés e inglés[10]. Es en parte aceptable la idea de Pageard de que a la presencia de Joaquín Domínguez Bécquer en la Academia de Bellas Letras de Sevilla se debe la estima que el pintor tenía por la poesía de la escuela sevillana. Es más fácil deducir, dada esa inmersión profunda en el arte del Alcázar, el posible interés del tío por la poesía oriental. A él debe Bécquer su original concepción de la arquitectura arábiga como el sueño de un creyente dormido, como un encaje que reúne mil diferentes estilos. El poeta asocia constantemente arte arquitectónico y arte literario. Las paredes de una mezquita y la tarbeas de una aljama le parecen una "hermosa página del libro de su legislador poeta, escrita con alabastro y

7. Se trata del tomo 23 de la obra iniciada por Pablo Piferrer en 1830, *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Conozco la edición de Barcelona 1844, pág.655-656.

8. *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid. Espasa-Calpe, 1990, pág. 57.

9. En las *Obras Completas*, Madrid Aguilar, 1969, págs. 1074-1075.

10. *Ibid.*, pág. 1232.

estuco."[11] Quizá haya visitado entonces con su tío Córdoba y Granada; por lo menos, conoce bien el diseño de la Mezquita de Córdoba, cuyos pilares y cuya mezcla de estilos compara con santa María la Blanca de Toledo. Pero son la Alhambra y el Alcázar de Sevilla los dos edificios en que el genio oriental desplegó, según dice, "todo el lujo de su imaginación inagotable".[12] Entre otros aspectos de la Sevilla pintoresca, Bécquer prefiere siempre destacar aquellos caracteres peculiares que recuerdan su ascendencia arábiga. Sevilla, a la que llama "paraíso de los árabes"[13], aparece bellamente descrita con sus calles morunas, su corona de almenas, la verdura de sus mil jardines, sus miradores blancos como la nieve, los alminares de las mezquitas, la gigantesca atalaya y las cuatro bolas de oro que arrojan chispas. [No parece pues casual que en el libro de cuentas de su padre, en el que ensaya Gustavo sus habilidades de dibujante entre 1848 y 1852 se vean figuras de jenízaros sentados y de árabes a caballo que evidencian el conocimiento de las pinturas de Delacroix, pintor que visitó Sevilla por primera vez, en 1832.] Ése es el mismo año en que el padre de Bécquer firma el retrato de Richard Ford, vestido de *majo serio* que ilustra la edición facsimilar del *Handbook for Spain*.[14] Es posible que los Bécquer, tan conocidos entre pintores, hayan tratado a Delacroix durante ese viaje.

Todo este conocimiento, y no la formación literaria neoclásica, es lo que Bécquer lleva a Madrid como elemento de originalidad que lo distingue de sus amigos. Pero no se trata sólo de conocimiento, sino de sensibilidad; de una total impregnación de ideas,

11. En el "El Cristo de la Luz", *Historia de los templos de España*", *Obras...*, ed. cit., pág. 903.

12. *Ibid.*, pág. 906.

13. *La Promesa*, en mi ed. de las *Leyendas...*, pág. 273.

14. El título completo es *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home, describing the Country and Cities, the Natives and their Manners; the Antiquities, Religion, Legends, Fine Arts, Literature, Sports and Gastronomy with Notes on Spanish History*. La primera edición es de 1845 y existe una edición facsimilar de la primera hecha en Carbondale-Illinois. Southern Illinois University Press, 1966. Se reproduce allí el retrato de "Richard Ford as a *Majo Serio* at the Feria of Mairena" firmado por J. Bécquer, Sevilla, 1832.

imágenes plásticas y sonoras derivadas de esa experiencia que van poco a poco ganando terreno a otras ideas e imágenes heredadas de la tradición dieciochesca. No es extraño pues que cuando en Madrid, en 1857, Bécquer conciba su primera obra importante, la *Historia de los Templos de España*, se sienta muy a gusto en la descripción de los templos toledanos, sobre todo de aquellos que requieren la pericia técnica de un conocedor de las artes musulmanas. Bécquer se considera a sí mismo, en ese sentido, como uno de los revalorizadores modernos de ese tipo de arte. Desgraciadamente, dice, "nuestro mayores han mirado hasta ahora con desdén cuanto produjo ese pueblo conquistador, a cuya imaginación poderosa tanto deben la poesía, las artes y las ciencias."[15] Piensa que uno de los culpables de ese abandono es el Padre Mariana, cuyo estilo imita en las consideraciones históricas, porque lejos de comprender llama *canalla* a ese pueblo "cuyo esplendor, cultura y heroísmo nadie pudo apreciar en lo que valían como el cronista que recorrió tan escrupulosamente los sangrientos y gloriosos anales de las luchas de la Cruz y la Media Luna". esa situación ha cambiado al menos en parte; ahora se reconoce unánimemente "la saludable y regeneradora influencia de su paso por nuestra patria".[16] En la galería de templos españoles que se propone describir, "el árabe -afirma- se encontrará colocado en el importante lugar que le corresponde".[17]

1857 es fecha bastante temprana en los anales del orientalismo español. Según James T. Monroe es con la Institución Libre de Segunda Enseñanza que el arabismo adquiere pleno desarrollo.[18] En el tiempo de Bécquer eran conocidas las obras de Pablo Gayangos, la *Historia de los árabes* de José Antonio Conde (1820)

15. "El Cristo de la Luz", pág. 897.

16. *Ibid.*, pág. 898.

17. *Ibid.*, pág. 900

18. *Islam and the Arabs in Spanish Scholarship*, Leiden, Brill. 1970. Manuela Manzanares de Cirre en su *Arabistas españoles del Siglo XIX*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1972, demuestra en cambio la existencia de un arabismo hispano desde principios del siglo XVIII.

y los trabajos parciales de Estébanez Calderón y Francisco Javier Simonet; Fernández y González no había escrito aún sus obras importantes. El orientalista a quien Bécquer sigue de cerca con respecto a la historia de Toledo es José Amador de los Ríos, cuya obra *Toledo pintoresca* se publicó en 1845, un año después de su *Sevilla pintoresca*, que Bécquer debió conocer. En otra parte he analizado ésta y otras fuentes de la *Historia de los templos de España*.[19] Si comparamos las páginas de Amador de los Ríos con algunas de Bécquer advertimos con claridad el modo en que Bécquer procura superar a su modelo. No puede competir con Amador de los Ríos en cuanto a la información histórica pero, basado en otras fuentes, las acepta o discute cuando puede; en lo referente a la sensibilidad artística con que se valoran las innovaciones del arte musulmán, Bécquer vuela más alto que el historiador. En especial, destaca extraordinariamente las bellezas del arte árabe de la segunda época, que comienza después de la Reconquista; entonces, las formas groseras y pesadas adquieren esbeltez y gallardía admirables, las columnas frágiles, los muros "calados y ligeros como el rostrillo de encaje de una castellana, las geométricas combinaciones de sus lacerías que se complican y enredan entre sí de un modo inconcebible" La juzga, en resumen, "obra artística maravillosa".[20] Llevado de la mano por Amador de los Ríos, Bécquer estudia las metamorfosis que el arte árabe sufrió en Toledo, por la utilización que de él hacen judíos y cristianos. *Santa María la Blanca* es un "vivo recuerdo de la opulencia y esplendidez de la raza hebrea". "Raza oriental como la raza conquistadora, con más de un punto de contacto en sus ideas, en sus costumbres y hasta en sus ritos, el pueblo judío fue el que más se aprovechó de los elementos civilizadores derramados por los árabes en su marcha por la Península".[21] Y al analizar los aspectos de los templos cristianos asentados sobre fábricas arábigas utiliza Bécquer el vehículo de la fusión de civili-

19. *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1970, especialmente págs. 70-91.
20. "El Cristo de la Luz", pág. 903.
21. "Santa María la Blanca", ed. cit., pág. 923.

zaciones y estilos diferentes para darle a Toledo el carácter de un símbolo del alma española. Las abundantes frases que dedica a recalcar los valores cristianos y a criticar a musulmanes y judíos parece más exigencia editorial o compromiso con los fanatizados lectores, que consecuencia de lo mismo que se describe. Por el contrario, los árabes, en los primeros años de la conquista, actúan generosamente con cristianos y con judíos. Dice Bécquer: "Las ventajosas condiciones en que dejaron a los cristianos, prueban claramente que antes trataban de consolidar que de destruir, y que al emprender sus aventuradas expediciones no los impulsaba sólo una sed de combates sin frutos y de triunfos efímeros. La historia de los grandes conquistadores de todas las épocas ofrece muy raros ejemplos de las elevadas máximas de sabiduría puestas en acción por los árabes en la larga carrera de sus victorias".[22] En las leyendas y los artículos periodísticos publicados años después en *El Contemporáneo* y en *La Ilustración española*, tiene Bécquer oportunidad de evidenciarnos otros conocimientos del arte y la literatura árabes. En *Pozo árabe de Toledo*, por ejemplo, se extiende en consideraciones técnicas sobre el arte de las mayólicas utilizadas en las construcciones toledanas.

También para esas fechas se interesa Bécquer por la arquitectura de la India. En la *Historia de los templos* menciona las cuevas (cita en otra parte a Elefanta) o las grutas sagradas ahuecadas en los montes para dar lugar a las pagodas subterráneas; en esas pagodas evoca el desfile, sobre la sombra de los muros, "de las silenciosas procesiones de monstruosos elefantes guiados por esos deformes genios que despliegan sus triples miembros en semicírculo como las plumas de un quitasol."[23] Del mismo modo que la arquitectura árabe reproduce páginas del Corán, esas imágenes iconográficas dan formas a la salvaje poesía de los Vedas. El conocimiento que Bécquer evidencia de los textos literarios de la India debió al menos en parte derivar de su relación con Manuel de Assas, el primer catedrático de sánscrito en la Universidad de Madrid, y colaborador de

22. "El Cristo...", pág. 901.
23. *Ibid.*, págs. 902-903.

la *Historia de los templos*. El Islamismo y el hinduismo son, como se sabe, las dos direcciones complementarias del orientalismo romántico estudiadas por Raymond Schwab en su obra *La Renaissance Orientale*.[24]

No es extraño pues que la primera leyenda de Bécquer, *El Caudillo de las manos rojas*, escrita también hacia 1857, sea un serio intento de imitar el estilo oriental, de acuerdo con los modelos directa o indirectamente conocidos que yo he estudiado en otra parte[25]. La imitación del estilo oriental implica un compromiso serio. No se trata de copiar frases o procedimientos de otros, sino de una total identificación con la visión del mundo y de la vida expresada en las fuentes. Obliga a Bécquer a desarrollar una sensibilidad distinta a la manifestada en sus escritos más juveniles. Supera pues los más triviales ejercicios literarios recomendados por los profesores de Retórica desde Quintiliano, que consistían en oponer el estilo dórico, oriental o de lenguaje florido al estilo ático, siempre ejemplificado con trozos de Julio César. Para simplificar nuestra tarea, voy a comentar lo que sobre el estilo oriental se dice en un texto de gran significación en la historia del orientalismo, el *Discurso sobre la poesía de los orientales* escrito por Sir William Jones en 1773 y publicado en versión española al frente de las *Poesías asiáticas* de Gaspar García de Navas, el Conde de Noroña en 1833. Jones es el primer europeo que estudia la literatura árabe y persa y es un temprano difusor de los libros sagrados de la India. En primer lugar analiza las que llama imágenes naturales de la poesía arábiga: así como en la *Biblia* las rosas de Sharon, la verdura del Carmelo y el rocío de Hermón son fuentes de metáforas, los olores del Yemen, el almizcle de Adramut y las perlas de Omman dan a los poetas árabes variedad de alusiones. Como los árabes moran en las llanuras y los bosques, y pasan su vida al aire libre, durmiendo bajo las estrellas, las metáforas de la naturaleza, que son también

24. Libro muy rico de información, pero algo confuso en la organización del material. se publicó en París, Payot, 1950.

25. "La elaboración literaria de una *tradición india* en *El Caudillo de las manos rojas*", en *Bécquer tradicionalista*, págs. 109-136.

comunes en la literatura europea, son más brillantes y graciosas que en nuestros idiomas, como cuando comparan "las frentes de sus queridas a la mañana, sus rizos a la noche, sus rostros al sol, a la luna y al jazmín, sus mejillas a rosas y a frutas maduras, sus dientes a perlas, granizo y copos de nieve, sus ojos a narcisos, su cabello rizado a escorpiones negros, y a jacintos, sus labios a rubíes o a vino, las formas de su pecho a granadas, y el color de ellas a la nieve, su talle al pino, y su estatura a la del ciprés, la de la palma o a la jabalina".[26] Jones adjudica a los árabes la misma viveza de fantasía y riqueza de imaginación que Bécquer descubre en los artesonados de las mezquitas de Toledo. La poesía árabe, afirma luego, es fundamentalmente poesía amorosa: "y a la verdad hallamos que el amor tiene mucha mayor parte en sus poemas, que las demás pasiones; parece ser la que tiene siempre un grado más alto en su imaginación, y difícilmente se encuentra en su lengua una elegía, un panegírico y aún una sátira que no empiece con las quejas de un desgraciado, o las exclamaciones de un desventurado amante."[27] Las poesías dadas a conocer por el conde de Noroña, son versiones españolas de textos traducidos al inglés. Poco conservan de su valor original, pero para esas fechas eran muy pocos los textos accesibles, ya que Amador de los Ríos y en general los historiadores prestaron a la literatura poca atención. Noroña destaca, al referirse a las *gacelas* de Hafiz, que el romance español permite, más que otros metros, el juego de repeticiones propio del original. Exhorta a sus compatriotas a leer esas poesías "llenas de fuego e imágenes pintorescas"; "los genios españoles que tanto han brillado por su fecunda y hermosa imaginación, deben abandonar esas gálicas frialdades y no desdeñarse de leer los poetas del Oriente, en quienes todo es calor y entusiasmo, y entre los cuales suenan con honor algunos Hispanos cuyas obras yacen sepultadas en el Escorial."[28] Su exhortación no

26. No conozco traducción española del *Discurso...* anterior a 1833, fecha en que aparece incorporado a las *Poesías asiáticas* citadas en el texto, París, Imprenta de Julio Didot Mayor, 1833, págs. 3-25. La cita aparece en pág. 8

27. *Ibid.*, pág. 11.

28. "Advertencia", pág. VI.

cae en el vacío: el Padre Juan Arolas y muchos poetas menores, se inician en el orientalismo imitando las traducciones de Noroña. Bécquer, como veremos luego, debió conocer la obra de Noroña. De cualquier manera, el discurso de Jones integra la definición de poesía oriental en las *Lecciones de Retórica* de Hugh Blair, libro que leyeron y siguieron fielmente los poetas españoles desde su traducción en 1804[29]; Blair une las ideas y observaciones de Jones con una más moderna experiencia basada en parte en el conocimiento de Ossian y de los *aires nacionales* derivados de Ossian en la literatura europea. Menéndez y Pelayo, que estudió a fondo la influencia de Blair en España, dice que sus *Lecciones* fueron tomadas como bandera por el grupo salmantino, "que acaudillaban Quintana y Cienfuegos", al evolucionar hacia el espíritu enciclopedista y revolucionario.[30] Debió influir también en el grupo sevillano, ya que es texto obligado en las clases de Alberto Lista. El *estilo oriental*, como el mismo Blair lo denomina, es el propio de todas las civilizaciones primitivas. En la poesía primitiva, las ideas, aún las más abstractas, se hacen visibles a través de los objetos concretos o sensibles con las que se comparan. Así en la *Biblia*, se habla de beber la copa de la penitencia, la vida pecaminosa se semeja a un camino tortuoso, la prosperidad es la candela que el señor alumbra sobre nuestras cabezas. Otra característica propia del estilo oriental es la expresión de sentimientos, sobre todo amorosos, que constituyen el material fundamental de ese tipo de poesía. En la poesía oriental la música se asocia con la palabra; la música contribuye al efecto que provoca en nosotros cautivando nuestra mente y transportándonos a mundos irreales. En sus condiciones naturales, concluye Blair, la poesía primitiva era más vigorosa que la moderna. Incluía el estallido total de la mente humana y hablaba con el lenguaje de la pasión. No se trata ya, en estos textos teóricos que Bécquer pudo conocer, del estilo florido al que se refería la antigua retórica.

29. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, London, W. Strahan and Others, 1783, en 2 vols. Hay edición facsimilar de la Southern Illinois University Press, 1965.

30. *Historia de las Ideas Estéticas*, Madrid, CSIC, 1962, vol. III, págs. 74-80 y 181.

Dejo de lado por el momento los contactos de *El caudillo de las manos rojas* con la literatura europea, en especial con el orientalismo germano y francés. Sólo quiero indicar ciertos rasgos del *estilo oriental* de la leyenda que coinciden con las características indicadas por Jones, Noroña y Blair, y que se mantienen para siempre en la obra de Bécquer. La comparación con elementos de la naturaleza evocada o con aspectos de las costumbres de la India constituyen un recurso central para la ambientación de la leyenda. En Bécquer, la ciudad de Kattak, por ejemplo, parece una paloma que descansa sobre un nido de flores; el dulce rumor de la brisa de la tarde se semeja a las últimas notas de la improvisación de una bayadera. De noche, las torres se ciñen una diadema de antorchas. El Ganges es una inmensa serpiente azul con escamas de plata. En ese tipo de comparación, el segundo término se refiere a un objeto que torna concreta y visible la idea expresada. Bécquer repite el mismo recurso en las *Rimas* creando audazmente imágenes inusitadas, y muy concretas, para transmitir las emociones más vagas e imprecisas: yo soy como la saeta voladora, como la hoja seca, etc (Rima II); la inspiración es como un caballo volador; la razón es una brillante rienda de oro (Rima III); el espíritu que anima a la creación y por consiguiente a la poesía es "el fleco de oro de la lejana estrella", ondula con los átomos del humo, y persigue "en bosques de corales/ que alfombran blancas perlas" a las ligeras náyades (Rima V); las notas duermen en el arpa como el pájaro duerme en las ramas (RimaVII), etc. La amada tiene ojos verdes como "las hurís del Profeta"; su mejilla es una rosa cubierta de escarcha "en que el carmín de los pétalos/ se ve al través de las perlas"; su boca de rubíes es una purpúrea granada abierta" (Rima XII). El seno de la amada es como "una cuna de nácar que empuja el mar y que acaricia el céfiro" (Rima XVIII). Cuando la amada inclina pesarosamente la frente parece una azucena tronchada, ya que Dios ha hecho a la flor y a esa mujer de oro y de nieve. (Rima XIX) A veces, la comparación nos sobrecoge por su misterioso sentido, como ocurre en la Rima VI, "Como la brisa que la sangre orea sobre el oscuro campo de batalla", o en la Rima XV, "Tú...te desvaneces/ Como el gemido del lago azul". En dos momentos el poeta coincide, tal vez sin saberlo,

con dos ilustres compatriotas: Sa'id Ibn Sulaîmän Ibn Gúdi, poeta andaluz del siglo IX, termina una de sus composiciones con dos versos ("Parecería que yo frente a su nombre -digo mientras las lágrimas fluyen de mis ojos -soy como un monje frente al ídolo que adora") , versos que el arabista A.R.Nykl compara con el verso de Bécquer, "Como se adora a Dios ante su altar", de la Rima LIII; y el célebre poeta cordobés Ibn Zaidún, caracteriza a sus enemigos con una imagen similar a la que en Bécquer se ha atribuido siempre a la influencia de Heine: "Sus corazones son *nidos de sierpes* en que se oculta el odio."[31] Imagen que por otra parte aparece ya en *El Caudillo...* cuando se compara el odio con una víbora enroscada en el fondo del corazón. Cualquier lector atento puede reconocer gran número de imágenes parecidas, distantes de la poesía neoclásica sevillana pero cercanas, por su originalidad y brillantez, a las de la poesía amorosa del Oriente y de la Andalucía musulmana. El segundo aspecto que se destaca en la leyenda de 1857 es un nuevo tratamiento de la descripción de la naturaleza. En las poesías más juveniles, la naturaleza en Bécquer está como detenida en un cuadro ya previamente pintado: el sol se oculta, el horizonte brilla, se oye el canto de las aves, etc. Es una naturaleza inanimada y descrita perfiladamente, en momentos de luz plena o de oscuridad total. El típico tratamiento de la naturaleza en las *Rimas* es en cambio el que Edmund L.King identificaba como propio de los pintores crepusculares, de Claude Lorrain por ejemplo, en que todo el paisaje está fundido en una niebla de oro, en gasas, en tules, es decir en una atmósfera que desdibuja los contornos y confunde los colores.[32] Es también en *El Caudillo* donde por primera vez advertimos un tratamiento parecido: la azulada niebla del crepúsculo tiende sus alas diáfanas por el valle robando el color y la forma a los objetos; en la noche, la luna se desvanece como una ilusión que se disipa. Lo mismo puede señalarse con respecto a la descripción de sonidos,

31. En *Hispano-Arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours*, Baltimore, JH. Furst Company, 1946, págs. 30 y 119.

32. En su *Bécquer. from Painter to Poet. Together with a Concordance of the Rimas*, México, Porrúa, 1953

sean los producidos por la naturaleza, como los rumores lejanos de la brisa, los ruidos del agua, los gorjeos de las aves o el silencio de la umbría, o sean los suspiros y quejas emanados de labios femeninos. *El Caudillo* es, como la poesía oriental según los teóricos, un drama de pasiones; de amor intenso y voluptuoso, de odio, de crimen, de venganza, de culpa y de penitencia. Las canciones que entona Siannah en el transcurso del peregrinaje por esa selva del Ramayana, son baladas en las que se advierte la influencia de Ossian (en el himno guerrero y *La vuelta del combate*) y de Goethe, cuyo *Rey de los elfos* resuena subrepticiamente cuando Siannah oye los ruidos de la espesura y obtiene de su amado las mismas respuestas explicativas que el niño moribundo en la balada alemana. No es extraña la presencia en la leyenda de cantidad de ideas desarrolladas luego en las *Rimas*. Las *schiwas* tienen los ojos *verdes como el mar*, al igual que la amada de la Rima XII, "Porque son niña tus ojos, *verdes como el mar* te quejas..." Siannah, en cambio, tiene los mismos ojos azules que la amada de la rima XIII y "en su pupila húmeda, azul y dilatada", brilla, como en los ojos de la Rima, "un punto luminoso semejante al reflejo de una estrella en un lago". En el himno *La vuelta del combate*, subtitulado *canción*, dialogan la Virgen y el Caudillo. Bajo la penetrante mirada de su amado, la Virgen siente que todo se borra a su alrededor y se confunde ante sus ojos; la naturaleza toda, incluida su propia naturaleza de mujer, se estremece por la presencia invisible de un espíritu que llena el aire de melodiosos acordes. Y el caudillo explica el fenómeno: "-Virgen, es el amor que pasa."[33] Es la misma idea reproducida luego en la Rima X, publicada en 1871 pero escrita posiblemente hacia estas mismas fechas. Los espíritus invisibles y genios bienhechores que continuamente aparecen en la poesía y en la prosa de Bécquer, tienen para mi más ascendencia oriental que germánica.

Pero Bécquer no ha conseguido todavía reproducir en *El Caudillo* el último de los aspectos del estilo oriental que Blair des-

33. En mi *Leyendas, Apólogos y otros relatos*, pág. 80.

taca: la asociación de música y poesía. Es decir, aunque en la leyenda se advierte ya la sensibilidad nueva, propia de las *Rimas* y hasta se insertan asuntos o motivos de las *Rimas* posteriores, no hay en ellas *Rimas* en la medida en que no se ha hallado todavía una forma que asocie música y palabra. Ello ocurrirá hacia 1859 y también bajo la influencia de modelos de poesía oriental. Yo creo que ahora adquiere su total sentido la Rima XII "Tu pupila azul" publicada ese año como "Imitación de Byron". Pageard indica la existencia de una serie de imágenes vinculadas con la pupila azul, que se inicia precisamente en *El Caudillo*, ya que Siannah tiene ese color de ojos.[34] La fuente de Byron e indirectamente de Bécquer es la poesía del poeta árabe Ebn Al Rumi, nacido en Siria en el siglo III, poeta preferido de Avicena. No se trata sólo de una poesía árabe, sino del poema árabe por excelencia, tempranamente conocido en una cita del *Discurso* de Jones. Se lee así en la traducción española de Noroña: "Sus símiles [los de los poetas orientales], son en general muy exactos y pintorescos como aquel *del azul de los ojos de una hermosa, derramando lágrimas, a las violetas goteando con el rocío*."[35] La traducción del poema de Ebn Al Rumi hecha por Noroña dice así:

Cual la viola del huerto,
Cuyas suaves hojas
Brillan con el rocío
Que derrama la aurora.
Parece la flor mía,
Cuando a la angustia brotan
De sus ojos azules
Mil perlas deliciosas.[36]

No sabemos con certeza si Bécquer conoció esta traducción de Noroña. Quizá obtuvo en Noroña la idea de que existen en Arabia

34. En *Rimas...*, págs. 41-42.
35. *Discurso...*, en *Poesías asiáticas*, pág. 8.
36. *Poesías asiáticas*, pág 118.

importantes poetas mujeres. En sus *Proyectos literarios*, menciona su intento de crear una *Biblioteca del bello sexo*, en la que piensa "incluir las obras de las poetisas indias y árabes"[37]. Noroña transcribe el poema de una de esas poetas, la famosa Valadata o Wallada, hija del Califa de Córdoba, nacida en España. En las interesantes notas explicativas, nos informa además sobre costumbres y objetos a los que se alude en los poemas y nos aclara oscuros significados de las imágenes y de las palabras. Asocia la forma denominada *gazela* con los romances y las seguidillas españolas. La Rima XII de Bécquer, la de los ojos verdes, tiene las características de una *gacela* o *gazal* arábigo: con versos de ritmos distintos y distinta medida se describe la belleza de la amada comparándola con objetos vegetales y pedrería. Es allí donde aparecen las más elaboradas imágenes: el rojo y blanco del rostro de la amada se transforma en "risa de carmín cuyos pétalos se ven a través de las perlas". Según nos dice en el artículo *Las Perlas,* los poetas indios las llaman "gotas de rocío cuajada" y los árabes "lágrima de la aurora perdida en el fondo del mar". Y en la Rima LIII, las gotas de rocío que tiemblan, que caen como lágrimas del día, mantienen la asociación rocío-lágrima y el carácter rotundo de las perlas que se deslizan y caen. En una de las notas, Noroña nos informa además que los poetas orientales llaman *perlas* a sus versos y a una composición en verso la denominan *perlas engarzadas*. La idea de que un *hilo de oro* une o engarza las perlas del lenguaje es fundamental en la Rima III; la razón es allí una "inteligente mano -que en un collar de perlas- consigue las indóciles palabras reunir". La comparación del verso con las perlas tiene además un significado más amplio. Blair informa que los árabes escriben dos tipos de composiciones poéticas: uno se suele comparar con las perlas sueltas; son versos o conjuntos de versos que no tienen aparente relación; otro en cambio, son como perlas engarzadas o enhebradas en un hilo. La Rima II, "Saeta que voladora", podría haber servido de ejemplo: cada copla se enhebra en una idea común.

37. *Obras completas*, ed. cit., pág. 1232.

Yo no tengo duda de que Bécquer se interesaba por la poesía oriental. Sería realmente extraño suponer lo contrario. si tanto le importa el arte arábigo y la literatura sánscrita y si inicia su prosa literaria con la imitación del estilo oriental, no puede ser casual que el poema inmediato a esa prosa derive de una fuente árabiga. Pienso que puede afirmarse, aunque con cierta cautela, que las primeras *Rimas* de Bécquer son manifestaciones del orientalismo español.

Considero de gran importancia, en este contexto, que Bécquer haya imitado a Byron. Es curioso que siendo la primera y única vez que el poeta se refiere a una de sus fuentes, con el explícito título "Imitación de Byron", la crítica no haya conferido más atención a esa circunstancia. Y es aquí donde, aún a riesgo de parecer iconoclasta, debo discutir otro principio fuertemente establecido por la crítica becqueriana: la influencia temprana de Heine en las *Rimas*. Yo pienso que esa influencia existe, por supuesto, pero no antes de 1859, cuando el estilo de Bécquer está ya formado. Releyendo la obra de William S. Hendrix, *Las "Rimas" de Bécquer y la influencia de Byron* no puedo menos que aceptar ahora sus reticencias con respecto a lo afirmado por Franz Schneider en 1914. Dice Hendrix: "El argumento de Schneider es que la rima XIII, probablemente la primera publicada de las *Rimas*, e impresa en 1859, dos años después de la publicación de unos *Lieder* de Heine (1857), fue resultado de la lectura y estudio de la poesía de Heine. Si se puede probar-agrega Hendrix- que *esta primera rima publicada, en que se formó, por decirlo así, el estilo de Bécquer*, ni fue imitación de Heine, los argumentos en pro de la influencia del poeta alemán sobre Bécquer pierden mucho su fuerza."[38]. Bécquer imita sólo una estrofa del *Poema X* de las *Melodías hebraicas*. Dice así:

I saw thee weep- the big bright tear
Came o'er that eye of blue;
And then methought it did appear
A violet dropping dew.[39]

38. *Las Rimas de Bécquer y la influencia de Byron*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1931, pág. 9. El subrayado es mío.

39. En Hendrix, *op.cit.*, pág. 10.

En mi artículo "Como corregía Bécquer sus poesías", he observado que el poeta español subraya, en el texto definitivo de la Rima XIII, la comparación de la estrofa segunda con la violeta perlada de rocío, que es la estrofa debida totalmente a Byron o a la fuente árabe. "La estrofa subrayada -digo entonces- constituye una traducción casi literal de Byron hecha por un buen conocedor del inglés que ha encontrado en "gotas de rocío" el bello y natural equivalente de "dropping dew" y en el dubitativo "me parece" el traslado casi perfecto del arcaico "methought".[40] Las opiniones de Hendrix en relación con otros contactos en Rimas posteriores son también bastante aceptables. La Rima XXI, "¿Qué es poesía? dices mientras clavas/ en mi pupila tu pupila azul", parece una clara reminiscencia, como lo indica Hendrix, de estos versos de *The Origin of Love*

The "origin of love" -Ah, why
that cruel question ask of me,
When thou may'st reas in many an eye
He stars to life on seeing thee?[41]

El recuerdo de Byron coincide otra vez con la imagen de "la pupila azul".

La nueva sensibilidad de Bécquer aprendida y expresada en el estilo oriental encuentra en Byron la simple estructura que habrá de constituir la *Rima*. Un sentimiento inmediato, una comparación simple pero al mismo tiempo inusitada, un tono *cantábile*, y un bien determinado esquema musical. Bécquer incorpora además su experiencia de la poesía popular andaluza recalcando el paralelismo semántico y sonoro apenas insinuado en Byron. ¿Y por qué Byron? Porque Byron es el más cercano modelo europeo del orientalismo lírico. La experiencia de Byron en su extraordinario periplo por el Oriente se volcó en obras de gran popularidad, como *Childe Harold* y *La novia de Abydos*, por ejemplo. Pero el Byron que Bécquer lógicamente prefiere es el de las *Melodías hebraicas* que

40. En *El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos*, Zaragoza, 1992, I, pág. 12.
41. Hendrix, *op. cit.*, pág. 15.

constituyeron desde 1815 un éxito no sólo por los textos literarios sino también por las partituras de cada melodía que se ejecutaron al piano durante mucho tiempo. Byron, que trabajó junto con el músico Isaac Nathan, hijo de un *chazan* o cantor de la Sinagoga de Canterbury, se identifica tempranamente con la problemática de los judíos ingleses que luchan por su emancipación política. Esa problemática se intensifica precísamente hacia 1858, fecha en que se admite por fin a los judíos en el Parlamento. Los poemas de Byron son pues expresivos de su simpatía por el pueblo judío, prototipo del pueblo exiliado. es por eso que Einrich Heine proclama su parentesco espiritual con Byron, al que llama "su primo": "Siempre me he sentido con Byron -dice- como con el mejor amigo, como con alguien igual a mí".[42] Y Heine no sólo traduce pasajes de *Childe Harold* y *Manfred* sino que imita las *Melodías hebraicas* en sus propias *Hebräische Melodien* de 1851. Nathan utiliza para la parte musical melodías y técnicas procedentes de los cánticos practicados en los estudios del rabinato. Une a esos elementos otros de la música germana e italiana más de moda y logra dar a las melodías un cierto tono étnico y popular. Byron elabora fuentes de todo tipo, entre ellas la del autor árabe citado. No importa tanto eso como la circunstancia de que las *Melodías hebraicas* proporcionan el modelo lírico para las canciones étnicas o nacionales de tema amoroso y carácter popular que han de suplantar a los himnos y canciones guerreras nacionales inspirados en el Ossian de Macpherson.

No se trata pues de Byron o Heine, sino de Byron y Heine, en cuanto son los dos modelos más modernos de la canción étnica; ambos poetas están además relacionados por ese interés por los sones del pueblo hebreo. Y Heine, muy significativamente, identifica la lucha de los judíos en la Europa Moderna con los conflictos

42. Ver *A Selection of Hebrew Melodies, Ancient and Modern, by Isaac Nathan and Lord Byron*, Tuscaloosa and London, The University of Alabama Press, 1988. Con una excelente "Introduction: The Creation en "Hebrew" Melodies", escrita por los editores, Frederick Burwick y Paul Douglass. Se trata de una edición facsimilar que reproduce la de Londres, C.Richards, 1815-1816. La mención a la situación de los judíos ingleses aparece en pág. 4 y las referencias a Heine en pág. 14.

entre cristianos, árabes y judíos en la España medieval.[43] En un curioso párrafo de *La feria de Sevilla* Bécquer compara al pueblo judío con la raza *cañí* cuando canta las canciones gitanas: "Solo allá lejos se oye el ruido lento y compasado de las palmas y una voz quejumbrosa y doliente que entona coplas tristes o las seguidillas de Tilo. Es un grupo de gente flamenca y de pura raza *cañí* que cantan lo *jondo* sin acompañamiento de guitarra, graves y extasiadas como sacerdotes de un culto abolido, que se reúnen en el silencio de la noche a recordar las glorias de otros días y a cantar llorando, como los judíos *Super Fluminen Babiloniae*."[44] No es extraño que en *La Rosa de la Pasión*, leyenda escrita en 1864, Sara, la bella judía de Toledo recostada siempre sobre un alféizar de azulejos en el morisco ajimez de la Cabeza del Moro, tenga ojos, sino azules, similares en otros aspectos a los de Siannah y los de la Rima *Tu pupila es azul*:, ya que en su fondo "brillaba el punto de luz de su ardiente pupila como una estrella en el cielo de una noche oscura".[45]

La poesía publicada en 1860, inmediatamente después de la Rima XIII, "Cendal flotante de leve bruma" se titula *Tú y yo. Melodía.* Es por Byron, y no por Lamartine, que Bécquer utiliza el término "melodía". También en 1860, en el *Álbum de poesías* y junto a una *Oriental* de Luis del Barco se publica "Al ver mis horas de fiebre" (Rima LXI) con el título de *Melodía.* se me ocurre que la *Rima XII*, "Porque son niña tus ojos -verde como el mar te quejas", pertenece a esos mismos años; Pageard la asocia con la moda oriental citando a Zorrilla.[46] Todavía en la Rima XXXII, "Pasaba arrolladora en su hermosura", compuesta en 1861, halla Díez Taboada contactos con un poema de Luis Rivera, "Imposible (imitación del árabe)", publicado ese mismo año.[47] Casi dan ganas de concluir que

43. Véase Antonina Vallentin, *Poet in Exile. The Life of Heinrich Heine* por Port Washington, N.Y and London, Fennikat Press, 1934, pág. 68.

44. *Obras completas*, ed.cit., pág 1177.

45. En mi ed. cit. de las *Leyendas...*, pág. 327.

46. En *Rimas...*, pág. 218.

47. Ver su *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las "Rimas" de Gustavo A. Bécquer*, Madrid, CSIC, 1965, págs. 22-23.

desde 1859 a 1861 Bécquer escribe *Melodías andaluzas*, que como las hebreas de Byron, asocian sonido y palabra tratando de reflejar el espíritu de un pueblo que es todavía, al menos en parte, moro y judío.

Después viene Heine. Y con Heine, Lamartine, cuyo *Curso familiar de Literatura*, que tanto difundió el exotismo indio, Bécquer utilizó al componer *El caudillo de las manos rojas*. En 1862 cita Bécquer en *La Nena* las *Meditaciones* de Lamartine; pero no quiero ver ahora los contactos con Lamartine, señalados tempranamente por José María Monner Sans y en forma más reciente por Pageard.[48]

Cuando Bécquer escribe las primeras *Rimas* ya las *Orientales* de Víctor Hugo se han incorporado a la literatura española sobre todo a través de las obras del Padre Juan Arolas y de Zorrilla. Al fin y al cabo, es Hugo uno de los primeros en considerar a España, por la presencia de una viva tradición arábiga, una parte del Oriente. En el prefacio a las *Orientales* de 1829, describe Hugo a las ciudades de Andalucía, cuyas mezquitas musulmanas, ocultas entre sicomoros y palmeras, dejan asomar por sobre las frondas sus cúpulas de bronce y de estaño. Las puertas de esas mezquitas, dice, están decoradas con versículos del Corán. Y de inmediato justifica su propósito poético con la frase tantas veces citada: "Los colores orientales han venido por sí mismos a revestir todos sus pensamientos y sus sueños [los del autor] y sus sueños y sus pensamientos se han encontrado a su vez, sin haberlo casi querido, hebraicos, turcos, griegos, persas, árabes, españoles mismos, porque España es todavía el Oriente."[49] Pero la concepción de las *Orientales* de Hugo difiere de las de Byron, Heine, Arolas y Bécquer; se trata de una poesía descriptiva, casi costumbrista, con constantes referencias de

48. Monner Sans en "De Lamartine a Bécquer", en *La Prensa*, Buenos Aires, 28 de julio de 1946. Pero es Pageard, en el libro últimamente citado, el que dice palabras definitivas al estudiar cada una de las Rimas, en muchas de las cuales halla ecos de Lamartine.

49. Victor Hugo. En el "Préface de l' édition originale" de *Les Orientales* reproducido en *Odes et Ballades. Les Orientales*, París, Nelson Éditeurs, 1960, pág. 403.

carácter histórico, más que de *canciones* o de lírica amorosa. Las veces que Bécquer cita a Hugo lo hace con referencia a las *Odas y baladas*, que solían publicarse en un tomo junto con las *Orientales*. Una de las baladas, *El Silfo*, le parece, muy significativamente, asunto de relato o de leyenda; y en sus *Proyectos literarios*, "El Silfo" se anuncia como *Leyenda ideal*. Bécquer debió experimentar ante el orientalismo de Hugo la misma reacción que muchos españoles en su tiempo: la poesía oriental de Hugo, a pesar de la plasticidad de algunas imágenes y de las cadencias nuevas e inusitadas que descubre en la lengua francesa, es un producto muy de moda, un derivado pegadizo del interés romántico por lo exótico. Ya en 1830, Balzac ironiza sobre el género oriental basado en su reciente lectura de Víctor Hugo, poeta al que sin embargo admiraba: "¿A qué género, a qué época pertenece la poesía que nos embriaga? Las hijas de Granada con la serenata y los paseos os llevan a los alrededores de la Alhambra y las delicias de los bosques de naranjas (satiriza la frase de Hugo al describir las villas morunas españolas como "fraîches promenades d'orangers le long d'une riviére") Oh! eso es Moro..."[50] La influencia de Hugo en el P. Juan Arolas ha sido suficientemente analizada a partir del estudio de Lomba y Pedraja.[51] Según él, Arolas sigue el ejemplo de Víctor Hugo más estrechamente que otros poetas románticos interesados sobre todo por la descripción de lo árabe español; Arolas se refiere en cambio a la vida de los árabes en el desierto o en la intimidad de los harenes, y a costumbres de Persia, la India, China, tartaria y hasta del antiguo Egipto. Las observaciones de Lomba y Pedraja han sido compulsadas modernamente por Luis F. Díaz Larios en la edición

50. Trae ésta y otras críticas de Balzac a la moda orientalista, Pierre Jourda en *L'Exotisme dans la Littérature Francaise depuis Chateaubriand*, vol.II, *Du Romantisme à 1939*, París, Presses Universitaires de France, 1956, págs. 280-281, *nota*. El viejo libro de Louis Guimbaud, *Les Orientales de Víctor Hugo*, Amiens, Éditions Edgar Malfére, 1928, es útil todavía por recoger críticas similares de otros escritores románticos.

51. *El P. Arolas. Su vida y sus versos. Estudio crítico*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1898, págs. 198-200.

de la *Biblioteca de Autores Españoles*.[52] Son menos conocidos, en cambio, los contactos entre las poesías de Arolas y las *Rimas*. Al transcribir el poema de Ebn Al Rumi según la versión de Noroña, Pageard recuerda que en *A una bella* de Arolas, aparece la pupila azul comparada con la blanca nieve reposando sobre las violetas. Asocia además con *El Poeta* de Arolas el verso "fugaz llama en las tumbas" de la Rima V, "Espíritu sin nombre"[53].

Sin embargo, tanto Lomba y Pedraja como Díaz Larios dejan de lado un elemento distintivo de las *Orientales* de Arolas, que a mi juicio es de gran importancia. Aún en sus momentos de mayor lucidez, Arolas confunde de modo tal su realidad con los sueños imaginativos orientales, que la fantasía oriental, el erotismo de sultanes y odaliscas, y hasta la violencia de las luchas religiosas se le convierte en vehículo para la expresión de su atormentado espíritu, de su conflicto íntimo entre la concupiscencia y el ascetismo. Esa dramática interiorización del Oriente no ocurre en otros poetas románticos, ni claro está, en Zorrilla. Creo que esa interiorización distingue no sólo a las *Orientales* de Arolas sino también a las de Bécquer. No se trata ya de describir costumbres con imágenes derivadas de la pintura de color local, ni de matizar la historia romanceada con nombres de lugares más o menos lejanos y exóticos, sino de reconocer y aceptar en el recinto de la propia sensibilidad la presencia de un elemento en común con esos pueblos del Oriente. En una palabra, el orientalismo de Arolas y de Bécquer constituye la expresión de la propia sensibilidad individual, resultado, como quería Hegel, de muchos siglos de historia colectiva...

He dejado para el final, la consideración de la presencia de Zorrilla en la poesía oriental de Bécquer. Bécquer manifiesta hacia Zorrilla una actitud algo contradictoria. En la *Historia de los templos*, cita la leyenda *A buen juez, mejor testigo*, y llama entonces a Zorrilla "nuestro eminente poeta lírico".[54] Es una curiosa mención,

52. "Estudio preliminar" a las *Obras de Juan Arolas*, Madrid, Atlas, 1982, págs. XCII-XCIII.

53. En *Rimas...*, págs. 43, 99-100.

54. "La Basílica de Santa Leocadia" en *Obras...*, ed. cit., pág. 896.

ya que al hablar de su leyenda debería haber exaltado al poeta legendario y al autor de tradiciones, más que al Zorrilla lírico. No hay duda para mí de que Bécquer prefiere la poesía lírica de Zorrilla, si el término se amplía suficientemente como para incorporar *Granada*, el extenso poema oriental publicado en 1852 en dos volúmenes. En el resto de su obra, cita versos de Zorrilla como de un poeta popular; sigue como fuente, en la leyenda *Creed en Dios*, aspectos de la leyenda de *Al-Hamar*, tal como se cuenta en *Granada*, sobre todo en lo referido a la cabalgata fantástica y al arrepentimiento del héroe, según lo observa María Rosa Lida.[55] Todo lo que Bécquer sabe de Mahoma, incluyendo su cabalgata nocturna al más allá, proviene de las prolijas notas de Zorrilla y de la vida de Mahoma incorporada como apéndice al primer tomo de *Granada*. En muchas de las *Orientales* de Zorrilla aparecen elementos característicos de la poesía de Bécquer, sobre todo en la presentación de una naturaleza impregnada de espíritu divinos, la descripción de las huríes como ángeles bajados a la tierra, y en la rica sonoridad de algunos versos.

Creo además, que el extraño título del manuscrito becqueriano, *Libros de los gorriones*, tiene vinculación con la literatura oriental y la obra de Zorrilla. Se ha asociado ese título con *Libro de los cantares* de Trueba, pero los cantares forman el elemento integral del libro. El título, *Libro de los gorriones*, no se refiere al contenido, ya que el gorrión no aparece citado en ninguna parte de la obra. Muchos de los divanes de la poesía arábiga llevan títulos similares: *Libro del céfiro*, *Libro de las perlas*, *Libro del huerto*, *Libro de la flor* o *de las flores*, *Libro de los celosos*, y el conocido *Libro de las banderas y los campeones*. Uno de los grandes poemarios de la literatura arábigo española, se llamó *Libro del amor* y *Libro de la paloma*, antes de conocerse como *Collar de la paloma*. En *Granada* de Zorrilla se leen además similares títulos: *Libro de los sueños*, *Libro*

55. En "La leyenda de Bécquer *Creed en Dios* y su presunta fuente francesa", *Comparative Literature*, Oregon, V, 3. págs. 235-246; recogido en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1966, págs. 245-256. Ver en esa edición, pág. 255.

de las perlas, *Libro de los alcázares*, *Libro de los espíritus* y *Libro de las nieves*. A mi se me ocurre que Bécquer pensaba todavía en 1868 en un libro de estructura parecida a la de algunos *divanes* de la poesía oriental, que eran, en última instancia, los mejores modelos para la poesía amorosa: un poemario sin orden casi, quizá mezclado con algunas prosas poéticas relacionadas con los poemas. *La mujer de piedra*, que aparece en el manuscrito está asociada con la Rima LXXVI, "En la imponente nave". La poesía al final de cada prosa sintetizaría el sentimiento fundamental que quiere transmitirse (en este caso, el misterio de una figura de mujer yacente entregada al sueño del amor y de la muerte). Hay muchos otros textos en prosa, como *Los ojos verdes*, por ejemplo, que tienen equivalencias similares con las *Rimas*.

Con un poco de fantasía crítica, podríamos imaginar cómo serían esas *Orientales* de Bécquer en aspectos aún más particulares. El fondo de Sevilla, sus cancelas y sus balcones con golondrinas, reemplazarían las menciones de la Alhambra o de los palacios moros; las voluptuosas huríes y odaliscas de ojos negros, azules o verdes y de piel alabastrina, darían lugar a las mujeres ideales o a las amadas reales del poeta. Los silfos, ondinas, náyades; los espíritus de la tierra, del aire y del fuego, comunes en la poesía del Oriente, retornarían a ese aire sevillano (las hadas presidían ya las *horas sin nombre* del poeta en su infancia junto al Guadalquivir). Esas poesías presentarían también el esquema mínimo musical de una melodía o canción acorde con los sentimientos tiernos y melancólicos y las emociones imprecisas de ese poeta algo gitano, "hombre negro, moreno hasta la exageración" según Eusebio Blasco,[56] que sabe escuchar como nadie el gigantesco himno del amor y tañe, cuando no la guitarra, el arpa, derivada del arpa de Ossian, pero transformada por él en un instrumento íntimo y delicado. Así son sus *Orientales*. Así son sus *Rimas*.

56. "Gustavo A. Bécquer" en *Mis contemporáneos. Semblanzas varias*, Madrid, Francisco Álvarez, 1886, pág. 18.

HOMENAJE

JORGE GUILLÉN ANTE BÉCQUER

Francisco J. Díaz de Castro
(Universidad de las Islas Baleares)

En el año del centenario de Jorge Guillén he querido, para mi participación en este congreso, acercarme a la recepción que de Gustavo Adolfo Bécquer se efectúa en la crítica y en la poética del autor vallisoletano, una recepción verdaderamente seminal en muchos aspectos. No voy a referirme, porque eso exigiría amplio espacio escrito, a las múltiples concomitancias y alusiones, ni tampoco a la continuidad del estímulo becqueriano más allá de *Cántico*. En efecto, la huella y el recuerdo de Bécquer son constantes en la obra crítica guilleniana y a lo largo de las cinco series de *Aire nuestro*.

Dejando aparte los escritos en prosa y *Cántico*, varios poemas acuden intertextualmente a la obra becqueriana: el poema "Poesía eres tú" y varios tréboles de *Clamor*, los poemas al margen de Bécquer "Las golondrinas" y "Las madreselvas", de *Homenaje*, varios poemas breves de *Y otros poemas* y los titulados "Después, mucho después" y "Orgía", de la segunda edición de *Final*. José E. Serrano Asenjo ya se refirió a todos estos textos en su estudio "Permanencia de Bécquer en la obra de Jorge Guillén"[1], y para lo

1. José E. Serrano Asenjo, "Permanencia de Bécquer en la obra de Jorge Guillén, en J. Rubio Jiménez (Ed.), *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo"*, Tarazona, Centro de estudios Turiasonenses, 1992, págs. 469-478.

que respecta a los poemas recién citados, a sus conclusiones me remito[2].

Pero son muchos más los poemas en que Guillén se enfrenta diversamente a Bécquer, en léxico, en temas y en alusiones metapoéticas, hasta el punto de que una poética guilleniana exigiría todo un capítulo para el tratamiento por extenso de esta relación. Sin plantear ningún tipo de paradoja, sin embargo, creo que en *Cántico* se encuentra lo esencial de la lectura y la huella subliminal de Bécquer, y a su estudio me voy a referir esquemáticamente, sin olvidar el proceso de escritura en prosa que acompaña al de la erección de *Cántico* como edificio poético monumental.

Es bien conocido el extenso estudio guilleniano "Lenguaje insuficiente. Bécquer o lo inefable soñado"[3] que constituye a la vez un preciso análisis de la poética becqueriana y una síntesis de la poética del propio Jorge Guillén. En el citado ensayo, de 1961 en su primera versión en inglés, culmina la reflexión guilleniana sobre la poesía de Bécquer, iniciada en los tempranos años veinte, cuando este autor aborda simultáneamente la crítica literaria y la práctica poética.

Pero si he mencionado el año de 1961 como el de redacción definitiva de unas reflexiones que ya habían tomado cuerpo en el artículo de 1943 "La poética de Bécquer"[4] se debe a que es en ese

2. "La permanencia de Bécquer en Jorge Guillén está suficientemente probada, si bien hemos descubierto sus discrepancias. En síntesis afectan a dos cuestiones trascendentales: ante el mundo Bécquer dirá que es "hermoso pero monótono", mientras que Guillén es un poeta de la plenitud (...) Por otro lado, ante el lenguaje, Bécquer opta por la sugerencia, mientras que Guillén prefiere el nombrar directo. Independientemente de ello, la misma "fe en las palabras" que sostiene al segundo le hace tomar una posición de hondo compromiso con otro creador al que considera en la raíz de su propia obra. Bécquer es una pieza ineludible en la realidad cultural que ha conformado a Guillén, y éste rinde el tributo necesario a lo largo de más de medio siglo. No tanto como escritor en primer grado, el que inventa textos de crítica o poesía, sino como autor en segundo grado, a saber, Guillén como lector, la pieza postrera que dota de sentido al acto de la escritura, la verdadera culminación de la misma. *Ibid*, pág. 476.

3. En *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Madrid, Revista de Occidente, 1962. Primera edición en inglés como *Language and Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1961.

4. "La poética de Bécquer", en *Revista Hispánica Moderna*, I, 4, 1943.

año cuando Jorge Guillén, abordada la poesía crítica de *Clamor*, en tantos aspectos cercana a ciertas manifestaciones de la poesía social escrita en el interior -no olvidemos que Guillén seguirá en el destierro hasta los años setenta-, se decide a escribir en prosa acerca de las complejidades y los claroscuros de su poesía, y publica ese mismo año en Italia la autoexégesis de *Cántico* titulada *El Argumento de la obra*[5] , una especie de aclaración y refutación a los comentarios de José María Castellet en su antología Veinte años de poesía española, a la sazón recién aparecida[6]. La importancia de los ensayos incluidos en *Lenguaje y poesía*, y en particular del referido a Bécquer, para conocer la postura guilleniana ante la palabra poética del sevillano y de su propia creación es evidente, y a algunos aspectos de ese ensayo me referiré más tarde.

Vale la pena, sin embargo, comenzar por el principio para trazar el itinerario de una reflexión sobre Gustavo Adolfo Bécquer sin la cual la valoración del punto de partida de la poética de don Jorge -la rigurosa intensidad del lenguaje de poema guilleniano resulta de todo punto incompleta e incorrecta. En esta poética, sin duda, son factores

5. *El Argumento de la Obra*, Milán, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961.

6. José María Castellet, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960. En 1966 se publica en la misma editorial la segunda edición con el título *Un cuarto de siglo de poesía española*. En la introducción a ésta, corregida y aumentada en virtud de la recepción de la primera, lo sustancial de la opinión de Castellet queda así (los subrayados son míos): "No es fácil considerarla así (la evolución de Guillén de *Cántico* a *Clamor* como una unidad que oscila entre dos niveles). Más lógico a mi entender es verla como es en realidad, compuesta por dos etapas distintas –en lo que evidentemente no existe ningún mal– determinadas por la evolución de la poesía, al seguir los cambios históricos y sociales, a los cuales el poeta no ha podido sustraerse. No pueden disociarse, en la terminología del mismo Guillén, las fuerzas "positivas" de las "negativas", puesto que unas y otras son tales en función de sus contrarios: precisamente, disociarlas es abstraerlas del mundo concreto, de esa vida contemporánea y de esa historia a las que Guillén quiere ligar su poesía actual. Nuestra formulación del cambio operado de "Cántico" a "Maremágnum", lo inscribe en el cuadro de la evolución general de la poesía en los últimos años. Quien conozca las dos obras, descubrirá al comparar sus poemas el abismo que media entre esos dos libros, abismo que no es otro que el que puede separar dos concepciones distintas de la poesía. En Guillén, como en Aleixandre, descubrimos, en sus últimos poemas, cuán lejos están de aquella actitud primera en la que la poesía no podía ser "ni descripción ni efusión". *Op. cit.*, pág. 100.

decisivos la consideración de Góngora y la influencia de la poesía francesa, en particular la de Mallarmé y Valéry, como ya se encargaron de destacar muy pronto, entre otros, los dos poetas ya consagrados en los años veinte, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, y como luego ha estudiado ampliamente la crítica guilleniana.

Tal vez el excesivo énfasis en estas fuentes de la poética de Jorge Guillén ha marginado -a pesar de lo explícitos al respecto que resultan los textos en prosa de este poeta escritos en los años veinte una cuestión seguramente más importante y, desde luego, mucho más amplia y compleja: la posición tomada por Jorge Guillén frente a la tradición poética española reciente. Sin duda, en esta tradición, el carácter central de la poesía de Bécquer, que ya ha fecundado la creación de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, que es decisiva de manera diversa en la poesía de Pedro Salinas, de Rafael Alberti o de Luis Cernuda, y que se prolonga hasta "la semana pasada", como sentenció certeramente Rafael Montesinos, se reconoce en todas las reflexiones guillenianas sobre nuestra poesía del siglo XIX y, más decisivamente, en la escritura sucesiva de *Cántico* y de las restantes series de *Aire nuestro.*

Jorge Guillén, que antes de su viaje a Francia ya es un gran lector y ha reflexionado previamente sobre el fenómeno de la escritura[7], se inicia abiertamente como crítico literario y como poeta en 1918, durante su estancia como lector de español en La Sorbona. Aunque no puedo ahora extenderme en este punto, el contacto con la ebullición de la cultura francesa de esos años propicia en Guillén una honda reflexión en torno a las bases de la nueva poesía y la nueva cultura. Son buenas muestras de ello sus artículos sobre Paul Valéry, Marcel Proust o Guillaume Apollinaire, sobre el arte de Wanda Landowska, sus reflexiones artísticas a partir del estreno de *La consagración de la primavera* de Stravinski o de la película *El gabinete del doctor Caligari*, entre tantos otros.

Al mismo tiempo, este poeta necesita clarificar por escrito su situación como poeta en español respecto a una tradición inmedia-

7. Jorge Guillén, *El hombre y la obra*, Ed. de K.M. Sibbald, Valladolid, Centro de Creación y Estudios "Jorge Guillén", 1991.

ta, ya cuestionada previamente por la primera vanguardia, de Ramón Gómez de la Serna a los ultraístas -a los que, por cierto, se refiere en esos mismos años con tanta ironía como afecto[8] - y también respecto a los poetas que son sus mayores: Rubén Darío y los modernistas, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. El abundante conjunto de artículos escritos por Jorge Guillén entre 1920 y 1928 muestra hasta qué punto son consistentes y maduros el proyecto poético y la conciencia estética que se materializan en 1928 con la publicación de *Cántico*.

Dejando aparte su recuperación temprana de una tradición poética mediata que abarca a Fray Luis de León, a San Juan de la Cruz o a Luis de Góngora, las reflexiones sobre la poesía del siglo recién terminado trazan el camino de lector recorrido por Jorge Guillén en el proceso de consolidación de una opinión y una meta radicales -en la elección de fondo y en lo rotundo de sus formulaciones- sobre los que fundamentar la propia creación poética.

Es indudable que en esos primeros años el poeta español vivo en el que se concentra la mayor admiración de Jorge Guillén, como la de todos los de la "nueva poesía", es Juan Ramón Jiménez: "No hay riesgo en afirmar desde ahora -dice Guillén en 1924- que el nombre y la obra de Juan Ramón serán registrados y conservados por la memoria póstuma. Muerto Rubén Darío, nadie mejor que Juan Ramón -con Antonio Machado- puede asumir la representación más alta y más pura de la poesía contemporánea en lengua española"[9] (...) "Juan Ramón Jiménez es, entre los maestros mayores, el que más de cerca habla hoy a los nuevos poetas de las Españas"[10] .

La admiración juvenil hacia Juan Ramón está muy lejos, sin embargo, de la visión retrospectiva de Guillén hacia la poesía modernista, y en alguna ocasión, con cierta injusticia en la generalización. Así, no duda en tildar de "zarzuela" la poesía de Francisco Villaspesa, heredera, a su juicio, de lo peor del siglo XIX: "El con-

8. "Poetas jóvenes" (1924), en Jorge Guillén, *Hacia "Cántico". Escritos de los años veinte*. Ed. y prólogo de K.M. Sibbald, Barcelona, Ariel, 1980, págs. 466-473.

9. "Juan Ramón Jiménez en antología" (1924), *Hacia "Cántico"...*, págs. 434-439.

10. "El segundo Juan Ramón" (1924), *Ibid*, págs. 439-444.

junto, ¡qué viejo suena! Viejo, no antiguo. ¿Y esto es lo que se llamaba "modernismo" ? Sí. Hay una curiosa alianza. Es el batiburrillo de los tópicos que trajera Rubén Darío, sin prescindir de los que ya antes corrían por todo el siglo XIX. Zorrilla y Espronceda, Núñez de Arce y Campoamor, Bécquer; aquí están todos, con los "modernistas". Total: ¡qué poco antiguo y qué siglo XIX!".

En la conclusión, además, Guillén se permite, en pirueta sarcástica, una pulla complementaria al vanguardismo primero, al tiempo que se apunta la afinidad con el purismo. La cita no tiene desperdicio: "Tantos artistas de hoy se complacen en la discordancia, que algunos quisieran refugiarse exclusivamente en Mozart. Y alguno de la misma vanguardia propugna ante todo la vuelta a la línea pura, al contorno melódico. Que ninguno de estos enamorados de la difícil sencillez oiga a un Villaespesa. Frente a todo futurismo, la tradición. Pero antes un futurismo cualquiera que la tradición vulgar. La melodía, sí. Pero la melodía que persigue al vecino en los patios de vecindad, no y no. Versos de arcilla es una zarzuela."[11]

El rigor crítico de Jorge Guillén en esta etapa de afianzamiento de su poética primera se ejerce en condiciones de relativa dificultad incluso frente a un autor admirado como Rubén Darío, al menos respecto a la publicación de sus primeras poesías. En la dura reseña que adjudica a la recuperación de éstas no se limita en sus comentarios negativos al establecer y comentar la filiación decimonónica de sus peores componentes: "Hasta 1885, por lo menos, los poetas operantes en el ánimo de Rubén son Zorrilla, Espronceda, Campoamor y Núñez de Arce. Este le inflama su verbo elocuente. Campoamor le allana la expresión hasta lo prosaico. Espronceda le sugiere ingenuas copias, muy dóciles, de un 1840 sin encanto. Tal vez sea Zorrilla quien le descubra el camino mejor, sobre todo el más conducente al futuro Rubén Darío. La tradición sonora, brillante, numerosa y fácil del verso épico español que Zorrilla mantiene, mejor que nadie en su siglo, pasa directamente de él al autor de la *Marcha triunfal*. No se ha puesto de relieve todavía el nexo que une a los *Cantos de vida y esperanza* con los *Cantos del trova-*

11. "Zarzuela" (1924), *Ibid*, págs. 401-406.

dor. Rubén es romántico como Zorrilla y tan "arpista" como él. Son ellos, entre los modernos, quienes saben, técnicamente, cómo suena el verso en lengua castellana."[12]

En efecto, matizando mucho menos que Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén manifiesta frente a la poesía decimonónica un doble distanciamiento: por un lado, distanciamiento de la confesionalidad y el sentimentalismo de la voz poética; por otro, rechazo del desbordamiento verbal y la falta de rigor en la construcción de la obra. En ambos aspectos, como vamos a ver, la escritura de Bécquer representa para Guillén, además de una notable excepción, el punto de inflexión y el lugar problemático donde se origina la poética de la modernidad en España y, por lo tanto, el punto de inserción de Guillén en la tradición autóctona.

En un poeta que, como Jorge Guillén, afirmaba en 1921: "Quien considere inconciliables la pasión con el orden ignora el medio mismo del arte poético. Esa pasión infusa en cifras separa al vate del simple apasionado en bruto y constituye el fondo genuino de aquél en todas sus edades y condiciones"[13] , no puede sorprender la reiterada oposición al desorden, la falta de rigor, la heterogeneidad y el sentimentalismo que, para él constituyen la base de la poesía romántica española.

Por eso, entre otras ocasiones, a propósito de la publicación de las cartas de Mallarmé insiste en la necesidad de clarificar la cuestión esencial de la voz que habla en un poema, aspecto central en su valoración de la poesía de Bécquer y, fundamentalmente, tema clave del primer *Cántico*: "Distingamos, distingamos: de un lado, la Obra -con mayúscula; y fuera del Arte, extramuros de la Obra, los *documentos personales*. Precisamente el romanticismo consiste en embrollarlo todo, y considerar como literatura lo que es aún sólo la vida, y considerar la literatura sobre todo en función de la vida. O dicho de otro modo: creer que un poema es un carta que se escribe al público, y una carta es un poema dirigido a la familia. Es tal la

12. "Las primicias de Rubén Darío" (1924), *Ibid*, págs. 362-366.
13. "Una jugada emocionante", *Ibid*, págs. 102-104.

confusión traída al espíritu por un siglo de romanticismo que ya resulta difícil y pedante querer distinguir términos tan claramente opuestos.''[14]

Toda la poesía decimonónica anterior a Bécquer recibe un tratamiento acorde a esta opinión general. Se desconoce hasta la fecha un temprano estudio sobre Cienfuegos al que aluden algunos estudiosos de la obra guilleniana. Sin embargo, en 1927, la opinión de Jorge Guillén sobre este poeta cifra la crítica de una línea poética que se extiende a todo el romanticismo posterior: "Cienfuegos es romántico absoluto por temperamento. Ingenuo, vehementísimo, abandonado a su inextinguible efusión cordial, declamador, gesticulador, enorme, y siempre a causa de una íntima crisis: así nació Cienfuegos. En él frustra la emoción demasiado temprana el posible Hugo de que carece el romanticismo español. A quien anuncia entre los de aquí es a Espronceda.''[15]

Entre los escritos guillenianos de los años veinte, son tres los artículos que dedica a la obra de Bécquer. Con el seudónimo de Pedro Villa publica en *La Libertad* los titulados "Las nuevas rimas de Bécquer''[16] y "Páginas desconocidas", en enero y febrero de 1924[17]. El tercero, "La fama de Bécquer", también con fecha de febrero de 1924 y con el seudónimo de Félix de la Barca, en *El Norte de Castilla*[18] .

En fecha tan temprana, y en dos meses escasos, enero y febrero de 1924, escribe Jorge Guillén unas páginas en las que, al hilo de la reseña, establece sus posiciones personales respecto al gran poeta sevillano. La publicación reseñada es *Páginas desconocidas de Gustavo Adolfo Bécquer, recopiladas por Fernando Iglesias Figueroa.* La valoración de esa edición, claramente negativa, sirve

14. "Cartas de Mallarmé" (1924), *Ibid*, págs. 275-278.

15. "Los prerrománticos: el ardiente Cienfuegos", *Ibid*, págs. 327-331.

16. Pedro Villa: "Las nuevas rimas de Bécquer", *La Libertad*, nº 1.184 (11 de enero de 1924), pág. 5. En *Hacia "Cántico"...*, págs. 342-349.

17. Pedro Villa: "Páginas desconocidas", *La Libertad*, nº 1.225 (28 de febrero de 1924), pág. 5, *En Hacia "Cántico"...*, págs. 338-342.

18. La fama de Bécquer, *El Norte de Castilla*, nº 33.098 (27 de febrero de 1924), pág. 1. En *Hacia "Cántico"...*, págs. 349-353.

de punto de partida para el reconocimiento y el homenaje, que Guillén no escatima. Y también esas páginas nos son suficientes para reconocer la especial erudición guilleniana en Bécquer y lo hondo de la presencia de éste en las ideas poéticas del vallisoletano.

En "Las nuevas rimas de Bécquer", Guillén establece con gran eficacia la fortuna de Bécquer entre el público y la índole de las nuevas aportaciones: "-¿Nuevas?- exclamará el lector, que de memoria sería capaz seguramente de improvisar una recitación becqueriana-. Nada tan poseído y sabido, en efecto, como la obra poética del gran sevillano. Pero acontece que las *rimas célebres* no son las que recientemente han salido a la luz, o, mejor dicho, a una media luz penumbrosa. Son las mismas y son otras. Albricias, pues, a los numerosos admiradores de Gustavo Adolfo: dispónganse a gozar nuevos deleites becquerianos." La admiración de Guillén queda clara desde las primeras palabras. Y nos interesa destacar cómo lo primero que menciona respecto a la obra becqueriana es su popularidad. No hay ningún tipo de elitismo en las preferencias literarias de Guillén. La obra de Bécquer es y será para él, a la vez, como la de todos los poetas "superiores", el patrimonio de una inmensa mayoría y el territorio del arte más exquisito.

Guillén sintetiza con puntualizaciones eruditas la historia de la publicación de las *rimas*, en 1871, con la intervención de Casado del Alisal, Campillo, Ferrán y Rodríguez Correa, y se plantea el problema fundamental de ¿quién corrigió las rimas?. Sobre la base de múltiples correcciones detalla Guillén el estado de la cuestión, desde la opinión de Franz Schneider en su tesis doctoral, de 1914, acerca de que el corrector fue Augusto Ferrán, hasta la de Jesús Domínguez Bordona, en una nota de la *Revista de Filología Española* donde las atribuye, más plausiblemente, a Narciso Campillo. Finalmente, poniendo como contramodelo de trabajo erudito el artículo sobre Bécquer publicado por Enrique Díez-Canedo en *La Nación,* critica la publicación reciente de Iglesias Figueroa: "No ha podido hacerlo peor: su recopilación es un dechado de labor descuidada y sin crítica, que delata culpable negligencia. Y no lo achacamos a ignorancia; bien poco se le pedía para cumplir con sus modestos deberes de corrector. Hubiera bastado el

mencionar con exactitud las fuentes de que procedían los trabajos aportados: la fecha y el nombre del diario, de la revista, la signatura del legajo... No lo ha hecho así; su trabajo deberá ser completamente rehecho por un diligente y amoroso becqueriano."

En el artículo "Páginas desconocidas", aparecido quince días después, Guillén vuelve a insistir en el desorden y la falta de documentación de la edición de Iglesias Figueroa y da cuenta de la índole heterogénea y miscelánea de las prosas supuestamente becquerianas publicadas por éste. Entre artículos periodísticos, explicaciones de grabados, comentarios a estampas de costumbres y diversas notas, destaca Guillén el texto "La fe salva", "única leyenda añadida a las ya famosas de las *Obras completas*".

En este artículo la sutileza y la ironía de Guillén pugnan con su perspicacia. El poeta vallisoletano, en un alarde de sensibilidad lingüística, desconfía, sin decirlo expresamente de la autenticidad de esa leyenda, y organiza su comentario con perfecta estrategia. Primero destaca que es la única vez en que el editor aporta datos nuevos -por lo visto desconocidos del primer editor, Rodríguez Correa- sobre la publicación de esta leyenda en 1865 en la revista *El Café Suizo*. Y, más por extenso, ejemplifica con algunos párrafos del texto citado su sospecha: "Se diría la más moderna de todas, la más próxima a nuestros usos actuales en el estilo. Ningún otro texto justifica como éste que algunos críticos consideren a Bécquer como el punto de arranque del llamado "modernismo" literario. "La fe salva" parece escrita hoy, mejor dicho, ayer, en pleno triunfo de las modas que frisaban entre nosotros antes de la guerra. Asombra la cantidad de frases, de giros que el poeta emplea, adelantándose, por así decirlo, a su época. A veces no se sabe cómo precisar esta impresión de modernidad: si achacándola al vocabulario, o a la sintaxis, o, más probablemente, a imponderables matices de expresión."

Sin duda, la perspicacia de Jorge Guillén había desvelado tempranamente la superchería de Iglesias, pero este artículo, escrito además con seudónimo, quedó en la sombra y desconocido -salvo de Camille Pittollet, quien lo cita en dos artículos suyos también de 1924- hasta muy recientemente. El también poeta y erudito becqueriano Rafael Montesinos pondera con precisión la importancia

de ese temprano descubrimiento guilleniano en su conferencia "Elisa y Jorge Guillén", publicada como capítulo de su reciente libro *La semana pasada murió Bécquer*[19] : "Cuánto se podría haber adelantado en la crítica becqueriana si este artículo de *La Libertad* hubiese sido recortado amorosamente por algún estudioso de la poesía de Bécquer", dice Montesinos, y menciona el borrador de Guillén donde, con 25 anotaciones, el vallisoletano sustentaba el carácter posmodernista del lenguaje de "La fe salva" y, por lo tanto, su inautenticidad.

La finura y el sentido de la ironía de Jorge Guillén, y también su temprano fervor becqueriano se aplican escrupulosamente al análisis de ese texto sospechoso. La conclusión del artículo no tiene desperdicio: "Toda esta página 47 es una perla: ¡qué oriente tan siglo XVIII! Bécquer adivina aquí a Rubén Darío por misteriosa vía. Más aún, creyérase que se ha remontado a las propias fuentes de toda esa literatura; que ha bebido en el simbolismo francés, en Verlaine. ¡Imponderables matices de expresión! Hay una, sin embargo, concreta: "versallescas fiestas galantes". ¿No hay en ella algo a modo de resonancia profética? Todo el Verlaine juvenil está ciertamente, en una sola frase, prefigurado, quintaesenciado. "Les donneurs de sérénades/ Et les belles écouteuses..." Y todo lo demás de la segunda obrita del gran escritor: "Fetes galantes". Pero el almanaque de El Café Suizo, en que apareció "La fe salva", ¿no es de 1865? Las versallescas fiestas galantes, las "Fetes galantes", fueron publicadas en 1869. La relación entre esas dos fechas plantea, pues, un interesante problema de historia literaria. ¿Quién se inspirará en quién? ¿Quién adivinó a quién? ¿Ha acertado Bécquer, en genial casualidad, con el título de Verlaine? ¿O -lo que es más verosímil Verlaine conocía el almanaque de *El Café Suizo*? El Sr. Iglesias Figueroa - seamos justos y no vacilemos en hacerle justicia- cambia por completo, en sus *Páginas desconocidas*, los términos en que hasta ahora se ha estudiado el hispanismo de Verlaine. ¡"Versallescas fiestas galantes"! ¡Estupendo!"

19. Rafael Montesinos, *La semana pasada murió Bécquer (Ensayos y esbozos)*, Madrid, Ediciones el Museo Universal, 1992, págs. 103-115.

Tanto estas páginas como las del artículo "La fama de Bécquer" testimonian de manera explícita la lectura profunda, el reconocimiento como lector y como poeta y la atención crítica permanente de Guillén al poeta sevillano. A este respecto Montesinos valora el hecho de que en 1924 Guillén conociera, antes que muchos, la polémica de 1895 entre Campillo y Camúñez sostenida en el *Diario de Cádiz* y a la que volvería medio siglo después Jorge Guillén en un artículo de 1979[20] .

En "La fama de Bécquer", de nuevo, el humorismo guilleniano juvenil abre la reflexión sobre la actualidad del poeta: "En el *Correo de la Moda*, y en su número del 2 de enero de 1871, firma doña Sofía Tartilán la "Revista Quincenal". Concluye: "Creemos haber dado una ligera reseña de todo cuanto notable ha ocurrido en la pasada quincena." Doña Sofía Tartilán no consigna el acontecimiento que hoy a nosotros más nos importa. No podía ella considerar como acontecimiento la muerte de un periodista oscuro. Gustavo Adolfo Bécquer había muerto en 22 de diciembre de 1870."

Pero este artículo de *El Norte de Castilla*, cuyo objeto es un sencillo comentario negativo a la edición de las *Páginas desconocidas*, tiene el gran interés de ofrecer en su brevedad, como tres sencillas muestras, el estado de la recepción de Bécquer a la altura de 1924, que considero digno de atención porque Jorge Guillén está reclamando, precisamente y como al sesgo, la atención sobre la actualidad creciente de Gustavo Adolfo. En particular, y esto también es del máximo interés, al destacar su recepción por parte de los "nuevos poetas", dando por supuesta la de otros como los Machado o Juan Ramón Jiménez. Mayoría y minoría se unen aquí, de nuevo, en la preferencia por un poeta en tono menor que no ha perdido, en contraste con Rubén, su actualidad ni su carga de futuro: "El público le lee siempre -dice Guillén-, el público que no está al tanto, ni falta que le hace, de modas literarias. Los cultos, paradójicamente le aprueban. Hasta le prefieren. Hoy, 1924, hasta le prefieren entre

20. Jorge Guillén, "Una polémica becqueriana: Camúñez y Campillo (1895-1896)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 351, setiembre de 1979, págs. 479-485.

todos los modernos poetas españoles. E incluso se le opone a Rubén Darío, que ya padece la ineludible crisis".

Como prueba de esta actualidad, y también como refuerzo de su propia valoración personal, Guillén aduce tres testimonios: los de José Bergamín, Juan Chabás y Gerardo Diego. Ahora bien, ¿qué es lo que según Guillén se mantiene vivo de la poesía becqueriana? Ante todo, su desnudez, su depuración verbal. Así, para Bergamín "Bécquer empieza por poner al desnudo su sentimiento; por eso consigue, libertándose, la sencillez de la expresión permanente de la belleza."

Es la misma pureza que señala Chabás: "J. Chabás y Martí, joven poeta, dice en un ensayo sobre Juan Ramón Jiménez, publicado por *Alfar*, interesante revista de vanguardia (Enero, 1924, La Coruña): "Pero cuando más oscurecida y pobre se ve a nuestra lírica es en el siglo XIX. Sólo como espíritus líricos puros se salvan algunos poetas regionales -Maragall, catalán; Rosalía de Castro, gallega-; y el poeta Bécquer, que fue, con aquellos cinco que antes cité, una de nuestras finas espigas de sensibilidad". Chabás y Martí había citado a Garcilaso, Boscán, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Góngora. He aquí a Bécquer, nuevo clásico, en su compañía. He aquí a Bécquer, flotando, solo, sobre todo el castellano XIX. ¡Sumo triunfo de las *Rimas*!, y por gracia y obra de esos noveles a quienes el vulgo llama, al buen tun tun, ultraístas." Final de párrafo en que Guillén vuelve a dar el protagonismo a los jóvenes, muy a conciencia.

Finalmente, cita Guillén el homenaje de Gerardo Diego, esta vez en forma de poema: "En el número V de *Horizonte*, típico portavoz de esta tendencia, Gerardo Diego, uno de los más seguros valores nuevos, escribe una "Rima" como homenaje a Bécquer. Y téngase en cuenta -¡deliciosa paradoja!- que la rima comienza: "Cuando tú abres los ojos oxigenas la lluvia..."[21] .

21. En la versión definitiva el primer verso de "Rima", poema perteneciente a *Manual de espumas*, es algo distinto. De acuerdo con la edición preparada por el autor, de *Poesía*, (Ed. de Francisco J. Díez de Revenga), Madrid, Aguilar, 1989, Vol. I, pág. 176, éste es el poema:

El interés de estos artículos de 1924 está fuera de toda duda, y en muy distintos aspectos. En primer lugar, lo hemos visto, la recuperación guilleniana de Bécquer, ilustrada por la investigación erudita. En su libro citado Montesinos aporta una nota exhumada por Adriano del Valle del archivo de Alejandro Collantes y publicada en 1939 en *Arenal* de Sevilla, suplemento de la revista *Mediodía* en la que éste recogía unas palabras de Guillén ante Cernuda y él mismo: "Bécquer es uno de mis pequeños cotos eruditos"[22]. Pero, sobre todo, lo que testimonian estos artículos es, como he apuntado antes, una presencia constante de la creación becqueriana en la conciencia estética de Jorge Guillén: "Todos hemos sido bautizados en Bécquer", reconoce en el último de los artículos comentados.

En relación con esa conciencia quiero destacar el poema "Advenimiento"[23], cuya primera versión, escrita en marzo de 1924 en Valladolid, es inmediatamente posterior a la reflexión becqueriana plasmada en los artículos que acabo de citar, de enero y febrero del mismo año. "Advenimiento" es el poema emblemático del *Cántico* de 1928 y está colocado el primero en esta edición y en la de 1936. En este poema inaugural, que abre el himno terrestre guilleniano, al hilo del retorno de las golondrinas, insiste Guillén en el

---

RIMA

Homenaje a Bécquer
Tus ojos oxigenan los rizos de la lluvia
y cuando el sol se pone en tus mejillas
tus cabellos no mojan ni la tarde es ya rubia

Amor Apaga la luna
No bebas tus palabras
ni viertas en mi vaso tus orejas amargas
La mañana de verte se ha puesto morena.

Enciende el sol Amor
y mata la verbena.

22. Rafael Montesinos, *op. cit.*, pág. 109.

23. Jorge Guillén, *Aire nuestro. Cántico*. Edición y prólogo de Francisco J. Díaz de Castro, Madrid, anaya & Muchnik, 1993, pág. 51. Todas las citas remiten a las páginas de esta edición.

carácter esencialmente mental e intelectual de la creación poética, que salva lo efímero -lo que va, etimológicamente, saltando "sobre los días", como precisaba Emilio Lledó en reciente ponencia-, dando un giro decisivo al sentido de la rima LIII:

ADVENIMIENTO

¡Oh luna, cuánto abril,
Qué vasto y dulce el aire!
Todo lo que perdí
Volverá con las aves.

Sí, con las avecillas
Que en coro de alborada
Pían y pían, pían
Sin designio de gracia.

La luna está muy cerca,
Quieta en el aire nuestro.
El que yo fui me espera
Bajo mis pensamientos.

Cantará el ruiseñor
En la cima del ansia.
Arrebol, arrebol
Entre el cielo y las auras.

¿Y se perdió aquel tiempo
Que yo perdí? La mano
Dispone, dios ligero,
De esta luna sin año.

En este poema Guillén no deja lugar a la melancolía. La escritura del poema, la "artimaña que todo lo salva", como la llama en el poema "El prólogo", permite rescatar de la fugacidad de los días la experiencia concreta y sensible de la realidad. "Advenimiento"

parte implícitamente del logro becqueriano, despojado de su sensibilidad de época, para basar el difícil entronque de emoción y conciencia que se inaugura con esta primera poesía de *Cántico*. A lo largo de las series restantes de *Aire nuestro*, que se afianzan más y más en la biografía del poeta, uno de los temas centrales es el de la salvación de la realidad, una realidad eminentemente histórica y temporal, por la palabra poética. Como señala Almudena del Olmo a propósito de esta constante guilleniana, "al pasar el tiempo nada es lo que era. Lo que era se perpetúa mediante la palabra en el poema"[24] . Los ejemplos que podrían aducirse son muy abundantes, de *Clamor* a *Final*. Rompiendo por un momento los límites textuales que me he impuesto -y sólo lo haré una vez más, unas páginas más tarde-, quiero citar unos fragmentos del estremecedor poema "Aquel instante", de *Clamor*[25]

AQUEL INSTANTE

(Fotografía. *Somo*, *Santander*, 1934.
Claudio, Germaine, Jorge, Teresa.)

Fue un instante fugaz,
Fugaz
Como cualquier instante,
Pero un recuerdo lo conserva intacto:
Arte de la memoria.
Un mar,
Igual en el recuerdo a cualquier otro.
Cerca del horizonte,
Un peñón que persiste
Contra los oleajes y el olvido.

24. Almudena del Olmo, "Tiempo y palabra en la poesía de Jorge Guillén", *Caligrama*, VII, 1993.

25. Jorge Guillén, *Aire nuestro. Clamor*. Edición y prólogo de Francisco J. Díaz de Castro. Madrid, Anaya & Muchnik, 1993, págs. 298-301.

La playa. Muelle, bella
Con ondas por las ondas
Trazadas. (En la imagen se adivinan.)
Y el paso de un segundo
Que ya no pasará. (La imagen vence.)
....
Un verano. Su fecha,
Sólo un punto de cruce en una historia,
Mi historia, la más mía,
Que a lo lejos columbro.
¿Muy lejos? En mí mismo:
Tan hondo aquel verano a imagen nuestra.
....
Todo es candor fugaz,
Y aquella vida, trascurriendo siempre
Rápida y condenada,
Me enamora otra vez,
Me seduce entregándose,
Uniéndome a su fuente de hermosura,
Su manantial de vida, vida, vida,
Vida por más caudales
Así multiplicados
Hacia vida sin término,
Creación, creación, más creación,
Más fuente
Sin cesar que nosotros,
Juntos ahí, sobre la playa, juntos
En esa eternidad de nuestro instante.

Volviendo a "Advenimiento", es precisamente sobre la evidente alusión a Bécquer, y de manera mucho más abstracta -nótese la pérdida de la inmediatez que implica sustituir las migratorias "golondrinas", por "las aves" y el emblemático "ruiseñor"-, como "Advenimiento" estrena la voz maravillada y ansiosa del primer Jorge Guillén ante la atmósfera luminosa de un amanecer primero. Esa voz no es, no quiere ser, sin embargo, una voz elemental ni pri-

mitiva, sino la portadora de un mensaje metapoético decisivo, perfectamente asentado sobre una tradición poética: el protagonista del primer *Cántico* debe recurrir desde el principio a la inteligencia para rescatar poéticamente la experiencia vivida -"El que yo fui me espera/ Bajo mis pensamientos"- y para volverla a crear en elección teórica cercana a la vez a las de Bécquer y el creacionismo: "La mano/ Dispone, dios ligero,/ De esta luna sin año."

Ya en el primer poema de *Cántico* podía advertir el lector de 1928 el valor estético de la premeditación implícita que expresa la voz guilleniana, fácilmente relacionable con la "Introducción sinfónica" y con las primeras rimas becquerianas -de la I a la V. Porque Guillén ha sabido captar muy tempranamente lo que, a mi juicio, las reflexiones metapoéticas de Bécquer revelan, que la voz aparentemente herida e insegura de sus rimas es, ante todo, un artificio imprescindible para trasmitir de manera depurada, "pura", diríamos acentuando la cercanía conceptual de Guillén y de la "nueva poesía" al poeta sevillano; la verdad sugerida, creada, por lo tanto, con palabras, de la vibración de una inteligencia y una sensibilidad unificadas ante la experiencia de la realidad, de cualquier realidad psicológica, en la vigilia o en el ensueño.

Todo esto, que se reconoce ya en el primer *Cántico*, no lo formula ni lo explica Jorge Guillén explícitamente hasta su estudio de 1943, y lo replantea con más precisión en 1961. En "Lenguaje insuficiente. Bécquer o lo inefable soñado", destaca ante todo que Bécquer supo profundizar hasta el fondo en la concepción de su época de poesía como estado interior del sentimiento: "Cuando siento no escribo": "La poesía nace sobre la memoria", apunta Guillén. "En el espíritu del durmiente surgirá la visión magnífica, profética y real en su fondo, vano sólo en la forma". Pero nuestro poeta no se abandona blandamente a la divagación y a la efusión, como suponían quienes daban crédito a la figura de un bardo cómplice de la gran celebridad. Bécquer nos ha dejado una poesía y una poética, y la fe en los sueños y sus fantasmas corresponde a una conciencia luminosa".

"Conciencia luminosa", dice Guillén, describiendo con imagen privilegiada en su propia obra el proceso creativo becqueriano. Pero

¿cómo se materializa en el verbo becqueriano esa conciencia luminosa? Guillén sintetiza en paralelo a su propia técnica poética el proceso de la escritura becqueriana, a partir del contacto con presencias concretas. La "expresión de un mundo revelado, recordado y soñado" está anclada en "la comunicación con algo concreto -una determinada tarde, un determinado camposanto, aquel pueblecillo de Aragón- como recurso para entrar "más adentro en la espesura". Luego se levantarán, cuando se hayan extinguido las "vibraciones de esta primera sacudida del alma" -el sopor extático-, las denominadas por Bécquer "ideas relativas", en contraste con la precedente revelación espiritual. Espiritual, pero no racional. Sin embargo, la conciencia cerrará el proceso -como en Proust- y la memoria habrá de recordar asistida por la imaginación. Será ya la génesis del poema o, más exactamente, del "estado" que debe llevar a la expresión: la expresión de un mundo revelado, recordado y soñado".

En el centro de su ensayo sobre Bécquer, Jorge Guillén define sin concesiones su propio concepto de poesía: "Poesía es palabra en plenitud". No quiere en modo alguno soslayar el punto problemático de las declaraciones becquerianas y lo enfrenta a la práctica de la palabra en las *Rimas*. Para revelar como fuerza artística clave en Bécquer "el conflicto entre inspiración y lenguaje, que implica otro paralelo entre inspiración y razón".

En la definición del cómo de la realización poemática, Guillén utiliza y hace suyas las palabras de Dámaso Alonso, definición asumida: "Lo esencial en las palabras de Bécquer es la distinción entre la poesía pomposa, adornada, desarrollada,y la poesía breve, desnuda, desembarazada en una forma libre, que roza un momento y huye, *y se quedan las cuerdas vibrando con un zumbido armonioso*. Toda nuestra poesía -no popular- anterior a Bécquer... pertenecía al primer tipo, y el gran hallazgo, el gran regalo del autor de las *Rimas* a la poesía española consiste en el descubrimiento de esta nueva manera, que sólo con un roce de ala despierta un acorde en lo más entrañado del corazón, y la voz ya extinguida le deja -dulce diapasón conmovido- lleno de resonancia". Y añade Guillén: "Si la emoción y el fantasma son inefables, sólo será posible sugerir más que expresar directamente. Poesía, pues, de lo espiritual indefinible

como vaga sugestión más que como estricta comunicación. Al vocablo, en toda su eficacia irradiante y musical, responderá la colaboración del lector ...) Bécquer define en general e intenta en su obra la poesía del amor inefable: algo que, en un principio, fue sentimiento se convierte en recuerdo, después en sueño y por último en verso, en palabra de sugestión. Si Bécquer parece a primera vista un rezagado, ahora se nos revela un precursor del movimiento moderno. No había de incurrir él ni en la espontaneidad irresponsable ni en el *rigor sin ardor*" (el subrayado es mío).

"Rigor es más amor", dice Jorge Guillén a propósito de Valéry en un poema de *Homenaje*[26] , reafirmando su poética primera. Porque el rigor entusiasta fruto de su bagaje de lecturas modernas -de Bécquer a Valéry- es la única alternativa que en 1920 se le ofrece al poeta vallisoletano deseoso de enfrentarse abiertamente con las antinomias de la nueva estética: la fidelidad de las palabras a la experiencia del poeta, la "fiel plenitud", y el carácter eminentemente autosuficiente del lenguaje de la nueva poesía, planteado como uno de los objetivos de la poesía moderna desde Mallarmé.

En un reciente artículo[27] Jonathan Mayhew ha mostrado cómo *Lenguaje y poesía* es uno de los primeros trabajos que en España plantearon los problemas teóricos implicados en la definición del lenguaje poético y hasta qué punto en el pensamiento teórico de Guillén se plantea la contradición entre fidelidad de las palabras a

26. "Al margen de Valéry". Dice el comienzo del poema:

Rigor es más amor: ahínco y serio.
De secreta aventura goza el orden.
Entre límites guarda su misterio.
Hacia los componentes ya previstos
Una raíz, algún azar, el duende
Irrumpe, se interponen,
Deslizan una nota
–Apenas murmurada–
Que sorprende a quien vive su aventura
Por sendero habitual y ya novísimo.

27. Jonathan Mayhew: "Jorge Guillén and the Insuffiency of Poetic Language", *PIMLA*, october, 1991, pp. 1146-1155.

la experiencia y autonomía del lenguaje poético. Desde mi punto de vista, y gracias a la reflexión sobre la palabra poética de Bécquer, Guillén salva desde muy pronto el obstáculo presentando como dos caras de la misma moneda -algo así como la doble capacidad de conocimiento y comunicación de la escritura poética- lo que la obra funde en un mismo "lenguaje de poema": la experiencia nueva de formular con palabras concretas lo que primero fue inefable para el poeta, y aquello que, desgajado de la vivencia verbal del autor, queda, autónomo, para el lector. Guillén ya lo había dicho, bien es verdad que muy radicalmente, al concluir su primer trabajo crítico, *El hombre y la obra*: "Contemplad la obra, olvidad al hombre". Y luego, con mayor sutileza, yendo más allá de Bécquer: frente a la definición de éste, "Podrá no haber poetas, pero siempre/ Habrá poesía", Guillén afirma: "sólo habrá poesía cuando el espíritu sea forma, plenitud de palabras".

No es que Guillén vea el reino de lo indecible como extrapoético por definición. Al contrario: su larga reflexión sobre la poética becqueriana concluye en formulaciones muy explícitas y no tan distantes de las de José Angel Valente: la virtud de ser capaz de sugerir una determinada tensión entre palabra y silencio es la que nos lleva "más adentro en la espesura", pero esa tensión sólo está producida por la perfección con que se edifica el poema con el tino riguroso del lenguaje. Eso es precisamente lo que en su poesía Guillén toma de Gustavo Adolfo Bécquer, entre otros, y lo que, en un acto de justicia, le devuelve en su extenso ensayo[28] .

Esta reflexión nos devuelve al concepto de "rigor" que subyace a la creación guilleniana desde el principio. Destaca Sebold en su reciente edición de las *Rimas*[29]: "Opina Bécquer que no se crea nin-

28. Respecto a la importancia de este capítulo de *Lenguaje y poesía* han insistido, entre otros: Fernando Lázaro Carreter, "Jorge Guillén, años veinte: Hacia Cántico", *Revista de Literatura*, 99, 1988, págs. 91-109. Giorgio Chiarini: "La crítica literaria de Jorge Guillén" (1964), en Biruté Ciplijauskaité, ed.: *Jorge Guillén*, Madrid, Taurus, 1975, págs. 169-179.

29. Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, Ed. crítica de Russell P. Sebold. Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

guna obra de calidad sin que su autor haya vivido todo "el sufrimiento de las santas horas de trabajo y vigilia del escritor", es más, sin que su autor haya conocido "la ansiedad, la esperanza y la buena fe con que el artista vierte su inspiración". La realidad de las *rimas* y la leyenda de las *rimas* son dos cosas enteramente distintas". Eso lo reconoce Guillén desde sus primeras reflexiones, y valora ante todo esa "parte mecánica, pequeña y material" que permite el logro de un poema auténtico. Frente a una realidad en bruto, que se aparece como misteriosa en última instancia, el poeta debe "cazar" con las palabras aquellos significados que permitan, cuanto menos, identificar el misterio. En un poema fundamental para la formulación de su propia poética, "Vida extrema", del *Cántico* de 1950, síntesis de los treinta años de trayectoria del libro, dice Guillén:

Trascendido el sentir. Es un objeto.
Sin perder su candor, ante la vista
Pública permanece, todo prieto
De un destino visible por su arista.

El orbe a su misterio no domeña.
Allí está inexpugnable y fabuloso,
Pero allí resplandece. ¡Cuánta seña
De rayo nos envía a nuestro foso!

El tiempo fugitivo no se escapa.
Se colmó una conducta. Paz: es obra.[30]

Para el poeta protagonista de las *Rimas* su palabra, una palabra rigurosa y precisa en sus objetivos de sugerencia, debe apoderarse del misterio, ese "himno gigante y extraño", con la imitación de la caricia callada, con el remedo de sus cadencias ya que no con palabras que fuesen otra cosa: suspiros, risas, colores, notas. Y, sin embargo, ese himno, que en la obertura de las *Rimas* obedece a un régimen nocturno paralelo al de la mística -"que anuncia en la noche del alma una aurora"-, se pre-

30. *Cántico*, ed. cit, pág. 395.

senta en múltiples ocasiones en epifanías diurnas de la experiencia: así, el "himno alado" de la rima XXXIV que le es revelada tan sólo por el gesto, por la expresión callada de una mujer, cuya estupidez, además, el protagonista acepta explícitamente.

Guillén, que no podía dejar de advertir en la palabra de Bécquer la presencia dinamizadora y constante del misterio -"Conviene subrayar -dice- que para este andaluz el contacto inmediato con las cosas, en plena vigilia, era también principio de aclaración trascendente."-, necesita organizar su mundo referencial armónico, sin fisuras aparentes, perfecto en el primer *Cántico*- sobre la afirmación prioritaria de su inmanencia fenomenológica. Por eso, y sobre todo en el primer *Cántico*, aparece mencionado una y otra vez en términos enigmáticos. Desde el segundo *Cántico* el objeto del poema consistirá en cantar la relación psicológica del individuo con el mundo en su globalidad. Pero en 1928, en un libro tan aparentemente ajeno a la poesía becqueriana el poeta tiende puentes una y otra vez al mundo poético del sevillano. Así lo materializa esta percepción de la realidad en "Perfección del círculo":

Con misterio acaban
En filos de cima,
Sujeta a una línea
Fiel a la mirada,

Los claros, amables
Muros de un misterio,
Invisible dentro
Del bloque del aire.

Su luz es divina:
Misterio sin sombra.
La sombra desdobla
Viles mascarillas.

Misterio perfecto,
Perfección del círculo,

Círculo del circo
Secreto del cielo.

Misteriosamente
Refulge y se cela.
-¿Quién? ¿Dios? ¿El poema?-
-Misteriosamente...[31]

En la primera de las siete partes del *Cántico* de 1928 todos los poemas contribuyen a establecer las coordenadas básicas de la voz prístina del libro. "Perfección del círculo", como "El prólogo,", "Los nombres" o el ya citado "Advenimiento" metaforizan en formas diversas el proyecto creativo y tonal de una voz inimaginable sin la poesía becqueriana. En "Perfección del círculo" el poema canta lo epifánico del misterio esencial del mundo que el esfuerzo creador ofrece a la mirada -"misterio/ Invisible dentro/ Del bloque del aire"sobre las "viles mascarillas" de las apariencias sensibles -y sentimentales- en bruto. Triunfo de la luz y el orden mental y permanencia del misterio sobre las sombras y el caos de las simples sensaciones.

El círculo imaginario, formulación del pensamiento poético, que organiza metafóricamente todo *Cántico*, pertenece a la misma abstracción geomética que el anillo becqueriano de la rima V: "Yo soy el invisible/ anillo que sujeta/ el mundo de la forma/ al mundo de la idea". Y la primera persona de esta rima, que misteriosamente todo lo anima, ilumina, y trae en su escala del cielo a la tierra hasta el poeta, es la formulación material de la poesía que en este poema de Guillén "refulge y se cela" a la contemplación maravillada del poeta:

-¿Quién? ¿Dios? ¿El poema?
-Misteriosamente. . .

Lo que en la poesía primera de Guillén evidencia tanta premeditación implícita, que es el paso a primer plano de la entidad men-

31. *Ibid.*, pág. 84.

tal, artificial, de la voz poética es la necesidad estética de afirmar el valor del esfuerzo creativo por domar hasta el extremo el "rebelde y mezquino idioma" humano. En los poemas de Guillén, a diferencia de los de Bécquer, sí se cree en la posibilidad de cifrar, en el seno del lenguaje, la experiencia poética. Lo que sucede es que el proceso de esa experiencia, desde el instante primero hasta el momento de la escritura, implica una concepción del lenguaje poético en la que la autonomía de las palabras lleva desde la premeditación del poeta hasta la materialidad de un lenguaje que está en otra "altura mayor", como dice el poeta en "Vida extrema". Uno de los mejores ejemplos, que me obliga por última vez a salir de *Cántico*, es el poema de *Homenaje* "Candelabro"[32], alegoría *sui generis* de este proceso creativo, ya en el territorio autónomo del lenguaje:

Surge y se yergue, solo,
Sin romper el silencio de lo oscuro,
Un sonido con forma: «candelabro».
Apenas me ilumina vaga plata
Como la nebulosa en una noche
De inmensidad visible.

Pronuncio: «candelabro»,
Y se esboza, se afirma hacia su estable
Pesadumbre. Columbro: candelabro.

¿Adónde voy? Me esfuerzo,
Desde esta orilla torpe de un insomnio
Reducido a tiniebla,
En convivir, en dialogar ahora
Con algo que a su modo acompañándome
Ya esta fuera de mí.

«Te necesito, mundo.»

32. Jorge Guillén, *Aire nuestro. Homenaje*, Edición y prólogo de Francisco J. Díaz de Castro, Madrid, Anaya & Muchnik, 1993, pág. 213.

La palabra y su puente
Me llevan de verdad a la otra orilla.
A través de lo oscuro
Ayúdame, mi amigo, candelabro.

Este poema recoge la madura reflexión y la amplia experiencia guilleniana en torno al funcionamiento de todos los factores que inciden en la escritura de un poema, y lo hace desde la óptica de la materia prima de esa escritura, la palabra como guía única del poeta iluminando rincones inesperados, "a través de lo oscuro", al atravesar el territorio que va desde el ensueño o la intuición oscura del impulso poético hasta su elaboración definitiva y luminosa, "la otra orilla".

Ya ante la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer Jorge Guillén reflexionaba: "Hay una ruta del todo intuitiva, irracional hasta el absurdo, hostil a cualquier toque o retoque de la conciencia. hay otra ruta sometida al cálculo intelectual y a la abstracción severísima. ¿Qué rumbo elige Bécquer? La rima III propone una alianza (...) la alianza de inspiración y razón (...) Es un ideal de perfección: gracia y tino, centella alumbrada en lo oscuro y maestría que sabe captar esa centella a un tiempo luminosa y misteriosa. No, no quedará anulada por el principio de contradicción esta poesía del alma, aunque no haya voz que la exprese con ajuste absoluto. El sentimiento se eleva a recuerdo, el recuerdo se eleva a sueño y alcanza, por último, su forma verbal, pasa siempre forma a pesar de todo -con su fuerza de sugestión. Ahí está, ejemplo logrado, la poesía de Bécquer." "Esa centella a un tiempo luminosa y misteriosa": ahí está el "Candelabro", el emblemático sintagma "refulge y se cela" que acabamos de ver.

Desde la perspectiva del mundo poético guilleniano, sin embargo, el acuerdo, el magisterio de Bécquer alcanza hasta donde alcanza su trabajo con las palabras, la habilidad y la premeditación con que Gustavo Adolfo limita el ámbito de sus experiencias, de sus temas -despojándolos de adherencias circunstanciales, como señalan López Estrada y López García-Berdoy[33] y, sobre todo, de su

33. Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y declaraciones poéticas*, ed. de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

lenguaje. El mundo de la realidad diurna es para el protagonista de las *Rimas*, y no sabemos si para Bécquer, "fárrago acerbo" al que desemboca tras el sueño y del que sólo emerge mediante las ensoñaciones del deseo. Sobre una forma semejante de entender el trabajo poético, ambos autores despliegan visiones del mundo contradictorias y hasta opuestas. Si, como dice Gilman, "la poesía de Bécquer es "la hija ardiente de una visión"[34], la postura poética de Guillén, como la de Salinas, es la opuesta: lo real, lo concreto. Tanto uno como otro usan a Bécquer para abrirse camino poético propio, y se lo indican a sus lectores".

Un poema del primer *Cántico*, "Presagio"[35] resulta un buen exponente de la citada afirmación de Gilman. En este poema Guillén alude al título de Pedro Salinas y se le acerca estilísticamente para recoger en un sólo poema de tono afirmativo y ligeramente humorístico todos los componentes de la poética becqueriana a la luz del tema prioritario de la creación verbal:

Eres ya la fragancia de tu sino.
Tu vida no vivida, pura, late
Dentro de mí, tictac de ningún tiempo.

¡Qué importa que el ajeno sol no alumbre
Jamás estas figuras, sí, creadas,
Soñadas no, por nuestros dos orgullos!
No importa. Son así más verdaderas
Que el semblante de luces verosímiles
En escorzos de azar y compromiso.

Toda tú convertida en tu presagio,
Oh, pero sin misterio. Te sostiene
La unidad invasora y absoluta.

34. Stephen Gilman, "Bécquer y el hondo sueño, de Jorge Guillén", *Sin nombre*, IX, 3, 1978, págs. 60-67.
35. *Cántico*, ed. cit., pág. 423.

¿Qué fue de aquella enorme, tan informe,
Pululacion en negro de lo hondo,
Bajo las soledades estrelladas?
Las estrellas insignes, las estrellas
No miran nuestra noche sin arcanos.
Muy tranquilo se está lo tan oscuro.

La oscura eternidad ¡oh! no es un monstruo
Celeste. Nuestras almas invisibles
Conquistan su presencia entre las cosas.

La oscuridad, la noche, el sueño, el misterio no están velados en la poesía de *Cántico* desde el principio, como sugiere Valente cuando se pregunta si habría que "buscar el residuo poético de *Cántico* en sus "claroscuros", en las brechas que otro tiempo poder más real abre, a pesar de todo en su ajustada geometría"[36]. Por el contrario, y de manera más destacada que en los poemas citados es en la sección tercera de "El pájaro en la mano", en el corazón mismo de *Cántico*, donde nos encontramos con los veintidós sonetos del libro, escritos a partir de 1930 y que concentran, en su mayoría, sus registros más claramente existenciales: la conciencia de la mortalidad en "Muerte a lo lejos", la dualidad angustiosa entre apariencia y realidad, en "Profundo espejo", entre vigilia y sueño, en "El hondo sueño", "Amanece, amanezco", "La noche de más luna", "Su poderío", la necesidad de reafirmaci6n de la existencia real, en "Sueño abajo", o los fundamentos espirituales de la poética, en "Hacia el poema", "Ariadna, Ariadna" o "Cierro los ojos".

En el artículo citado José Angel Valente dice que en *Cántico* instala Guillén una "visión muy radicalizada de lo real", y, más allá y hasta en contra del sentido que Valente da a esta expresión podemos estar de acuerdo con lo que, sin ironía, estas palabras expresan. Porque en la visión de Guillén, como hemos visto, la realidad se ofrece como una globalidad cuya armonía y cuyos sentidos últimos

36. José Angel Valente, "Cántico o la excepción de la normalidad", en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, págs. 109-116.

son misteriosos y sólo pueden decirse poéticamente mediante el rigor y el orden ardorosos que tanto la lectura de *Cántico* como la de sus borradores evidencian. Y lo real es también lo real fenomenológico y psicológico.

Notablemente, Guillén sabe no rehusar y enfrentarse a la problemática de la autoconciencia de su protagonista, precisamente por afán de coherencia y verdad artística. Lo que Bécquer logra en sus *Rimas* para la poesía moderna, y dispone sobre un entramado anecdótico de experiencias insistentemente conectadas a la inefabilidad del ensueño y del deseo, en los poemas del primer *Cántico*, como hemos visto sucintamente, se convierte en tema explícito de los textos metapoéticos, y llega a ser, a partir del segundo *Cántico*, objeto de la ética implícita en su escritura.

Frente al salto en el vacío que en las poesías -no en la poética- de Bécquer configuran un permanente aspirar de espaldas o "más allá" de la realidad, desde el *Cántico* de 1936, Guillén se dirige abiertamente en dirección contraria: hacia "el fenómeno de la normalidad", hacia la integración en el mundo real, hacia la palabra precisa que materialice, en este caso, el simbolismo central de la luz.

El despertar programático del extenso poema "Más allá"[37] abre múltiples ventanas a la tradición poética y filosófica, desde el paréntesis fenomenológico y las exclamaciones en el mismo arranque del poema -"(El alma vuelve al cuerpo,/ Se dirige a los ojos/ Y choca.) -¡Luz! Me invade/ Todo mi ser. ¡Asombro!"- hasta la instalación en la normalidad del mundo real a partir de la cual son posibles la conciencia, el asombro y el himno, tres claves en la alternativa que propone Guillén: "Una seguridad/ Se extiende, cunde, manda./ El esplendor aploma/ La insinuada mañana.// Y la mañana pesa,/ Vibra sobre mis ojos,/ Que volverán a ver/ Lo extraordinario: todo". Y el poeta, sabiamente, explica: "No, no sueño. Vigor/ De creación concluye/ Su paraíso aquí:/ Penumbra de costumbre".

El misterio, en Guillén, se afronta a la luz y con los ojos abiertos, de acuerdo a lo que ya había dicho en "Perfección del círculo":

37. *Cántico*, ed. cit., págs. 20-29.

"Un más allá de veras/ Misterioso, realísimo.". Frente a la radical soledad que la poética de Bécquer exige a un protagonista siempre al borde del ensimismamiento, el poema de Guillén concluye en la radical negación de la soledad que su propia poética le exige a su vez: "Y con empuje henchido/ De afluencias amantes/ Se ahínca en el sagrado/ Presente perdurable// Toda la creación,/ Que al despertarse un hombre/ Lanza la soledad/ A un tumulto de acordes."

Entre el mundo poético de Bécquer -con su tradición romántica- y el suyo propio, Jorge Guillén establece múltiples eslabones que no permiten ignorar en ningún momento la presencia beccqueriana en *Aire nuestro*, y ya he mencionado las glosas de Guillén a Bécquer en *Homenaje*, en *Y otros poemas* y en *Final*. Pero en el mismo *Cántico* percibimos con mucha frecuencia la necesidad poética de la confrontación, particularmente cuando Guillén desea replantear la superación de la melancolía, la huída del ensimismamiento o los fundamentos formales y linguísticos de su poética.

En el breve poema de 1945 "Los recuerdos"[38] , el viejo tópico del tiempo que huye se reviste de tonalidad y expresión romántica para acentuar lo radical de su rechazo ético. Con interrogación retórica el poeta se pregunta oscuramente: "¿Qué fue de aquellos días que cruzaron veloces,/ Ay, por el corazón?" para responderse, con no menor énfasis exclamativo: "Infatigable a ciegas,/ Es él por fin quien gana. ¡Cuántos últimos goces!/ ¡Oh tiempo: con tu fuga mi corazón anegas!".

En los poemas de régimen nocturno de *Aire nuestro* es constante la insistencia en la pérdida de la conciencia que precede al dormir y la angustia producida por la agitación onírica[39]. Junto a otros poemas nocturnos en los que el protagonista guilleniano duerme plácidamente integrado en el ritmo silencioso de la naturaleza y entregado a la gravitación, Guillén insiste en referirse al ámbito de

38. *Ibid*, pág. 260.

39. Vid. la confrontación de los ámbitos diurno y nocturno en el libro de Antonio García Berrio, *La construcción imaginaria en "Cántico", de Jorge Guillén*, Limoges, 1985.

los sueños como a un territorio amenazante del que al despertar sobrevive una angustia que estimula una forma de huída alternativa a la de Bécquer, la evasión desde el sueño a la realidad. En Guillén el sueño no aparece revestido de esa posibilidad de iluminar, "con sus dedos de rosa" el otro territorio de la conciencia previo al lenguaje, el de la visión y la vivencia prepoética. Al contrario, una y otra vez, y particularmente en los sonetos de *Cántico*, la luz del despertar posibilita la afirmación mediante la conciencia.

Los sonetos "Amanece, Amanezco", "Hacia el poema", "Con el duende" o "Sueño abajo" insisten, en el eje de simetría de *Cántico*, uno tras otro, en este emblemático despertar hacia la luz, hacia la forma, hacia la expresión. Contrariamente al motivo de la rima LXXV, en "Amanece, amanezco", con la llegada de la luz la turbulencia del sueño desaparece:

> Luz, luz. El resplandor es un latido.
> Y se me desvanece con el tardo
> Resto de oscuridad mi angustia: fardo
>
> Nocturno entre sus sombras bien hundido.
>
> Aun sin el sol que desde aquí presiento,
> La almohada -tan tierna bajo el alba
> No vista- con la calle colabora.
>
> Heme ya libre de ensimismamiento.
> Mundo en resurrección es quien me salva.
> Todo lo inventa el rayo de la aurora.[40]

No creo forzar las comparaciones si entre todas las referencias posibles a Bécquer destaco la rima LXII como una posible base para la antífrasis que sugiere el título de este poema:

40. *Cántico*, ed. cit., pág. 266.

Primero es un albor trémulo y vago,
raya de inquieta luz que corta el mar;
luego chispea y crece y se dilata
en ardiente explosión de claridad.

La brilladora lumbre es la alegría;
la temerosa sombra es el pesar.
¡Ay! en la oscura noche de mi alma,
¿cuándo amanecerá?.[41]

Frente al guilleniano amanecer fisiológico y cotidiano del cuerpo, tal y como se explicita en "Más allá", el de Bécquer es "el otro" amanecer, el del alma en su noche oscura. La oscuridad de esa noche no es expresada, ni por el uno ni por el otro, como un estado de "gracia", sino como un tránsito hacia otro ámbito, diferente en cada uno de estos poetas.

En "Hacia el poema", confrontado a la impotencia argumental del protagonista becqueriano, es la confianza en la posibilidad humana de religar el lenguaje y la realidad -la misma confianza de Salinas en el poema de este título, tan alternativo a la rima IV- la que propicia el ahondamiento en la poética abierta en la primera edicion de *Cántico*:

Se me juntan a flor de tanto obseso
Mal soñar las palabras decididas
A iluminarse en vívido volumen.

El son me da un perfil de carne y hueso.
La forma se me vuelve salvavidas.
Hacia una luz mis penas se consumen.[42]

Como última ilustración de todo este cúmulo de posibles relaciones de oposición entre Guillén y Bécquer, quiero confrontar muy

41. Gustavo A. Bécquer, *Rimas*, ed. de Russell P. Sebold, citada, pág. 309.
42. *Cántico*, ed. cit., pág. 267.

brevemente dos fragmentos en los que desde el argumento hasta el léxico llevan a una asociación que mantiene, entre otras cosas, el testimonio de la profunda conciencia que de la poética becqueriana quiere testimoniar Jorge Guillén. Bécquer concluye así su rima XLVIII:

> Aun para combatir mi firme *empeño*
> viene a mi mente su visión tenaz...
> ¡Cuándo podré dormir con ese sueño
> en que acaba el soñar!![43]

Y concluye Guillén en "El hondo sueño":

> Pero tanto sofoco en el vacío
> Cesará. Gozaré de apariciones
> Que atajarán el vergonzante empeño
>
> De henchir tu ausencia con mi desvarío.
> Realidad, realidad, no me abandones
> Para soñar mejor el hondo sueño.[44]

El diálogo es evidente y, diríamos, hasta necesario para Jorge Guillén, que tanto para adensar linguísticamente la complejidad psicológica de su protagonista como para fundamentar la coherencia de su poética, y "bautizado" como se reconoce en Bécquer, amplifica en cada edición de *Cántico* el diálogo implícito con la poesía y la prosa del poeta sevillano, cuyos ecos resuenan -eso sí, cada vez más anecdóticamente- en el resto de *Aire nuestro*. El empeño es el mismo, no lo olvidemos: "su visión tenaz", en el primero; "henchir tu ausencia con mi desvarío", en Guillén. En Bécquer, un firme empeño combatido desde fuera -"viene a mi mente"- por el visionarismo, que eleva el deseo trascendente del otro "sueño en que acaba el soñar". En Guillén un empeño que es

43. Bécquer, ed. cit., pág. 281.
44. *Cántico*, ed. cit., pág. 278.

"vergonzoso" porque procede de las sucesivas derrotas de la voluntad por el sentimiento de abandono y soledad. Y mientras el protagonista becqueriano suspira deseando el otro sueño sin sueños, el de Guillén acude a la realidad como único asidero: "Realidad, realidad, no me abandones para soñar mejor el hondo sueño".

Quiero, para finalizar, señalar un único punto de confluencia, dentro de la temática del sueño, entre los dos poetas. Se trata del poema "La rendición al sueño", titulado en sus primeras versiones de 1922 y de 1928 "Vaho lento" y "Hacia el sueño, hasta el sueño", respectivamente. Un poema digno de estudiar con atencion, tanto por su relación con la poética becqueriana como por la que tiene con la temática surrealista. En él, sin variación apenas en sus tres versiones, el poeta deja sin responder una pregunta, y esta es una de las poquísimas excepciones hasta su poesía de senectud, que no inquiere al misterio de la realidad, sino a la más inmediata y fundamental conciencia del protagonista. Instalado en el seno de su normalidad, en el momento de la rendición al sueño que es descanso y gravitación, Guillén no quiere rechazar la alternativa de Bécquer. Se limita a quedarse en el umbral -o el dintel- de su experiencia onírica:

Entre los pliegues
Del olvido
Ya sin roce,
Reinando sobre inmóviles
Tinieblas de conquista,
Desciende el ser hasta una paz
Por todo su universo amurallada.
Se olvida
Robustamente el ser, descansa
Mientras a su universo
Consagrándose está.
En clausura, muy lejos
Se infunde, se refunde, se posa al fin remoto,
Intacto rostro.
¡Nuevo, nuevo!
Intimidad visible

-¡Oh pulsación, oh soplo!
Resguarda todo el cuerpo.
¿Para quién, para quién tan lejos,
Pulsación confidente?
¿Hacia dónde,
Recatos veladores,
Hacia dónde se aleja
La mirada,
Tan retraída y plena?
¿Hacia la seña
Clara
De otra verdad?[45]

45. *Ibid*, pág. 146.

COMUNICACIONES

SUBLIMACIÓN E IRRISIÓN EN LAS NARRACIONES ORIENTALES DE BÉCQUER

Yolanda Montalvo Aponte
(Universidad de Lieja)

Bécquer sólo escribió tres leyendas de temática oriental en las que domina sea el enfoque irónico, sea el analógico. José Olivio Jiménez define la analogía en términos de "proyección . . . del yo . . . hacia el alma total y única del universo"; la ironía, en cambio es, esa voz rebelde "que se alza contra lo absoluto, divino o al menos contra su ilusión".[1] En *El caudillo de las manos rojas* domina la analogía. El escritor trata de recrear, valiéndose de múltiples recursos, la belleza de las leyendas índicas, en tanto que la ironía campea sobre "el ensueño luminoso del espíritu" (JOJ, p.240) en *La creación* y *Apólogo*.

En *El caudillo*, Bécquer muestra todo el entusiasmo que despertaron en su joven espíritu las lecturas de la India.[2] El poeta compone la narración a manera de un extenso poema en prosa de siete cantos seccionados en breves estrofas, como lo señaló Cernuda.[3]

1. Jiménez añade que se caracteriza como lo eterno, perfecto, armónico, producto del ensueño, la visión el encanto. La ironía, por su lado, desvanece el sueño analógico. Véase "De la analogía a la ironía (y el retorno) en la poesía de J. Hierro", en *Encuentro con José Hierro,* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1990), p. 243.

2. Leyenda escrita hacia finales del 57 según Rica Brown, *Bécquer,* (Barcelona, Aedos, 1963), p. 93.

3. Luis Cernuda, "Bécquer y el poema en prosa española" en *Poesía y literatura,* Barcelona, Seix Barral, 1964, pp. 61-72.

Los personajes están coronados de cualidades grandiosas. De Pulo se reitera que es rey de Osira, magnífico señor de señores, sombra de Dios e hijo de los astros luminosos (pp. 49, 54, 87), en tanto que Siannah es "la perla de Ormuz, la violeta de Osira, el símbolo de la hermosura y del amor...".[4] Son pues, arquetipos del valor y la belleza, sus acciones son hazañas dirigidas a producir admiración en el lector. Los poderes y actos de los dioses, Siva y Visnú, son naturalmente portentosos: uno puede sembrar de destrucción la tierra, el otro, puede detener su obra.

Todo ayuda a dar esta visión de glorificación: desde la heroica acción dramática hasta las extasiadas descripciones del paisaje o las suntuosas del escenario, desde los líricos cantos que entona Siannah hasta la solemnidad de tratamiento entre los personajes. De ahí que Pulo se dirija al profeta en términos tan reverenciosos como "Elegido del Grande Espíritu" (p.54). El final incluso está orquestado a manera de una ópera.[5]

Gustavo Adolfo aspira a producir emoción, a recrear la armonía, el ideal. Por eso, los 151 fragmentos de que se compone la leyenda están magnificados con la cadencia musical, metáforas brillantes, decoración fastuosa. El escritor canta y cuenta como siente, con exaltación y sin el mínimo distanciamiento irónico, aunque cayendo por lo mismo, a veces en un excesivo recargamiento.[6]

En *La creación* el tono que reina es distinto a pesar de llevar como subtítulo *Poema indio*. Está dividido en 19 fragmentos enumerados "para indicar su equivalencia con las estrofas en verso" (Cernuda, p. 65). Pero *La creación* no será por su estructura, título

4. Citaré por Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1973, p. 94.

5. Como señala Rubén Benítez en *Bécquer tradicionalista,* Madrid: Gredos, 1971, p. 387.

6. Gregorio Marañón justifica sus excesos diciendo que "por aquellas fechas no dominaba el cine y la radio sino el teatro y la oratoria." ("El periodista", en *Mundo hispánico,* nov. 1970, pp. 54-55), y María del Carmen Ruiz Barrionuevo apunta que la obra "acusa la juventud del autor en algunos detalles de estilo pues la imaginación exaltada . . . denota a veces algunas fórmulas rétoricas de su formación anterior." *(La realidad evocadora de G.A. Bécquer*, Tesis doctoral, Univ. de Salamanca, Salamanca, Resumen Gráficas Europeas, 1972, p. 11).

y semejanza formal con *El caudillo*, el himno que esperamos.Desde las primeras estrofas encontramos reflexiones sobre el amor o el mundo como la siguiente:

> "El mundo es un absurdo inanimado que rueda en el vacío para asombro de los habitantes. / No busquéis su explicación en los Vedas, testimonios de las locuras de nuestros mayores ni en los Paranas, donde vestidos con las deslumbrantes galas de la poesía se acumulan disparates sobre disparates acerca de su origen" (p. 302).

Tales reflexiones dan paso a la narración con una llamada al lector que brinda la tónica irónica de la historia. "Oíd la historia tal como fue revelada a un piadoso brahmín después de pasar tres meses en ayunas en contemplación de sí mismo y con los índices levantados hacia el firmamento" (p. 303). Aparentemente nada anunciaba este giro cómico marcado por la exageración. No, por supuesto, la apertura con la plástica imagen de los picos del Himalaya coronados "de nieblas oscuras, en cuyo seno hierve el rayo..." (p.302). Tampoco las opiniones negativas sobre el mundo. Pero sí desconcierta que califique las explicaciones de los *Paranas* sobre el origen del planeta tierra de disparates, pues esta literatura de "disparates" constituye una de las fuentes que antes le inspiró el encendido himno de *El caudillo*. Allí todo le parecía verosímil. El brahmín no es esa estatua rígida con los índices levantados sino el "elegido del Grande Espíritu". Estos llamados "disparates" son las primeras grietas por las que se filtra la ironía que se apodera del texto en el párrafo siguiente, convirtiendo *La creación* en un correlato paródico de esta revelación al piadoso brahmín.

Para reforzar el humorismo ya iniciado, la prosa irónica, con su veneno reflexivo fluye en contrapunto con el estilo elevado del ensueño. A las ideas e imágenes ennoblecidas se les bajan los humos con la mirada crítica. Afirma, el narrador, por ejemplo, que Brahma es el creador supremo, sin principio ni fin y enseguida nos da un tirón hacia la realidad cuando dice que "Brahma se cansó de contemplarse y levantó los ojos de una de sus cuatro caras y se encontró consigo mismo, y abrió airado los de otra cara y tornó a verse" (p.303). La ironía se ha adensado, pues ya no se trata de un sacerdote que se contempla a sí mismo sino de nada menos que del

creador omnipotente que como cualquier vecino, se aburre de ver siempre lo mismo.

El esquema paródico estructural que sigue Bécquer consiste, por lo tanto, en elevar el tono para inoportunamente pegar el golpe contra la ilusión creada. Un ejemplo más lo presenta la creación de los angelitos que inundan de alegría el cielo: "miríadas de seres, destinados a entonar himnos de gloria a su creador . . . con sus rostros hermosísimos, sus alas de mil colores, sus carcajadas sonoras y sus juegos infantiles . . . " (p. 304). Pues estos angelitos con sus travesuras son los responsables de la concepción de este mundo en que vivimos, "deforme, raquítico, oscuro, aplastado por los polos, que [voltea] de medio ganchete . . un mundo disparatado, absurdo, inconcebible: nuestro mundo" (p. 310). Otro despegue analógico se produce en la descripción de los "mundos luminosos y perfectos poblados de seres felices y hermosísimos sobre toda ponderación" (p. 307). La vuelta irónica a la realidad es esa tierra mal hecha, poblada de una humanidad "con aspiraciones de dios y flaquezas de barro" (p.310).

Para diversión del lector, el narrador añade otras burlas: resulta que Brahma es coqueto como una mujer, aunque lo diga al revés: "Brahma no es vano como la mujer, porque es perfecto. Figuraos si se aburriría de hallarse solo, solo en medio de la eternidad y con cuatro pares de ojos para verse" (p. 303). Y más adelante la comparación la establece con los alquimistas que también son blanco de su sátira: "El carbón lo convierten en diamante . . . arrancan al fuego el secreto de la vitalidad y la luz" (p. 305). Y como la ironía afirma lo contrario de lo que dice, éstos quedan muy mal parados. Pero lo que interesa no es tanto bromear a costa de los alquimistas, sino identificar la creación de Brahma como producto de similares fabulaciones: "Si todo esto consigue un mortal miserable con el reflejo de su saber, figuraos por un instante lo que haría Brahma, que es el principio de toda ciencia" (p.305).

Sin embargo, la ironía mayor del texto no descansa en poner en manos de un alquimista la creación del universo sino en dejar la invención de nuestro planeta a unas criaturas, que por muy simpáticas que sean, no son más que chiquillos. No queda lugar a dudas

que el escritor está de buen humor y se divierte a costa de sus personajes que, observados desde un plano superior, semejan por un lado, figuras cómicas: esos ocho ojos que se miran, ese dios enamorado de su contemplación que de pronto el capricho le hace desear otra cosa, ese alquimista que por aburrimiento crea el universo, ese niño dios que sumerge un canuto en el licor para soplar. Por otro lado, semejan entes menguados: dios, como los mortales, se aburre, se cansa, es vano, desorganizado ("tiene diseminados sin orden ni concierto vasijas y redomas"), irascible ("su airado acento atronó el cielo"), distraído (echa la llave del laboratorio en falso) (pp. 306, 310). La figura del sabio y grave Brahma, que se deja seducir por los chiquillos y termina consintiendo sus travesuras, nos hace más bien pensar en un abuelete bueno pero cascarrabias. Y el género de risa que la leyenda arranca del lector, es por eso, tierno, comprensivo y resignado, semejante a la imagen de ese abuelo. Pero, ¡cuidado!, detrás de esa ironía benévola se trasluce un pensamiento bastante pesimista: el mundo, por fortuna nuestra "no puede durar" (p. 311).

En *La creación* existe un solo narrador, el omnisciente, complementario del escritor que se inmiscuye a veces, por medio del "yo" o del "nosotros" con comentarios personales: "por fortuna nuestra Brahma lo dijo y sucederá así" (p. 311). Estas reflexiones traicionan a un escritor que con apariencia lúdica nos hace tragar su filosofía catastrófica. Encontramos más objetividad en *El caudillo* en el sentido de que el lector no se entera del juicio del autor respecto a los mitos y creencias religiosas que cuenta el narrador. En cambio en esta segunda leyenda, deja ver claramente desde el principio que no cree en esas fábulas. Por eso se permite la licencia de burlarse de lo sagrado, cosa que no hará nunca con las creencias católicas a las que se adhiere sin cuestionar siquiera los más raros dogmas.

Apólogo, última de las narraciones orientales, es una variante más corta de *La creación*, redactada también como ésta en prosa poética. Pero el poema en prosa que caracterizaba las dos precedentes ficciones está ausente. En efecto, aquí no se establecen segmentos equivalentes a estrofas, aunque los primeros párrafos sean

engañosos. Presentan todos los indicios de un poema en prosa. Sin embargo, esta impresión se difumina y da paso a una narración más escueta. De todos modos la estructura es diferente también a la de las demás leyendas. A cada idea corresponde una oración; a cada oración (salvo pocas excepciones), un párrafo de brevísima extensión, lo que hace la lectura extremadamente fácil. Ello nos lleva a creer que posiblemente fuera escrita pensando en el lector de periódicos, donde Bécquer publicaba sus narraciones: hacer más atractivo el texto ahorrándole esfuerzo mental al destinatario con párrafos cortos, exposición clara y frases breves son directrices que ningún periodista desdeña.[7]

El clima progresivo de tensión poética producto de las metáforas, imágenes, repeticiones rítmicas del principio que acercaban la ficción al poema en prosa se rompe bruscamente al llegar al noveno párrafo. El narrador había conseguido crear una imagen idílica y grandiosa de Brahma y las potencias. La ironía entra por la puerta grande mediante una representación cómica de Siva que "se mordía los codos de rabia" (p. 394). El comentario que se escapa del escritor: "El lance no era para menos" (p. 394), termina por rematar la elevación trascendente o analógica trayéndonos al diario vivir, pues baja el lenguaje poético al coloquial, lo que no había hecho en las precedentes narraciones. Las citadas frases familiares dan origen a un conjunto de clichés lingüísticos de tono humorístico: "cuán duros estaban de roer", "meter el diente", "restregarse las manos de gusto", que una vez lanzado se apodera de todo el texto.

El siguiente blanco de burlas lo constituirá el mismo creador. Vemos entonces a Brahma comportándose como cualquier artesano que "satisfecho de su obra", pide de beber, pero no de cualquier manera sino "a grandes voces" (p. 395). Es interesante fijarse en el adjetivo "satisfecho" pues reenvía a la primera oración y contamina retrospectivamente el principio borrando la imagen analógica de lo que parecía iba a ser un canto en prosa. Ya había allí una fisura

7. Francisco López Estrada comenta que la obra de Bécquer "tiene las características de haber sido escrita cerca del ajetreo de las máquinas de imprimir periódico" ("La prosa de Bécquer", en *El Correo de Andalucía*, 7 de mayo de 1970, p.5).

por la que se colaba esa ironía que hizo irrupción en toda su fuerza con la lengua coloquial y se apuntala a medida que avanza la obra. Si es irónico que el creador beba, lo es más por la falsa duda que introduce el comentario: "bebió y no debió de ser agua" (p. 395).

En *La creación*, Brahma era un abuelito bonachón. Aquí baja de categoría; nos las habemos con un borrachín y como tal irresponsable. Eso explica que creara "una cosa muy extravagante, muy ridícula, muy pequeña, algo que formara contraste con todo lo grandioso y fue la tierra" (p. 395). En *El caudillo*, el enfrentamiento entre Siva y Visnú, fuerzas de la destrucción y la conservación era colosal. Aquí todo se reduce a dejar a Siva refunfuñando entre dientes y a Visnú frunciendo el ceño. Si *La creación* era una parodia festiva sobre el mismo tema, en *Apólogo*, aunque no se pueda decir que encontremos una diatriba, sí se puede afirmar que la dosis de veneno irónico se ha duplicado.

La ironía es también ese juego de contrarios presente en la prosa y en los personajes: principio de poema en prosa que se diluye en pura narración, Brahma, esencia divina que necesita beber, Visnú que se preocupa, en tanto que Siva se alegra ante el espectáculo de la humanidad. Pero el juego de contrastes más ingenioso aparece al final. Los hombres ocultan avergonzados sus miserias, cierran los ojos para no comparar su insignificancia con la grandiosidad del universo. Pero Visnú impide el suicidio colectivo dándoles un elixir mágico y en vez de estas expresiones: "–Yo soy un estúpido y lo sé, y me avergüenzo de mi barbarie . . . Yo soy deforme y me entristece el espectáculo de mi ridiculez . . ."; lanzan otras pretenciosas del estilo: "–¡Morir yo, que siento arder en mi frente la llama del genio; . . . yo, que seré inmortal!" (pp. 396-397).

La ironía hace retornar el hombre a la conciencia, a esa dolorosa lucidez para juzgar este mundo mediocre.[8] Bécquer por eso, nos reserva para el final la mejor sorpresa irónica. El bebedizo que administra Visnú a los hombres para adormecer la conciencia es el amor propio.

8. "La conciencia, la capacidad de reflexión es el reino depositario de la duda y el escepticismo" dice José Olivio Jiménez, *art. cit.*, p. 250.

En *El caudillo* se constató que la actitud del narrador respecto a sus personajes era de reverencia; los veía engrandecidos. En *La creación*, por el contrario la distancia irónica que establecía los empequeñecía. El creador tiene las virtudes y los defectos del hombre; los hombres y el mundo son simples juguetes en manos de los chiquillos cantores. La ironía del narrador se espesa en *Apólogo.* El mundo no sólo está muy mal hecho sino que el amor propio ciega al hombre impidiéndole ver su ridiculez. La compasión que afloraba por el mundo en manos de los traviesos angelillos deja paso a una actitud más crítica: el hombre es estúpido, los dioses grotescos.

Esquematizando un poco las distancias entre las tres narraciones se podrían establecer las siguientes equivalencias: la loa correspondería a *El caudillo*, la parodia a *La creación* y la diatriba a *Apólogo.* Tienen en común los tres textos los elementos poéticos, aunque en el primero se den en mayor profusión y en el último su lenguaje se acerque al periodístico.

La primera leyenda constituye un canto a la hermosura y heroicidad. Presenta la visión análogica en su apogeo. El hombre y la mujer son depositarios de los más altos atributos. En *La creación* se percibe la constante tensión entre analogía e ironía. Se impulsa a los personajes a la trascendencia para con más eficacia hacerles descender al pobre mundo. Así las cualidades del ser humano son contradictorias: la mujer es "una amalgama de perjurios y ternura; el hombre un abismo de grandeza y pequeñez" (p. 302). En *Apólogo* al adensarse la ironía, prima la conciencia sobre la visión ensoñadora del mundo. Sólo se subraya lo negativo, lo ridículo, lo extravagante y pequeño del hombre, que para colmo no tiene conciencia de su nada; por eso no se mata. La solemnidad y el estilo esforzado y algo forzado a veces, de *El caudillo*, denuncian a un autor joven que quería impresionar. En *Apólogo,* se ve a un escritor más maduro que desea entretener con un cuento divertido en el que se desliza una pizca de sarcasmo; un escritor, que desengañado de la humanidad, se burla de la insignificancia del hombre.

Cuando Bécquer escribió *El caudillo* sólo tenía veintiún años, veinticinco cuando publicó *La creación* y veintisiete *Apólogo.* De coincidir *aproximadamente* en el tiempo las fechas de publicación

con las de redacción, la comparación de las leyendas nos puede llevar a la conclusión de que la tendencia al desengaño en Bécquer fue hollando su espíritu con el paso del tiempo. Pero, si como sugiere Pageard, éstas fueron escritas en la misma época, concluimos que el desengaño de la vida se había instalado desde muy temprano en el lúcido espíritu de Bécquer.[9]

9. Robert Pageard, *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid; Espasa-Calpe, 1990, p. 229. Sin embargo, no veo explicación para que Bécquer espaciara en tantos años la publicación entre una y otra narración.

ESTRUCTURA POÉTICA DE LAS *CARTAS DESDE MI CELDA*

Enrique Rull
(U.N.E.D.)

Las *Cartas desde mi celda* de Gustavo Aldolfo Bécquer soportan una difícil adscripción a un género literario determinado. Estas cartas aparecen dirigidas como tales, en diversas entregas, a sus amigos los redactores del periódico *El contemporáneo* durante el año 1864, excepto la novena y última dirigida también desde el mismo periódico "A la señorita doña M.L.A." e igualmente como carta. Por tanto, en teoría y de forma al menos nominal, estos escritos pertenecerían al género epistolar[1]. Pero en realidad esto no es decir mucho, ya que en el género epistolar cabe cualquier cosa, y, como ha dicho Paul J. Guinard, todo o casi todo puede adquirir forma epistolar.

Desde luego no se trata de una carta personal, por más que haya mucho de personal en ella, sino de unas cartas que se dirigen a un periódico, y por consiguiente, aunque no se diga, a un público muy amplio. De la misma manera, por el recipiente en el que van envueltas, no son otra cosa que artículos periodísticos, como al mismo

1. *Vid. La Presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre.* Centre de Recherches Hispaniques, París, 1973, p. 513 (Citado por Darío Villanueva en su excelente edición de las *Cartas desde mi celda*, Madrid, Castalia, 1985, pp. 53-54).

Bécquer se le escapa en alguna ocasión[2]. Y en este sentido lo mismo lo es la carta novena, aunque tenga destinatario diferente de las demás y pretenda ser una carta más personal aun. Evidentemente una carta personal no se publica en un periódico, en una sección puramente literaria, y esto sin ir al contenido de las mismas, del que todavía no hemos dicho una palabra. Por ello mismo resulta chocante la afirmación de Rica Brown, eximia biógrafa de Bécquer, cuando dice que son "cartas ya no literarias, sino personales desde mi celda"[3].

Evidentemente son personales, pero también literarias, pues es obvio que el autor está haciendo literatura y en un medio literario. Lo que ocurre es que en Bécquer la "transfiguración literaria", como diría José Luis Varela, actúa a niveles personales e incluso autobiográficos constantes. Cualquier anécdota, cualquier detalle, cualquier rasgo de la vida, puede servir de materia literaria, y, sin dejar de ser vida, ser ya literatura, arte y poesía plenas. Un ejemplo: la transmutación de unos posibles hechos y aspectos de su vida en el artículo, entre poético, irónico y grotesco, titulado *Un boceto del natural*, explicado paso a paso, en lo que tiene de biográfico, por Rafael Montesinos en su apasionante y revelador libro *Bécquer. Biografía e imagen*, y además un ramillete de *Rimas*, principalmente la XXXIV, cuyo conjunto, como viene a decir Montesinos, se comenta por sí solo[4]. Mucho de lo que escribe Bécquer es personal, por no decir que en cierto sentido lo es todo, pero igualmente mucho de lo que escribe es literatura, por no decir poesía, puesto que los límites no se pueden precisar, ya que como hemos dicho en Bécquer hay una constante transfiguración poética que actúa desde lo observado, lo vivido, lo sentido, y lo soñado.

2. En la Carta IV por ejemplo dice: "Sin saber cómo ni dónde, la pluma ha ido corriendo, y me hallo ahora con que para introducción es esto muy largo, si bien ni por sus dimensiones y su interés *parece bastante para formar artículo de por sí*" (*Vid.* ed. cit., p. 145).

3. Rica Brown, *Bécquer*, Barcelona, Aedos, 1963, p. 239.

4. Rafael Montesinos, *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, Editorial RM, 1977, pp. 21-34.

Se ha dicho, seguramente con acierto, que las Cartas a Ponz de Jovellanos pudieron influir en las de Bécquer[5]. Efectivamente esas *Cartas del viaje de Asturias* son un antecedente inmediato de las de Bécquer, inserto además en una tradición, que ha estudiado muy bien Darío Villanueva, y que es la que justifica, entre otras cosas, el género literario de las mismas, muchas de sus peculiaridades, y el ser eslabón muy patente en la cadena de la tradición mencionada. Lo que quedaría por deslindar sería lo profundamente personal no sólo en lo biográfico sino en la estética, arte y concepción de las mismas. A menudo la crítica, atraída por la misteriosa vida del poeta, ha tendido a vincular demasiado su concepción poética a los episodios y realidades de su vida cotidiana, íntima o simplemente personal, olvidando que lo más personal quizá de la vida del poeta mismo era su propia concepción de la poesía, como manifestó en numerosos momentos de su obra. Es sugestivo sin duda realizar esa tarea de hermenéutica biográfica a la hora de enfrentarse con sus textos literarios, tarea que han realizado primorosamente Rica Brown y Rafael Montesinos, entre otros ilustres críticos, pero creemos que ya es tiempo también de observar los textos del poeta no a la luz de su biografía, sino de su esencial concepción literaria y artística. Mucho se ha hecho de esto en relación con las *Rimas* e incluso de las *Leyendas* y *Las Cartas literarias a una mujer*, pero algo menos, a excepción de los estudios del mencionado Darío Villanueva y algunos otros[6], en relación con las cartas *Desde mi celda*. Casi todos los puntos de vista han sido tomados desde la

5. Darío Villanueva, "Ponz, Jovellanos, Bécquer. Originalidad y unidad de las cartas *Desde mi celda*, en *Studies in honor of sumner M. Greenfield*, Nebraska, 1985, pp. 215-234. También en la citada edición de *Desde mi celda* de Darío Villanueva, pp. 48-54.

6. *Vid.* los estudios mencionados en la nota anterior. También los excelentes de Juan María Díez Taboada, "La significación de la Carta III *Desde mi celda* en la poética Becqueriana", y de María Paz Díez Taboada, "Con Jovellanos y Larra en la Diligencia de Bécquer", ambos publicados en las *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo"*, celebrado en Tarazona y Veruela. Septiembre 1990. Edición a cargo de Jesús Rubio Jiménez, Centro de Estudios Turiasonenses, Ejea de los Caballeros, 1992.

perspectiva de la inserción de los textos en sus fuentes, o en otros casos en la relación de los mismos con el resto de la obra o de la concepción poética del autor. Los resultados han sido totalmente iluminadores. Creemos sin embargo que nos falta un estudio que canalice la respuesta de los textos en su propia entidad creativa, sin perder por supuesto la vinculación, necesaria, con todo lo anterior. Nos interesa, en primer lugar, deslindar las cartas *Desde mi celda* de su trascendencia autobiográfica. No vamos a negar lo mucho, casi todo, que estos textos poseen de profundamente personal, pero eso no es lo mismo que afirmar que se traten de una crónica histórico-biográfica o que nos sirva siquiera para establecer unos puntos de relación directa con el acontecer circunstancial de la vida del poeta. Parte el autor del hecho cierto de su viaje a Veruela y de las crónicas que escribe sobre aquel "mundo", fijémonos que entrecomillo el vocablo porque ese mismo mundo no se circunscribe, ni a veces refleja, la realidad cotidiana que le rodea. Por eso para el biógrafo resultaba desconcertante la escasez de alusiones que había en las cartas a su contexto familiar. Así se lamentaba Rica Brown: "El grave inconveniente para el biógrafo es que mientras las Cartas nos ponen en íntimo contacto con su autor, nos dejan en una ignorancia total de las personas que le acompañaban en aquellos lugares salvajes", y algo antes había dicho "Leyendo las Cartas uno no tendría idea de la existencia en la vida del poeta, de hermano, mujer, hijos"[7]. Nosotros partimos de la base de que estos textos no son personales ni autobiográficos, sino fundamentalmente poéticos, y por eso difícilmente pueden aportar datos ricos para la vida externa de su autor y menos aun para el de su contorno familiar, o "real", en una palabra. Además del componente indudable que estos textos puedan tener de documento histórico-artístico, costumbrista, legendario, o de viajes, para nosotros son textos fundamentalmente artístico-poéticos y desde esa perspectiva querríamos estudiar su global entidad. En todo caso, si estos textos son profundamente vivenciales, lo son en la medida que suponen la transfiguración de la reali-

7. Rica Brown, *op. cit.*, p. 258.

dad, la poetización de la misma en una dimensión quizá tan romántico-creadora como la que impulsó a Goethe a concebir tantos textos autobiográficos, es decir a realizar consigo mismo y con su "mundo" una recreación poética.

Por esa misma razón nos interesa mucho más, aunque sólo como punto de partida, la inserción de las cartas *Desde mi celda* en la tradición epistolar que preconizó Villanueva. Ya no se trata de asegurar que sean éstas personales, sino de comprobar que obedecen a una configuración literaria de antigua tradición, aunque la fuente más inmediata sea la de las referidas cartas a Ponz escritas por Jovellanos en las que se ha podido hallar más de un dato que lo confirma[8].

Existe otra posibilidad mucho más elemental e inmediata, a la que en cierto modo hemos hecho referencia antes. Es la de concebir estas cartas como meros artículos de periódico, a lo que el propio Bécquer parecía hacer alguna referencia reveladora. Evidentemente, desde el punto de vista de la teoría de la comunicación, las "Cartas" responden perfectamente a la figura paradigmática del "artículo periodístico"[9]. Este es un hecho tan obvio que no merece la pena detenerse demasiado en él. Pero no por obvio hay que olvidar la importancia que desde el punto de vista del género supone su concepción literaria, estructural y de realización práctica. Si cada carta de hecho supone la factura del artículo, y el vehículo de comunicación es evidentemente el de la prensa periodística, el conjunto apunta a algo más ambiguo, complejo y dilatado, como ya hemos ido sugiriendo. No se trata de una colección de artículos inconexos, tampoco son artículos unidos por una temática única o

8. Darío Villanueva, "Ponz, Jovellanos, Bécquer. Originalidad y unidad de las Cartas *Desde mi celda*", en *Studies in honor of Sumner M. Greenfield*, Nebraska, 1985, pp. 215-234.

9. Un análisis detallado de las teorías sobre el artículo como género literario y de sus posibles variantes puede verse en la reciente tesis doctoral de Ana María Gómez-Elegido, presentada en el otoño de 1993 en la Facultad de Ciencias de la Información, sobre el tema *Los artículos de Gonzalo Torrente Ballester en la prensa nacional y regional (1927-1986)*, en donde se incluye abundante bibliografía al respecto.

una intencionalidad de reportaje uniforme. Hay en ellos algo vario, diverso y multiforme, por un lado, y algo coherente, cohesionado y único, por otro.

Trataremos de verificar ambas posibilidades. Explícitamente tenemos dos realidades comprobables: una, la que implica la inserción de los escritos en el género "artículo"; otra, la que especifica que dentro de este género el molde escogido para su realización es la de la "carta". Estos son dos datos incontrovertibles. La carta como género periodístico gozó de gran predicamento en el siglo XIX; entre los costumbristas, por ejemplo, cartas escribe Larra, de quien Bécquer era indudable deudor. Es un género que se prestaba con frecuencia y facilidad a la crítica personalista, a la exposición de las experiencias subjetivas, y como estudió admirablemente Baquero Goyanes, al perspectivismo[10]. Es ocioso recordar aquí la tradición ilustrada del siglo anterior que pesaba sobre la elección de este modelo literario.

No hace falta un análisis muy pormenorizado de los textos becquerianos contenidos en *Desde mi celda* para comprobar rápidamente que en su organización hay varios núcleos temáticos que obran a modo de estructura formal: un relato de viaje (carta I); unas divagaciones y reflexiones, a modo de "preludio" (carta II); unas nuevas divagaciones sobre la muerte, de fuerte carácter personal (carta III); otras ideas y consideraciones sobre el pasado y el paso del tiempo (carta IV); una más directa entrada en materia costumbrista, con la descripción del mercado de Tarazona y las muchachas de Añón (carta V); la leyenda de la bruja (carta VI); el "cuento" del castillo de Trasmoz (carta VII); la historia de Dorotea y las brujas de Trasmoz (carta VIII); el milagro de la Virgen de Veruela y la construcción del monasterio (carta IX).

En primer lugar no vamos a discutir si la última carta pertenece o no al ciclo, porque lo avalan dos hechos indiscutibles: que su temática es prolongación de la anterior, y que el propio autor dejó constancia de que así era cuando al comienzo de la misma afirma-

10. Véase su libro sobre Cadalso, Larra y otros autores en *Perspectivismo y contraste*, Madrid, Gredos, 1963.

ba "desde una de cuyas celdas he escrito mis cartas anteriores". Esta referencia a sus cartas "anteriores" prueba que todas constituyen una serie de la que ésta por el momento era una más del ciclo. El hecho probable de que no estuviera escrita en Veruela no elimina para nada la idea del ciclo, porque el lugar físico desde donde se encuentre el artista no anula el verdadero lugar ideal, que es el de su propia ubicación mental, espiritual y de sensibilidad poética; y éste, en esta última carta, no era otro que el mismo que sirvió de ámbito a las anteriores: Veruela.

En segundo lugar creemos observar una cierta dialéctica progresiva en la composición de las cartas, que refleja además el inmediato orden cronológico y compositivo. En efecto, la disposición de las cartas revela el propósito de ir disponiendo el material literario de una forma ordenada, a través de una verdadera perspectiva. Así, lo primero que se expone es la realización de un viaje y los motivos personales del mismo (carta I); después se da cuenta de la búsqueda del tema, que como cronista o periodista persigue, y de las reflexiones que se le ocurren sobre el lugar en el que está, a la vez que se contrapone Veruela a Madrid (carta II). Estas dos cartas iniciales el propio autor las toma como "introducción y preludio" de su obra, considerada como totalidad. La tercera carta tendrá todavía un fuerte contenido personalista y subjetivo, en donde aspectos de la propia vida tendrán particular relevancia, en especial las ideas sobre su misma muerte. En la carta IV todavía Bécquer está unido a una perspectiva muy subjetiva, la de considerar el paso del tiempo y la visión del pasado desde el lado elegíaco. Toda la carta está preñada de reflexiones sobre la pérdida de la tradición antigua (fundamentalmente medieval). Ese propósito de revivificar la tradición empieza a encontrar concreción en la carta V, y plasmación específica en las siguientes (VI, VII, VIII y IX), que no son sino ejemplificaciones de la teoría expuesta con anterioridad en las cartas iniciales. Del lamento de la pérdida de la tradición se va a pasar a tratar de fijar ésta en unos escritos que la revivifiquen. Por consiguiente, y sin entrar en más detalles de momento, podemos predicar que las cartas parten de una intencionalidad expresa y verifican ésta en una práctica concreta y muy determinada. Por eso no creemos que deba

hablarse de unos escritos inconexos, cajón de sastre de cosas varias e inorgánicas. Por el contrario creemos que la disposición de las mismas obedece a una organicidad muy determinada. Que esta sea previa a su ejecución o realizada en el transcurso de la misma, es algo que, además de interesarnos de manera muy relativa, sería muy difícil llegar a determinar.

Aquí no vamos a detenernos en el análisis del contenido temático de las cartas, que ya han realizado con anterioridad otros autores[11] y que no es ciertamente nuestro primordial objetivo. Pero sí vamos a establecer una categorización de esos temas para penetrar en su sentido y hallar en ellos la raíz de lo que para nosotros es el verdadero eje de las cartas: la poetización del mundo y su consiguiente transfiguración artística. Sobre esta materia ya había escrito José Luis Varela unas líneas absolutamente reveladoras, que no podemos transcribir aquí, pero que podemos resumir en su frase "la realidad es artísticamente insuficiente"[12]. La realidad dada, la vida actual, se le presenta al poeta con una precariedad sustancial. Constantemente Bécquer acude al ensueño, al pasado, al trasmundo, para intentar alcanzar una plenitud que no logra encontrar de otra manera. Si observamos bien *Desde mi celda* no es sino un intento de realizar un viaje a otro lugar, al pasado, al ensueño, incluso a un mundo espiritual de fantasía y de trascendencia. Naturalmente este "viaje" está revestido de los caracteres propios de los géneros literarios más habituales del momento (el artículo, la

11. Además del estudio citado de Darío Villanueva en la nota 8, debe cosiderarse su introducción a las cartas *Desde mi celda* de la edición mencionada. Igualmente pueden consultarse los estudios a los que hemos hecho referencia en la nota 6, y en el de José Sánchez Reboredo "Romanticismo conservador en las Cartas desde mi celda", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 248-249, 1970, pp. 394-403. De igual forma se ocupan de las cartas *Desde mi celda* otros autores en obras generales. Por su importancia para la exposición temática se puede recordar el libro de Robert Pageard, *Bécquer, leyenda y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 349-362.

12. Véase su estudio lleno de sugerencias "Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer" en *La transfiguración literaria*, Madrid, Prensa Española, 1970, p. 170.

carta, el cuadro de costumbres, la reconstrucción histórica y la leyenda). Incluso la progresiva composición de las mismas, que puede parecer titubeante, de tanteo, de vaga indagación de un objetivo claro, de lo que el autor es consciente en varios momentos, denota en el fondo la búsqueda de un objeto situado de forma más imprecisa, más lejana, que el mero carácter legendario o costumbrista al que parecen desembocar tantas vacilaciones. Así, al final de la segunda carta el autor tendrá que reconocer que lo escrito hasta entonces no es sino una "introducción o preludio", y al comienzo de la misma se nos presentaba en una angustiosa actitud "buscando un asunto cualquiera". Naturalmente podemos pensar en dos extremos: las cartas están realizadas "a lo que salga", sin plan preconcebido[13], o bien son resultado de una profunda meditación y un cálculo premeditado. La primera postura es evidentemente la que nos quiere comunicar el poeta en sus propios textos, la segunda es la que tras profundos estudios y dedicación constante a la obra literaria de Bécquer, es la que nos dan algunos críticos, como Juan María Díez Taboada[14]. Objetivamente es difícil decidir si el plan previo está calculado hasta los más precisos detalles de organización y estructura de la materia literaria. Pero en el fondo no es esto lo que nos debe preocupar. Lo que nos interesa es el resultado. Y éste cada vez lo vemos como más coherente y organizado. No tanto porque ese haya sido el propósito consciente del autor, que bien pudo serlo también, sino por cuanto su intuición poética ordenaba espontáneamente lo informe que bullía en su espíritu. Ese suele ser el proceso de creación en la mayor parte

13, Darío Villanueva en su edición de *Desde mi celda* aboga por la idea de que la obra está concebida "sin obedecer a un plan preconcebido ni a una estructura unitaria", aunque, como indica a renglón seguido "acaba por cobrarla casi espontáneamente al erigirse en suma de toda la obra prosística y de la sensibilidad de Gustavo Adolfo Bécquer" (Ed. cit., p. 65).

14. Véase su estudio citado "La significación de la Carta III *Desde mi celda* en la poética becqueriana" (en *Actas "Los Bécquer y el Moncayo"*, ed. cit., p. 138-139). La célula de nuestra idea está ya aquí expresada cuando Díez Taboada dice: "Desde luego, no es casual el modo como se juntan en este Bécquer de las *Cartas desde mi celda* lo anecdótico, lo autobiográfico, lo costumbrista, lo histórico, lo legendario: Gustavo con habilidad, lo ordena todo a un mismo fin, y lo incrusta en una misma estructura única en virtud de una dimensión precisamente literaria".

de los poetas, porque la realidad del lenguaje, de la forma, se impone infinitas veces al propósito inicial. Ahora bien ese propósito inicial, fuese más consciente de lo que el autor da a entender o no, en cuanto a la planificación de su materia literaria, es algo difícil de saber, pero sí, como afirmamos, de comprobar en la realidad práctica, tal cual se nos presenta en sus escritos.

La tercera carta, probablemente la más personal e intensa de todas, como ya han señalado muchos críticos, marca un nuevo punto de inflexión en la composición de la obra. Es evidentemente una cumbre en lo que se refiere al proceso de individuación del relato. Aquí se prolonga la línea de subjetivismo personalista hasta extremos patéticos, con la ensoñación de la propia muerte del poeta y su lugar en el mundo. De esa concepción y de la relación con otros textos poéticos y literarios de Bécquer y de la propia teoría poética, nos ha dejado un estudio J. M. Díez Taboada pormenorizado y magistral[15]. En la línea de proceso gradual y ascendente que marcábamos, esta carta es la culminación de un proceso personal y, en el fondo, el anuncio de que el viaje tomará otro sesgo algo diferente de ahora en adelante. Este sesgo consiste en que el autor decide pasar de lo más personal, de lo más subjetivo, a un nivel de consideraciones más objetivas y exteriores a su yo; pero de nuevo poco a poco, calculadamente, puesto que en lugar de entrar en materia descriptiva directamente, todavía escribirá una carta, la IV, que es, no sólo un muestrario elegíaco del pasado, sino un pasado contemplado desde la imaginación, o como él mismo dice, "merced a un supremo esfuerzo de la fantasía". Esta carta IV es, así, también una carta preparatoria de la materia histórica que nos va a comunicar a continuación. En este sentido el autor sigue dilatando el objetivo concreto y nos está ofreciendo con este material preparatorio algo que se está convirtiendo paulatinamente en el eje fundamental de su escrito. Todas las cartas son una continua dilación. Incluso las que veremos ahora (V, VI y VII), que poseen una temática más aparentemente costumbrista y legendaria, mantienen una actitud de cons-

15. *Vid.* nota anterior.

tante suspensión en su objetivo, que no puede ser fruto de la casualidad, pero cuyo alcance no sabemos si es producto de un objetivo marcado que no se desea demasiado asir, o si éste no es tan preciso y alcanzable como las previas intenciones del autor pudieran hacernos pensar. La carta V tiende ya a concretar la descripción de un lugar (la plaza del mercado de Tarazona), lugar que se quiere fijar porque el autor piensa que "no ha pasado para ella el tiempo", y de unos personajes que acaban siendo míticos: las muchachas de Añón. Personajes míticos, porque Bécquer las pinta con unos caracteres que las refieren a las serranas de la tradición literaria y a las propias "amazonas", como él mismo dice. La VI se refiere, si queremos recordar, al relato de la bruja, y en la posdata de la misma se nos anuncia la historia de las brujas de Trasmoz para la carta siguiente. Pero sorprendentemente en la VII no se refiere esa historia sino la del castillo, de lo cual es consciente el autor, quien al final de ella reconoce haber faltado a la promesa y dejar la historia para la siguiente. Así ocurre efectivamente en la VIII, que relata el episodio anteriormente anunciado. Con ello parece cerrarse un pequeño ciclo que ocupa las cartas VI,VII y VIII y que posee un núcleo temático narrativo similar. Una se encadena a otra de forma natural, como partes de una historia dilatada. Las tres tienen como base esencial de orden temático-argumental un relato o leyenda de brujas, y el autor incluso para dar mayor cohesión a su historia nos habla al final de la carta VIII de una verdadera dinastía de las brujas de Trasmoz, de la que nos dice haber conocido a una "tía Casca", hermana de la primera "tía Casca" de la Carta VI, al terminar el relato de la Carta VIII. La novena y última carta, como ya vimos, prolonga y rectifica, dignificándolo, el relato "negro" del núcleo final del escrito. Es un relato que entra de lleno en lo fantástico-legendario pero ahora de marcado carácter religioso, frente a lo supersticioso narrado con anterioridad. Por eso mismo nos parece una carta casi imprescindible para dar unidad al conjunto, y para presentar la otra cara de lo maravilloso-popular, el otro ámbito necesario para completar la visión de un pasado que se quiere reconstruir con la imaginación y la fantasía.

En esa situación de evocar un pasado para hallar su raíz poética, Bécquer se halla en el dilema real de aceptar ese pasado con sus supersticiones, atrasos y barbarie, o aferrarse al presente convencional y prosaico de la vida real. La solución que él da es la de transfigurar, como decía José Luis Varela, la realidad tanto del pasado como del presente, soñándola siempre desde una perspectiva poética. Constantemente en las cartas más que una pintura y representación del presente se está evocando, haciendo elegía (poesía) del pasado. Por eso encontraremos una constante en estos escritos: la imaginación. Desde la carta I aparece como verdadero *leitmotiv*: "eché a volar la fantasía por los espacios imaginarios", "Como quiera que cuando se viaja así la imaginación, desasida de la materia, tiene espacio y lugar para correr"[16]; en la II dirá: "Entre los pensamientos que antes ocupaban mi imaginación y los que aquí han engendrado la soledad y el retiro, se ha trabado una lucha titánica"[17], y más adelante se pintará a sí mismo sentado al pie de la cruz "exaltada la imaginación" viendo los personajes fantásticos que desfilan ante su vista[18]; y más adelante aun dirá de nuevo "Siempre que atravieso este recinto, cuando la noche se aproxima y comienza a influir en la imaginación[19] con su alto silencio y sus alucinaciones extrañas", o "Los diferentes y extraordinarios objetos que, unos tras otros, van hiriendo la imaginación". Pero de la carta III no es necesario dar ninguna concreta localización porque es una ensoñación absoluta; de ella y de las referencias a otros escritos becquerianos, *Rimas* y *Cartas literarias a una mujer* principalmente, ha realizado un análisis detallado el profesor Díez Taboada[20]. En la extendida elegía al pasado que es la carta IV, son innumerables las veces que se hace apelación a la imaginación, la fantasía o la poesía. En la V varía el punto de vista, ya no es tanto el poeta el que imagina, cuanto el que pide imaginación al lector: "figúrense" llega

16. *Desde mi celda*, ed. cit., p. 103.
17. Id., p. 105.
18. Id., pp. 108-109.
19. Id., p. 115.
20. *Vid.* su estudio citado en nota 6.

a convertirse en una reiteración, y a él le pide que "con su imaginación" haga la luz y ordene el cuadro que el poeta plasma en sus cuartillas[21]. En la VI el poeta se siente dominado por la "fantasía" y llega a creer que las consejas de las brujerías puedan llegar a ser posibles[22]. En la VII y VIII, que pertenecen al mismo ciclo fantástico, el autor insiste en que "todo semejaba cosa de ilusión o ensueño"[23] o "todo cuanto a uno le rodea ... lo predispone a creer en lo sobrenatural"[24]. En la IX y última el poeta trata de imaginar lo imposible "Yo me figuro algo más, algo que no se puede decir con palabras ni traducir con sonidos o con colores"[25]. Ha llegado al punto de lo inefable, al seno de la trascendencia.

Creemos observar en *Desde mi celda* un itinerario. En primer lugar un itinerario de un lugar real a otro fantástico y trascendente. El circunstancial viaje a Veruela se convierte para el poeta en un viaje mítico. Un viaje que oscila de un ámbito geográfico a otro histórico, de un ámbito íntimo a otro legendario, fantástico y religioso. Lo poético es la transfiguración última de todo ese material.

Ese itinerario además está realizado de forma gradual, en un orden consciente, cronológico (siguiendo el acaecer de los hechos reales o supuestos) y progresivo. Según esto, las cartas podrían dividirse en cuatro estadios fundamentales y un ámbito único de transfiguración poética. Estos estadios serían: 1. La vida presente (con la circunstancia real del poeta y su momento); 2. La historia (con la evocación del pasado por medio del proceso imaginativo); 3. La leyenda (con el ensueño como forma de llegar a su más honda esencia); 4. La religión (con la apertura al mundo de la trascendencia). Hay un proceso, pues de lo más personal a lo más objetivo, de lo más concreto y circunstancial a lo más elevado y universal. Pero en toda esa realidad hay una visión poética gradual y unitaria, porque lo que proporciona la esencial unidad es la experiencia poética

21. *Desde mi celda*, ed. cit., pp. 148-149.
22. Id. p. 168.
23. Id. p. 182.
24. Id. p. 202.
25, Id. p. 209.

(porque no se la debe llamar de otra manera) de Veruela. A partir de esa realidad poética se puede transfigurar, es decir, reducir o modificar la realidad concreta autobiográfica (prescindir de episodios y entramados de ésta), se puede igualmente transfigurar la idea de experiencia del viaje concreto y darle incluso una dimensión simbólica, transfigurar de la misma forma la historia y la leyenda para hacer de ellas elementos constitutivos de la revelación poética de una realidad trascendente, que a veces puede también revestirse de religiosidad. Ese estar presente ante una realidad inefable es lo que lleva al poeta a volver los ojos al mundo del espíritu, como hicieran sus estatuas en la última de las *Cartas literarias* a una mujer. Curiosamente la última de las cartas *Desde mi celda* acaba con una evocación del templo de la Virgen de Veruela, cuya atmósfera de "solemnidad y grandeza indefinibles" nos recuerda mucho a aquel otro final, y, de igual manera, a la última (LXXVI) de las *Rimas* editadas por los amigos del poeta. En los tres textos el poeta ha transfigurado lo religioso en poesía. Para nosotros las cartas *Desde mi celda* son un fresco poético por encima de sus elementos temáticos circunstanciales.

LA DIALOGICIDAD DE LA POESÍA DE BÉCQUER

Sieghild Bogumil
(Universidad de la Ruhr de Bochum)

El trabajo presentado aquí es una lectura de la poesía de Gustavo Adolfo a la luz de lo que se llama poesía crítica que es un concepto corriente en la crítica francesa y al que he prestado unos acentos especiales. Se entiende por tal noción una poesía que observa y que habla de su propio nacimiento, lo que significa al mismo tiempo que examina su relación con la realidad, el propio concepto de la realidad, las posibilidades y los límites del lenguaje y finalmente, el papel del propio ser del poeta, es decir, de lo que se llama en la poética el sujeto lírico. La poesía de Bécquer es una de las más conscientes de su estado crítico[1]. Vale para las *Rimas* lo que Juan María Díez Taboada dice a propósito de la "Carta III desde mi celda": "que el poeta va a enfrentarse consigo mismo en la más profunda soledad de su alma y allí asistir al alumbramiento de la poesía en sí mismo y examinar el arranque de ese camino que conduce desde la ilimitada riqueza de la poesía hasta el pobre lenguaje humano, la escueta palabra poética que será dicha y aún después

1. Véase entre otros Henri Meschonnic: *La rime et la vie*, París, Verdier, 1989, p.62; id.: *Les états de la poétique*, París, Presses universitaires de France (écriture), 1985, p. 184; id.: *Pour la poétique V. Poésie sans réponse*, París, Gallimard, (Le chemin), 1978, pp. 61-77, esp.: pp. 69-77.

oída."[2] Es esta precisamente la trayectoria de la poesía crítica y especialmente de la de Bécquer: la que tiene su origen en el nacimiento de la poesía y que persigue sus meandros de la creación hasta su caída más o menos violenta en el mundo ajeno del lenguaje que es causa de una honda angustia congénita. Cada palabra de las *Rimas*, todo el vivir que la ocasiona están impregnados por una conciencia artística que aún siendo ineludible, no experimenta menos ansia de lo imposible. Este camino extremo del júbilo del primer amor al grito del espanto frente a la muerte puede leerse en las *Rimas*, aunque no se conozca su orden cronológico. Expresado en otras palabras: las *Rimas* son congénitamente poesía crítica[3]. Y por consiguiente en este sentido va nuestra lectura.

No cabe duda que las *Rimas* constituyen un diálogo. Es cierto que no se encuentra en todos los poemas la alocución del interlocutor, la mujer querida en este caso, pero ya el propio lenguaje de Bécquer tiene un carácter demostrativo de llamada o de presentación de manera que no sorprende más si, de repente, la alocución explícita aparece. La Primera *Rima* puede considerarse como el modelo de esta dialogicidad interna. Es como si Bécquer señaláse al mundo entero que hay un himno secreto pero resonante que entiende y que no logra escribir sino teniendo en sus manos las de la mujer querida a quién, en este momento mismo, dirige la palabra:

> "Yo sé un himno gigante y extraño
> que anuncia en la noche del alma una aurora,
> Y estas páginas son de ese himno
> cadencias que el aire dilata en las sombras.

2. Juan María Díez Taboada: "La significación de la Carta III desde mi celda en la poética becqueriana", en: *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo" (1990)*, ed. por Jesús Rubio Jiménez, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernándo el Católico, s.l., 1992, p. 135-168, esp.: p.153.

3. Véase a este propósito S. Bogumil: "La contemporaneidad de la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer", en: *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo"*, *op.cit.*, pp. 275-281, esp. p.281.

Yo quisiera escribirlo, del hombre
domando el rebelde mezquino idïoma,
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar; que no hay cifra
capaz de encerrarle, y apenas, ¡oh, hermosa!
si teniendo en mis manos las tuyas
pudiera al oído cantártelo a solas."

Mano en mano - ¿que sería esta imagen sino la figuración del diálogo? -Paul Celan, otro poeta del diálogo, dirá hoy que el "apretón de manos" es ya un poema. Y ¿por qué no hacer caminar nuestros sentidos, como ocurre en la poesía según observación también de Celan, diciendo que el "oído se ha traspasado al tacto donde aprende a ver"?[4] ¿Por qué no reconocer en el verso de Bécquer la mano del poeta hablando - literalmente - con la de la mujer, y reconocerlo tanto más, si escribir es la forma poética del habla? El poeta habla con la mano, la mano respira y resuena y sólo se sirve de la boca ocasionalmente.

La poesía de Bécquer muestra así un rasgo general de la poesía crítica y destaca al mismo tiempo un rasgo general o sistemático del lenguaje. Es, efectivamente, lo que dice el lingüista Émile Benveniste describiendo la forma enunciadora del lenguaje: "Dos figuras son alternativamente protagonistas de la enunciación. Este cuadro está dado necesariamente con la definición de la enunciación."[5] Y en otro pasaje: "La polaridad de las personas, tal es en el

4. Paul Celan, "Edgar Jené und der Traum vom Traume" ("Edgar Jené y el sueño del sueño"), en: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, t. III, ed. por Beda Allemann y Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1983, p. 155-161, esp. p.158. (Traducción de S. Bogumil).

5. "Deux figures en position de partenaire sont alternativement protagonistes de l'énonciation. Ce cadre est donné nécessairement avec la définition de l'énonciation." Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, París, Gallimard, 1974, p.85 (mi traducción).

lenguaje la condición fundamental, de la que el proceso de comunicación [...] no pasa de ser una consecuencia del todo pragmática."[6] Es decir que el lenguaje se constituye en una duplicidad irremediable que se invierte en comunicación sólo en su función pragmática. Poeticamente hablando no es comunicación sino diálogo. Pero ¿qué es un diálogo? Lo conocemos en su modo comunicante cuando alguien dice algo a alguien para efectuar algo. Pero esta intencionalidad no existe en poesía. ¿Qué es, pues, el diálogo poético? La lingüística no da detalles. Los poetas nos ayudan a acercarnos a esta forma originaria del habla. Dice Celan - acudo de nuevo a su autoridad - que el diálogo es la alocución de personas o hasta de las apariencias en forma interrogativa cuyo resultado es la constitución de la otredad en contacto con el yo investigando. Esta otredad trae consigo lo que es propio al otro, y eso es su tiempo[7]. El diálogo como forma poética de la bipolaridad del lenguaje, pues, es la construcción del intercambio entre el yo y las formas del tú, donde hay un equilibrio perfecto. Es como lo dice Celan en su diálogo con el poeta ruso Ossip Mandelstam:

> "el nombre Ossip viene al encuentro de ti, le cuentas
> lo que ya sabe, él lo coge, lo coge de mí, con manos
> le desprendes el brazo del hombro, el derecho, el
> izquierdo,
> fijas los tuyos en su lugar, con manos, con dedos, con
> líneas
> - lo que se deshizo se junta de nuevo -
> aquí los tienes, aquí tómalos, aquí los tienes los dos
> el nombre, el nombre, la mano, la mano."[8]

6. Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, traducción de Juan Almela, Madrid, siglo XXI editores, cuarta edición, 1974, p.181. "La polarité des personnes, telle est dans le langage la condition fondamentale, dont le procès de communication [...] n'est qu'une conséquence toute pragmatique.", Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, París, Gallimard, 1966, p. 258-266, esp. p. 260.

7. Paul Celan, *Der Meridian*, en: *Gesammelte Werke, op. cit.*, p. 187-202, esp. p. 198.

8. Paul Celan, "Es ist alles anders", en: *Die Niemandsrose*, en: *Gesammelte Werke* t.I, *op. cit.*, p.284 (mi traducción).

Bécquer lo dice en otras palabras, no tan románticas como puede parecer sino contemporáneas anunciando el "yo es un otro" de Rimbaud y su imagen de la madera transformándose violín que se encuentra en su carta del 13 de mayo de 1871:

> "En el laúd soy nota,
> perfume en la violeta,
> fugaz llama en las tumbas
> y en las ruinas yedra." (Rima V)

No evoca el poeta de modo romántico una simbiosis antiracionalista del sujeto con la naturaleza, ni siquiera un abandono irracional al sueño, mas bien crea la otredad por el intercambio del diálogo. Es un diálogo que presupone un saber más allá del razonamiento, un saber sacado del amor callado de la muerte (Rima LXXVI) o sea el olvido - "mundo de visiones" (Rima LXXV) - de que el sueño es el umbral. Es el saber de un otro tiempo que el suyo, del tiempo del otro.

Claro está que en el diálogo entre los poetas no puede hablarse ya de influencia sino del anhelo de sacar a la luz lo que el otro "ya sabe" y que la poesía - en este caso especial de Bécquer - clarifica aún más por el intercambio específico.

Se habla mucho de la influencia de Heine sobre Bécquer, pero las pruebas faltan. Esta laguna es significativa. ¿Cómo dar pruebas de lo que no existe? Más bien, Bécquer va al encuentro de Heine a quien reconoce un compañero de camino, un camino que persigue la poesía crítica. ¿Cuál es? ¿Cuál es la otredad poética que cuenta Bécquer que Heine ya conoce pero que Bécquer clarifica aún más?

La crítica alemana lee a Heine como a un poeta filosófico y político. Baste aquí una sóla referencia. Klaus Briegleb[9] hace constar que Heine disturba los falsos sentimientos de armonía del lector que despierta, y crea la conciencia de la verdadera vida en él; destruye

9. Klaus Briegleb: *Opfer Heine*? Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1986, pp. 109-111.

el "Don-Quijotismo lírico" y reduce "el espíritu a la fuerte realidad", según las palabras del propio Heine. Invierte de esta manera la dirección del pensamiento de Hegel. El filósofo intentaba llegar de la subjetividad finita a la absoluta, mientras que Heine va de la idea de la armonía absoluta a la realidad subjetiva. Y lo hace por el medio poético: expresa los sentimientos concretos que existen en la sociedad convencional para sofocarlos de manera que demuestre que son pura ideología. Muestra que no los sentimientos son verdaderos sino que la verdad es: que el sujeto quisiera sentir como siente.

Sin embargo, la recepción contemporánea, sobre todo en cuanto al *Libro de las canciones*, publicado en 1827, ha sido recibido con gran entusiasmo por el público. Se ha considerado esta poesía como "poesía pura", es decir como la expresión pura de una sensibilidad humana general.

Parece conocer Heine una recepción semejante en España, lo más tarde desde la traducción de las obras escogidas por Eulogio Florentino Sanz; esto cuanto más que la ironía era moderada por la traducción misma y seguramente por los cambios también que introduce Eulogio Florentino. En efecto, resume Robert Pageard en su libro sobre la vida y obra de Bécquer, lo que le ha podido atraer a Bécquer en los poemas de Heine: la simplicidad de la lengua, la sutileza del contacto sugerido, el carácter íntimo de los encuentros, la timidez expresada[10], y de manera más general los sentimientos ligados al fracaso amoroso: la pasión y después la pérdida del gusto de vivir, la angustia, la autoacusación y una cierta ironía[11]. Pero, añade Robert Pageard - es lo que nos parece primordial en las condiciones de la recepción de un autor por el otro -, "la asimilación de estas influencias artísticas se acompaña de un proceso de personalización" caracterizado entre otros "por la sobriedad e intensidad de expresión" y el "respeto por lo indecible"[12].

10. Robert Pageard: *Bécquer, leyenda y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 168.

11. *op. cit.*, p. 174.

12. *op. cit.*, p. 181 ss.

No influencia, pues, sino afinidad. Lo que pasa es que en el diálogo Bécquer va a destacar rasgos de la poesía crítica en los poemas de Heine que no se han visto todavía en este poeta y que la poesía de Bécquer clarifica precisamente. Por esto encontramos siempre el tono de Bécquer en las *Rimas* que no dejan de recordar constantemente al poeta alemán pero van evocando al mismo tiempo a otro poeta alemán que es el Goethe del *Diván* a quien hace eco el Goethe de la "Proximidad del amado" que Bécquer conoció. ¿Conoció el *Diván* también? No se sabe, pero lo que sacaba a la luz en su diálogo con Heine - agudizado, por cierto, por una lectura extensa de los románticos europeos - le acerca inmediatamente al *Diván* de Goethe, porque, como en el *Diván*, aparece en las *Rimas* una poesía realmente pura.

Es precisamente esta pureza que Bécquer reconce en la poesía de Heine por la que el poeta alemán está motivado sin poder decirla directamente. Es la pureza del anhelo de un encuentro originario materializado en los pliegos de la poesía. Vamos a esclarecerlo en una breve lectura comparada entre Heine y Bécquer para concluir después con una ojeada sobre el *Diván* de Goethe.

También a través de los cambios efectuados por Eulogio Florentino Sanz, Bécquer podía darse cuenta de la llamada profunda de la poesía en los poemas de Heine. Bécquer responde en el mismo nivel. El diálogo de Bécquer es un cante jondo a varias voces. Es el caso, por ejemplo, de la Rima LXVII:

"¡Qué hermoso es ver el día
coronado de fuego levantarse,
y a su beso de lumbre
brillar las olas y encenderse el aire!

¡Qué hermoso es tras la lluvia
del triste otoño en la azulada tarde,
de las húmedas flores
el perfume aspirar hasta saciarse!

¡Qué hermoso es cuando en copos
la blanca nieve silenciosa cae,

de las inquietas llamas
ver rojizas lenguas agitarse!

¡Qué hermoso es cuando hay sueño
dormir bien... y roncar como un sochantre...
y comer... y engordar... y qué fortuna
que esto sólo no baste!"

Puede verse en este poema el reflejo del número 31 del "Intermezzo lírico":

"Es el mundo tan hermoso
y es tan azulado el cielo!...
Y exhalan tan suavemente
su hálito puro los céfiros!...
Y señas se hacen las flores
del valle, de flores lleno,
y en el matinal rocío
quiebran cambiantes reflejos!
Y gozan las criaturas
do quiera mis ojos vuelvo...
Y yo, con todo, quisiera
yacer de la tumba dentro,
de la tumba, y replegarme
contra un amorcito muerto."[13]

Según su pluma rápida que no se atreve casi a apoyarse sobre las imágenes que huyen volando como hojas muertas en el momento mismo que nacen, Heine hace una revista irónica de la hermosura del mundo para oponerse a ella y buscar a la tumba de la amada muerta. Eulogio Florentino Sanz ya cambia la forma de la copla - alarga los siete versos en catorce - lo que puede haber insinuado a Bécquer un paso más lento en la rima LXVII. Porque ésta se com-

13. *Canciones de Enrique Heine*, traducidas por Eulogio Florentino Sanz, en: Alejo Hernández, *Bécquer y Heine*, Madrid, Eds. Senara, 1946, p. 165.

pone de cuatro coplas compuestas de dos octosílabos y endecasílabos en alternancia. Sólo en la última copla los octosílabos abarcan los endecasílabos. Pero antes de suponer que se trata, en este cambio, de una influencia, pensamos que Bécquer va al dentro de la poesía de Heine para sacar a la luz su basamento de palabra ponderada. Ésta consiste, entre otras cosas, en el hecho de que Bécquer va al encuentro del mundo, que lo mira con ojos nuevos, asombrados, pero al mismo tiempo escrutadores, y que se apoya en las cosas, al contrario de Heine, para encontrarlas nombres nuevos, no deformados por cualquiera ideología. Heine se queda en un campo linguístico fosilizado que le incita a escaparse hacia el mundo del deseo sin palabras. Bécquer, al contrario, se mantiene en el mundo de las cosas y las canta como Goethe las canta en el *Diván*, dando nombre a sus bellezas rasgo por rasgo hasta que, al final, la búsqueda de esta belleza se revela inagotable. El paralelismo de la última copla con las precedentes muestra que, al fin y al cabo, buscar a esta belleza no es mucho más que comer y engordar, y claro que "esto sólo no basta". Pero, ¿dónde hay una salida? Para Heine está en un más allá del mundo, hay para él una ruptura irremediable entre el propio deseo y el mundo que pasa por el corazón. Para Bécquer, está en el anhelo mismo, está en esta emoción que le empuja a buscar y decir la belleza del mundo, es esa emoción misma. El deseo le dice que hay aún algo más fuera de lo que dice cada palabra, hasta la más ligera, la más sencilla, la más imperceptible - porque la palabra nunca deja de caer en la insignificancia, en la imperfección; es la caída que refleja la última copla del poema LXVII. Pero, por otro lado, el deseo de la belleza del mundo expresado en su cumbre, es decir desnudo, por la palabra sencilla y sutil, nos da una apertura que es la del deseo mismo cuyo carácter es precisamente el ser inagotable para siempre. Desde luego, cuando el deseo se manifiesta tiene que reflejarse en su anhelo para mantenerse deseo.

En breve, Bécquer destaca en Heine el carácter inagotable y, por tanto infinito, del deseo y clarifica lo que es el ansia del mundo, del vivir, de la vida - este ansia que es el principio vital de la poesía.

La Rima XXXIX da la prueba, por decirlo así, de la misma idea, pero en el sentido opuesto: las apariencias no bastan, al contrario, impiden el paso al redoblamiento del deseo que lo liberaría:

"¿A qué me lo decís? Lo sé: es mudable,
es altanera y vana y caprichosa:
antes que el sentimiento de su alma,
brotará el agua de la estéril roca.

Sé que en su corazón, nido de sierpes,
no hay una fibra que al amor responda;
que es una estatua inanimada..., pero...
¡es tan hermosa!"

Por otra parte, la hermosura es como una promesa, pero desde luego, la hermosura en su ingenuidad que es la de la palabra más sencilla, la más ligera, la más precisa. Heine, en el poema numero 47 del "Intermezzo lírico" no se alza por encima de su enojo y de su desengaño:

"Me hacen mudar de colores,
me atormentan sin cesar,
con sus rencores los unos
y con su amor los demás.

Me han envenenado el agua,
me han emponzoñado el pan,
con sus rencores los unos
y con su amor los demás.

Pero, ¡ay!, la que más tormentos
y más angustias me da,
ni rencor me tuvo nunca,
ni amor me tuvo jamás."[14]

Todo el poema es una acusación amarga global. Su anhelo se queda encerrado en el mundo pesante de las cosas y de la lengua cargadas por el sentido ideológico dominante rechazando el deseo.

14. *op. cit.*, p. 160 ss.

Citemos un último ejemplo de Bécquer en diálogo con Heine y alcanzando - Bécquer sí - lo que en Heine era afán no logrado. Se trata de la Rima LXVIII:

"No sé lo que he soñado
en la noche pasada.
Triste muy triste debió ser el sueño
pues despierto la angustia me duraba.

Noté al incorporarme
húmeda la almohada,
y por primera vez sentí al notarlo
de un amargo placer henchirse el alma.

Triste cosa es el sueño
que llanto nos arranca,
mas tengo en mi tristeza una alegría...
sé que aún me quedan lágrimas."

La Rima responde al número 55 del "Intermezzo lírico". Heine permanece hasta en el sueño en sus angustias y ansias de la "fuerte" realidad:

"En sueños he llorado...
¡Soñé que en el sepulcro te veía!...
Después he despertado
y continué llorando todavía.

En sueños he llorado...
Soñé que me dejabas, alma mía...
Después he despertado
y aún mi lloro amarguísimo corría.

En sueños he llorado...
¡Soñé que me adorabas, y eras mía!

Después he despertado
y lloré más..., y aun lloro todavía."[15]

Sueña en la muerte de su amada y en su ausencia, y al despertarse llora. Pero continua llorando hasta cuando sueña que su amada se queda con él. A través de este contenido Bécquer a visto muy bien que hay otra cosa tadavía además de la "fuerte" realidad en el sueño, que estas imágenes de Heine son el signo de algo más profundo, de un ansia angustiada, o más precisamente de un anhelo que va hasta los reinos del dolor. Pero este dolor tiene todavía un lenguaje para Bécquer, el del dolor, es verdad, pero es un lenguaje sin embargo. Es precisamente lo que dice Heine implícitamente cuando hace alusión a que nada, ni siquiera el colmo del amor, refrena las lágrimas.

Interrumpimos aquí. Han sido citados unos pocos ejemplos para demostrar la situación de diálogo clarificante entre Bécquer y Heine. Intentaremos precisar todavía lo que saca en claro Bécquer en la poesía de Heine echando una mirada sobre *El Diván* de Goethe, porque a la luz de este diálogo aparecen más claros todavía esos rasgos de sus *Rimas*. El diálogo imaginario que iniciamos es el que Bécquer pudo tener con el poeta clásico alemán.

Hemos dicho que Heine muestra una ruptura entre el deseo y el mundo, que los sentimientos no son verdaderos sino el deseo de sentir así. Esta ruptura le conduce a un rechazo del mundo, del lenguaje, de su propio sentimiento. Su técnica poética por así decirlo es la ironía que destruye el lenguaje establecido y con ello las cosas y hasta el hombre. Éste busca, como Baudelaire, un lugar fuera del mundo, o, expresado en la imagen de Heine: en la tumba de la amada muerta.

Bécquer reconoce en todo esto lo característico de la poesía crítica que es el deseo inagotable y que es su motivo primero. Pero este deseo puro no le separa a Bécquer del mundo, sino que por el contrario, le empuja más y más hacia las cosas, le impulsa a expre-

15. *op. cit.*, p. 161.

sar cada vez más profundamente el deseo por las cosas porque este deseo se manifiesta solamente en el intercambio - o el diálogo - con las cosas, con el mundo y con las personas. Es decir, que Bécquer invierte la dirección del anhelo de Heine y lo dirige frente al mundo lo que se expresa por el deseo de aceptar el mundo y el otro absolutamente. Conduce la poesía a la cumbre de la afirmación, porque en esta altura, la palabra afirmativa se convierte en palabra abierta, insuficiente, es decir en la palabra pura del deseo infinito.

La prueba - si puede hablarse en poesía de prueba - son los poemas del *Diván* de Goethe. Expresan una fiesta del mundo, de las cosas sencillas, de la vida cotidiana frente a la emoción del amor de Marianne von Willemer. Cito por ejemplo - para ser breve - un pequeño poema:

> Bello de ver es, en verdad el mundo,
> y aún más bello ese mundo del poeta,
> en el que claras luces siempre irradian,
> de día y de noche, en la campiña amena,
> de mil vivos colores esmaltada,
> ya refulgente, va su vivo brillo
> con el gris suavizado de la plata.
> Hoy todo resplandece ante mis ojos;
> ¡si siempre fuera así...! Pero es que hoy
> yo veo las cosas por los claros lentes
> que me presta el amor."[16]

Canta Goethe el mundo hermoso, brillante porque ama el poeta. Sin embargo, en este momento mismo expresa un pesar - durante la brevedad de la idea misma - y continua después celebrando el amor y el mundo. El *interruptus* dice: "¡si siempre fuera así!" - que dure este momento de hermosura y felicidad. Es un ligero enrizamiento en la superficie llana y lisa de la palabra en la cumbre de su júbilo.

16. Johann W. v. Goethe: "Diván de Occidente y Oriente", en: *Obras completas*, ed. por Rafael Cansinos Assens, t. I, Madrid, Aguilar, cuarta edición, 1963, p. 1631ss.

Lo mismo pasa, por lo demás, en el poema "Proximidad del amado":

"Pienso en ti cuando el brillo del sol
refulge sobre el mar;
pienso en ti cuando en la fuente riela
el resplandor lunar.

A ti veo cuando allá en el camino,
el polvo se levanta;
y cuando en la campiña todo está silencioso,
algún viandante pasa.

Oigo tu voz cuando en quedo murmullo
las olas se alborotan;
y cuando en la campiña todo está silencioso,
tu voz acecho grata.

¡Cerca de ti estoy siempre, por más lejos
que estés te siento cerca!
Pónese el sol y asoman los luceros.
¡Oh si tú allí estuvieras!"[17]

El poema es la expresión del amor absoluto, solamente - el lugar del protagonista, del "amado", está vacío: "¡Oh si tú allí estuvieras!" En la cumbre de la fiesta de las apariencias el deseo se afirma inagotable. Y es precisamente lo que pasa en las *Rimas* de Bécquer. Por esto puede existir un reflejo puro en sus poemas de la "Proximidad del amado"; lo encontramos en la Rima XVI:

Si al mecer las azules campanillas
de tu balcón,
crees que suspirando pasa el viento
murmurador,

17. Johann W. v. Goethe: *Obras completas*, *op. cit.*, p. 737 ss.

sabe que oculto entre las verdes hojas
suspiro yo.

Si al resonar confuso a tus espaldas
vago rumor,
crees que por tu nombre te ha llamado
lejana voz,
sabe que entre las sombras que te cercan
te llamo yo.

Si se turba medroso en la alta noche
tu corazón,
al sentir en tus labios un aliento
abrasador,
sabe que aunque invisible al lado tuyo
respiro yo."

Pero todas las *Rimas* pueden leerse como un eco del *Diván*, con una sola diferencia que es, sin embargo, significante. En Bécquer la ruptura interior del anhelo ya es más profunda y en consecuencia se expresa más dolorosamente. El siglo XX se anuncia con fuerza. Es por ello que al final de las *Rimas* - se habla del fin en una perspectiva sistemática y no cronológica - después de una trayectoria de sufrimientos, el lenguaje se endurece, las apariencias de los objetos se oscurecen y pesan sobre el deseo cuya estructura ingenuamente anhelante se manifiesta tanto más. Pero hemos visto que esta estructura abierta del anhelo es la que provoca la poesía, la poesía siendo el deseo mismo como lo dirá más tarde René Char. Bécquer ha mostrado mediante su diálogo clarificante con Heine y con Goethe lo que Hölderlin sabía también: que la poesía es necesaria al hombre, que "el hombre vive poéticamente en la tierra".[18]

18. Agradezco a Amparo Quiles Faz y José Montero Padilla sus consejos lingüísticos.

BÉCQUER Y ORTEGA Y GASSET: ARTE CONTRA LA IDEALIZACIÓN DE LO REAL

Irene Mizrahi
(Boston College)

La tendencia del romanticismo alemán del grupo de Jena a rechazar la idealización de lo real desempeña un papel importante en el desarrollo del ensayo *La deshumanización del arte*. Con el propósito de observar que esta tendencia también se manifiesta en la obra de Bécquer, mi trabajo propone una aproximación a la relación entre sus escritos y los del grupo alemán a través del discurso crítico de Ortega y Gasset.

Según Ortega, la inclinación a la deshumanización del arte que ostentan los artistas jóvenes de su época, surge del rechazo a "nuestro prurito vital de realismo [que] nos hace caer en una ingenua idealización de lo real" (*La deshumanización,* 40). Como, "en rigor, no poseemos de lo real sino las ideas que de ello hayamos logrado formarnos" (*La deshumanización,* 40), esta "ingenua idealización de lo real" consiste en "creer que la realidad es lo que pensamos de ella, por tanto a confundirla con la idea, tomando ésta de buena fe por la cosa misma" (*La deshumanización,* 40). Por su conciencia de que lo real "es siempre más y de otra manera que lo pensado en su idea" (*La deshumanización,* 40), el "arte nuevo" rechaza la idealización de lo real y, en lugar de identificar ideas-realidad, deshumaniza las ideas, esto es, las toma "según son –meros esquemas subjetivos" y las hace "vivir como tales" (*La deshumanización,* 40). De dicho modo, el "arte nuevo" no embauca: realiza "lo irreal en cuan-

to irreal" mostrando que las ideas "son, en efecto, irrealidad" (*La deshumanización* 40). Ortega reitera que hacer lo opuesto –tomar las ideas como realidad– es "idealizar", "falsificar ingenuamente" (*La deshumanización,* 41). No obstante, sabemos que en este sentido el "arte nuevo" no introduce novedad alguna, dado que, como el mismo ensayista reconoce, los primeros románticos ya habían rechazado la idealización ingenua de lo real:

> A principios del siglo XIX, un grupo de románticos alemanes dirigidos por los Schlegel proclamó la ironía como la máxima categoría estética y por razones que coinciden con la nueva intención del arte. Este no se justifica si se limita a reproducir la realidad, duplicándola en vano. Su misión es suscitar un irreal horizonte. Para lograr esto no hay otro remedio que negar nuestra realidad, colocándonos por este acto por encima de ella. (*La deshumanización,* 49)

Si de la realidad sólo poseemos ideas, nunca equivalentes a la realidad misma, la expresión "negar nuestra realidad" significa "negar nuestra idea de la realidad". Esta negación a su vez constituye una de las tendencias más sobresalientes del discurso estético de Bécquer, y se manifiesta claramente en el análisis de las teorías que el poeta expone sobre la realidad exterior, la formación de las ideas y la relación ideas-realidad desarrollado en seguida.

Bécquer estima que la realidad se transforma con el tiempo, porque cada entidad existente esconde una esencia o energía vital que fluye bajo su apariencia corporal. Rusell P. Sebold nota que en la "Rima V" esta esencia "informa todos los seres y fenómenos naturales y humanos" (19). Ortega advierte que al europeo moderno, "toda cosa visible le parece, en cuanto tal, simple máscara aparente de una fuerza [o *dynamis*] latente que la está constantemente produciendo y que es su verdadera realidad" (*La rebelión,* 41)[1]. En la

1. Al estudiar el romanticismo alemán, Octavio Paz le confiere los nombres de "sensibilidad y pasión" a esta manifestación de vida contenida en todo objeto natural: "estos son los nombres del ánima plural que habita las rocas, las nubes, los ríos y los cuerpos"; nombres que representan "lo natural: lo genuino ante el artificio,... la originalidad real ante la falsa novedad" (60).

tercera "Carta desde mi celda", Bécquer señala que la realidad puede ser "una cosa cualquiera [que] nos impresiona profundamente, y parece que nos sobrecoge por su novedad o su hermosura" (39)[2]. La esencia de la realidad sólo se ilumina en el presente inmediato, en cuyo "punto" el poeta se cruza con la alteridad e, instantáneamente después de percibirla, él continúa su devenir por un trayecto y aquélla por otro: en cada ser neutral, el espíritu sigue su propio destino individual. Para que la percepción sensorial de un objeto cualquiera resulte efectiva en el presente, el poeta debe mantener una cabeza clara, es decir, no debe tener en mente ideas preconcebidas del mismo objeto: toda idea preconcebida intercepta el descubrimiento del objeto tal como ahora realmente es. Éste sólo logra colmar al poeta de una "emoción sin ideas" (39) o sobrecogerlo (cogerlo desprevenido, sorprenderlo "por su novedad o su hermosura"), cuando en su conciencia no hay ideas semejantes al objeto que presencia. Bécquer formula así lo que suele suceder cuando se percibe plenamente "una cosa cualquiera":

> En esos instantes rapídisimos, en que la sensación fecunda a la inteligencia, y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos, que han de surgir algún día evocados por la memoria, nada se piensa, nada se razona: los sentidos todos parecen ocupados en recibir y guardar la impresión que analizarán más tarde.(Tercera "Carta desde mi celda" 39-40)

Durante el acto de percepción sensorial del objeto, todos los sentidos están recibiendo una impresión original que sólo podrá analizarse pasada la vibrante sensación de descubrimiento. Ortega advierte que las dos acciones –percibir plenamente la realidad y especular sobre ella– nunca se ejecutan simultáneamente:

> Toda imagen objetiva, al entrar en nuestra conciencia... produce una reacción subjetiva –como el pájaro al posarse en una rama o

2. Las citas de las *Cartas desde mi celda* provienen de la edición de Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa. Para el resto de las obras citadas utilizamos la edición de Rubén Benítez.

> abandonarla la hace temblar, como al abrirse o cerrarse la corriente eléctrica se suscita una nueva corriente instantánea. Más aún: esa reacción subjetiva no es, sino el acto mismo de percepción... Por esto, precisamente, no nos damos cuenta de ella; tendríamos que desatender el objeto presente para atender a nuestro acto de visión, y, por lo tanto, tendría que concluir este acto [de percepción]. ("La metáfora" en *La deshumanización* 169)

Por lo mismo, Bécquer asegura en la segunda "Carta literaria a una mujer": "cuando siento no escribo" (234). Durante el acto de percepción, todos los sentidos están ocupados en recibir la impresión desasida de la realidad que "se levanta semejante a un gas desprendido [un "pájaro" en el ejemplo de Ortega], y enardece la fantasía y hace vibrar todas las cuerdas sensibles, cual si las tocase una chispa eléctrica" (segunda "Carta literaria", 234). No es posible ni pensar ni razonar sobre las "ideas" de la realidad que apenas se están empezando a formar en la mente, cuando todos los sentidos todavía están reaccionando (o vibrando) por efecto de la impresión que esta misma realidad está produciendo. Las abstracciones sólo emergen cuando la reacción sensorial se ha acabado por completo: "gradualmente comenzaron a extinguirse [las vibraciones], y poco a poco fueron levantándose las ideas relativas" (tercera "Carta desde mi celda", 40).

Las ideas abstraídas sólo son "relativas" porque congelan la realidad en imágenes atemporales que no capturan lo esencial: el espíritu cambiante de la realidad. Para seguir la evolución del espíritu, para estar al día con lo que de verdad está sucediendo a su alrededor, Bécquer debe permitir que la realidad se revele tal como es cada vez que la percibe, es decir, debe rechazar sus ideas anteriores e irse formando nuevas ideas a medida que el tiempo avanza. Así se mantiene sensible a los cambios que determinan el desarrollo del mundo que lo rodea. De lo contrario, su conciencia se quedaría paralizada en unas cuantas ideas fijas de la realidad, las cuales ciegan y ensordecen, esto es, obstruyen la percepción sensorial de la realidad actual y, por ende, también atascan el progreso del intelecto. En la "Introducción sinfónica", Bécquer se queja del afán prolífero de su imaginación que puebla la cabeza "de creaciones sin

número", porque estas ideas preocupan la cabeza y le impiden hacer el vacío mental necesario para percibir plenamente la realidad inmediata: "Deseo ocuparme un poco del mundo que me rodea, pudiendo, una vez vacío, apartar los ojos de este otro mundo que llevo dentro de la cabeza" (62). Cuando, dice Ortega, "La persona se encuentra con un repertorio de idas dentro de sí. Decide contentarse con ellas y considerarse intelectualmente completa. Al no echar de menos nada fuera de sí, se instala definitivamente en aquel repertorio. He aquí el mecanismo de la obliteración" (*La rebelión* 109). Mecanismo que causa la insensibilidad o pérdida del uso de los sentidos; el de la audición, por ejemplo: ¿para qué oír si ya tiene dentro cuanto falta?" (*La rebelión,* 111). En la "Rima LVI" se infiere que para quien se contenta con el presente eterno de las ideas, los días se deslizan "unos de otros en pos/ hoy lo mismo que ayer... y todos ellos/ sin gozo ni dolor".

Efectivamente, "sin gozo ni dolor" para Ortega se articula la "cultura moderna" que él caracteriza como el "racionalismo linfático de enciclopedias y revolucionarios que encuentra lo absoluto en abstracciones *bon marché*" (*La rebelión,* 46). La fe en esta cultura "era triste –declara– era saber que mañana iba a ser... igual que hoy; que el progreso consistía sólo en avanzar por todos los "siempres" sobre un camino idéntico al que ya estaba bajo nuestros pies" (*La rebelión,* 83). Como reza la "Rima LVI", con la sensibilidad y la inteligencia entorpecidas por la aceptación de abstracciones absolutas, la vida se convierte en mera rutina monótona. Opuestamente, asevera Ortega, el ser que sabe que las ideas de la realidad no le aseguran nada sobre la misma, que está mentalmente preparado para hacerse cargo de que vive en un mundo fortuito, imprevisible (*La rebelión,* 178-179). En la "Rima XLVII", Bécquer menciona que se ha asomado a "las profundas simas" de su conciencia y que les ha visto "el fin" o finalidad a las ideas que poseía tanto de la realidad exterior ("la tierra") como de la interior ("el cielo"). Si bien encaró el "abismo" con la corazonada de lo que allí encontraría, nada podía ser más perturbador que lo que halló: una oscuridad sin fin o meta: "¡Tan hondo era y tan negro!". "La vida, señala Ortega, es un caos donde uno está perdido. El hombre lo sospecha; pero le aterra

encontrarse cara a cara con esa terrible realidad [interior] y procura ocultarla con un telón fantasmagórico, donde todo está muy claro. Le trae sin cuidado que sus "ideas" no sean verdaderas; las cumple... como aspavientos para ahuyentar la realidad [exterior] (*La rebelión,* 179). Aunque sumamente problemática, Bécquer prefiere enfrentar la realidad quimérica de sus ideas porque, y así concluye la "Rima LVI": "¡Amargo es el dolor, pero siquiera padecer es vivir!". Del mismo modo, opina Ortega, esta incertidumbre también nos regocija secretamente, pues "ser imprevisible, ser un horizonte siempre abierto a toda posibilidad, es la vida auténtica, la verdadera plenitud de la vida" (*La rebelión,* 83). No otra melodía canta la "Rima VI": "Mientras la humanidad siempre avanzando/ no sepa a do camina/ mientras haya un misterio para el hombre/ ¡habrá poesía!". "Sin fe" ("Rima LVI"), pasa "sin gozo ni dolor". Por el contrario, cuando se cree en la esencia cambiante de la realidad, no en las ideas que la fijan atemporalmente, entonces se sufre y se goza. Se sufre por tener conciencia de que no hay ideas sólidas sobre las cuales apoyar la existencia individual. Así, siempre al borde del abismo del mañana incierto, cada cual está totalmente a cargo de su propia vida y debe mantener el equilibrio para no caer en el vacío fatal de las ideas reconfortantes. Se goza, porque sin estas fijaciones, cada día es un nuevo día por descubrir, y la vida se origina de vuelta ante la novedad.

Pensar o imaginar es para Bécquer lo mismo que para Ortega: "el afán de captar mediante ideas la realidad" (*La deshumanización,* 40). Dado que en la conciencia, el pensamiento no halla formas que reflejen al "yo", usa la realidad exterior como espejo y lo identifica en las ideas que se ha hecho de la misma: las ideas de la realidad se vuelven proyecciones del "yo". En la "Introducción sinfónica", las ideas o "hijos de la fantasía" se agitan al anticipar la muerte y se rebelan por terror a que el "yo" se pierda tras la desaparición del cuerpo sin huella de su paso por el mundo: "ante esa idea terrible [la de la muerte], se subleva en ellos [los hijos de la fantasía] el instinto de la vida, y agitándose en terrible, aunque silencioso tumulto, buscan el tropel por dónde salir a la luz, de las tinieblas en que viven" (61). Si bien mediante la expresión de la actividad sediciosa

de la imaginación habla el miedo a la muerte, tal expresión resulta ser como un juego cuyo ejercicio "desrrealiza la muerte" (George Gusdorf, *L'homme,* 141). Gusdorf mantiene que para los románticos "Contar la muerte, es impugnar la muerte, mantenerla a distancia... Dar miedo, darse miedo, es exorcizar las inquietudes emergidas de las profundidades, conjurar los espectros sobre los cuales se impone la voluntad del que domestica sus fantasmas organizándolos" (*L'homme,* 141, mi traducción). Ortega definiría al artista "idealista" en estos términos:

> El verdadero idealista no copia, pues, las ingenuas vaguedades que cruzan su cerebro, sino que se hunde arduamente en el caos de las supuestas realidades y busca entre ellas un principio de orientación para dominarlas, para apoderarse fortísimamente de la res, de las cosas, que son su única preocupación y su única musa. El idealismo verdaderamente habría de llamarse realismo. ("Adán en el paraíso" en *La deshumanización* 82)

En la "Introducción", "los hijos de la fantasía" esperan que la palabra escrita sea el hábito que les permita manifestarse eternamente. Sin embargo, Bécquer lamenta: "Pero, ¡ay, que entre el mundo de la idea [reflejo mental vacío] y el de la forma [material perseguida por la imaginación sedienta de inmortalidad existe un abismo que sólo puede salvar la palabra [escrita]: y la palabra tímida y perezosa se niega a secundar sus esfuerzos!" (61). La palabra del poeta que razona se contiene y "*se niega a secundar*" las manifestaciones mentales, rehusa reproducir las ideas mediante las cuales la conciencia se representa al mundo y al "yo" como reflejo del mismo. Por su fijación atemporal, éstas parecen "fantasmas sin consistencia" ("Introducción", 62), cadáveres que no contienen al espíritu que reside en toda entidad y que evoluciona con el tiempo[3].

3. Para Bécquer, como para los románticos alemanes según concluyen Lacoue-Labarthe y Nancy: no queda más, por consiguiente, a título del sujeto, que el "yo" como "forma vacía" (pura necesidad lógica, dice Kant, o exigencia gramatical –dirá Nietzsche) que "acompaña mis representaciones". Y ésto... porque la forma del tiempo, que es la "forma del sentido interno", no permite ninguna presentación *substancial.* El "cogito" kantiano, la cosa es bien conocida, es un cogito vacío. (Mi traducción, 43)

Como las ideas mentales son el referente de la palabra escrita, al rechazarlas, la palabra becqueriana se queda sin apoyo referencial. De ahí la extrañeza que las palabras de Bécquer producen en el lector, a quien le cuesta identificar objetos equivalentes en la realidad. Precisamente, la palabra se convierte en entidad autónoma, en "forma libre" ("La soledad" 221), cuando se independiza de lo real, cuando rechaza copiar lo real como idea o representación preconcebida por la imaginación o el pensamiento, esto es, cuando ofrece lo no imaginado, lo nuevo sin equivalente en la realidad conocida. Así, decía Ortega, el arte romántico suscita un "irreal horizonte"; "irreal" o no-real, es decir, sin ideas de lo real: un horizonte que "desfamiliariza" (para usar la terminología del formalismo ruso).

En la "Rima III", la inspiración es una "actividad nerviosa" que "sin riendas" crea "ideas sin palabras/ palabras sin sentido", esto es, "ideas [mentales] sin palabras [escritas]/ [que son] palabras [mentales] sin sentido". El poeta es como un dios, porque parte del vacío ("fantasmas sin consistencia") y del caos mental para crear una realidad poética diferente a la imaginada o habitual. De ahí que la inspiración sea también la "embriaguez divina/ del genio creador". No obstante, al definirla como una borrachera "divina" de palabras mentales "sin sentido", Bécquer también la ironiza y así invierte el significado que los clásicos le otorgaban, cuyo efecto correspondía, en términos de Sebold, a la "infusión en el vate (en el sentido ya de profeta, ya de poeta) de los conocimientos divinos" (*Rimas* 188). La novedad romántica que Bécquer recoge aquí, es que la conciencia del poeta ya no es un vaso que se colma con el extracto de la sustancia divina, sino que ésta autogenera su propia verdad original al usar la inspiración y la razón que la domina. Sin embargo, esta nueva verdad estética tampoco debe ser confundida con la esencia de la realidad. Notemos que, si bien Bécquer desprestigia las creaciones de su inspiración, al mismo tiempo advierte que las de su inteligencia son pobres o humildes. En la "Introducción" señala que aunque "quisiera forjar [para 'los hijos de la fantasía']... una maravillosa estrofa, tejida de frases exquisitas, en las que os pudiera envolver con orgullo", para lucir vanidosamente al "yo" que proyectan, por comprender el engaño "imposible" su inteligencia tiene que darles otro atuendo, uno haraposo "aunque sea" (62).

Esta actitud modesta también se manifiesta de manera irónica en la siguiente estrofa de la "Rima III", donde la razón es: "cincel que el bloque muerde/ la estatua modelando/ y la belleza plástica/ añade a la ideal". Aquí, la estatua "ideal" es la idea mental atemporal concebida por la imaginación. Esta imagen de la estatua también está vinculada con el arte antiguo, y en éste, como asegura Hellen Regueiro: "el arte no era arte sino *techné*, artesanía, y... el acto imaginativo no era un acto de la conciencia sino de la realidad misma" (37, mi traducción). Bécquer rechaza el arte (*techné*) de los antiguos porque perseguía imitar las apariencias verosímiles de la realidad fijando en imágenes atemporales su belleza idealmente concebida. "Al pensamiento grecorromano –señala a su vez Ortega– no le fue nunca fácil concebir la realidad como dinamismo. No podía desprenderse de lo visible o sus sucedáneos, como un niño no entiende bien de un libro más que por las ilustraciones. En todos sus ensayos para comprender actúa, más o menos, como paradigma, el ejemplo corporal, que es para ellos la 'cosa' por excelencia" (*La rebelión,* 40). La iconoclastia del poeta sevillano se integra en la trayectoria del arte que, según Ortega, "desde el romanticismo hasta el día, [no puede entenderse] si no se toma en cuenta como factor de placer estético ese temple negativo, esa agresividad y burla del arte antiguo" (*La deshumanización,* 45).

En la estrofa citada, la razón ve en la estatua mental (o clásica) algo similar a lo que Ortega ve en el retrato de un pintor tradicional: "El pintor tradicional que hace un retrato pretende haberse apoderado de la realidad de la persona cuando, en verdad y a lo sumo, ha dejado en el lienzo una esquemática selección caprichosamente decidida por su mente, de la infinitud que integra la persona real" (41). La razón becqueriana entiende que la estatua mental es una estatua inanimada pues no captura la esencia de la realidad. Por lo mismo, "*añade*" a su belleza "ideal" una "belleza plástica"[4]. Si la

4. Por lo mismo, discrepo con la interpretación de estos versos propuesta por Sebold: La belleza ideal es a un mismo tiempo: 1) el modelo intelectual –sugerido por sensaciones pasadas– que el artista conserva en la memoria e imita al crear su obra; y 2) esa cualidad de la obra acabada debido a la cual lo imitado en ella viene

estatua mentalmente preconcebida fuese "ideal" (perfecta en el sentido clásico), no sería posible 'añadirle' ninguna belleza, puesto que habría abarcado la totalidad de las posibilidades; sería tan sólo cuestión de copiarla tal cual. La diferencia entre el arte clásico (la estatua ideal) y el de Bécquer, radica en que este último se crea *a conciencia*. En lugar de falsificar ingenuamente, el arte razonado "añade" la belleza de la verdad, revelando el abismo no salvable que existe entre las ideas y la realidad. El lenguaje puro, anti-idealizante, de Bécquer, indica modestamente su propia deficiencia: por su fijación atemporal, las palabras escritas (el arte) son intrascendentes. En la primera "Carta literaria" sostiene: "Los críticos se lanzan sobre esa forma [la palabra escrita], la examinan, la desecan y creen haberla comprendido cuando han hecho su análisis. La disección podrá revelar el mecanismo del cuerpo humano, pero los fenómenos del alma, el secreto de la vida ¿cómo se estudian en un cadáver?" (228). La vida y el arte son cosas diferentes. Ortega afirma a su vez: "Vida es una cosa, poesía es otra... No las mezclemos. El poeta empieza donde el hombre acaba". La misión del poeta "es inventar lo que no existe. De esta manera se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo, *añadiendo* a lo real [a la idea habitual de lo real, claro es], que ya está ahí por sí mismo, un irreal horizonte" (nuestro énfasis, *La deshumanización,* 35). Notemos la coincidencia de términos utilizados: anticipando a Ortega, Bécquer afirma que el poeta "*añade*" belleza plástica "a la ideal" (o clásica), esto es, aumenta lo real ya imaginado y consabido, ofreciendo lo no imaginado, lo original. Existe, pues, otro paralelo entre el arte becqueriano y el "arte nuevo" heredero del romanticismo alemán: "La aspiración al arte puro no es, como suele creerse, una soberbia, sino, por el contrario, gran modestia. Al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia –como sólo arte, sin más pretensión" (*La deshumanización,* 52).

---

a ser el compendio de todos los individuos reales de su género de personas o cosas... *ideal* significa "producido por la ideación", "conceptual", "general", a la vez que "excelente" en su serie. (Enfasis del crítico 190)

Al retraerse sobre sí mismo y presentarse como lo que en verdad es –ficción o farsa, no realidad o vida– el arte becqueriano se vacía de patetismo humano. Así, afirma Ortega, el artista le da la espalda a la realidad y vuelve "la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos" (*La deshumanización,* 41). Similarmente, expresa Bécquer en la segunda "Carta literaria": "escribo, como el que copia de una página ya escrita; dibujo, como el pintor que reproduce el paisaje que se dilata ante sus ojos y se pierde entre la bruma de los horizontes" (234). Antes de copiar lo que se halla en la cabeza, Bécquer efectúa una pre-escritura mental que *a conciencia* opera el rechazo de las idealizaciones ingenuas de lo real concebidas por el pensamiento. Sin embargo, Bécquer también avisa: "Si tu supieras cuán imperceptible es ese hilo de luz que ata entre sí los pensamientos más absurdos que nadan en su caos [el de la fantasía]" (236). Puesto que la palabra sólo exhibe imágenes fijas, al usarla al poeta le cuesta hacer perceptible el "hilo de luz" de la razón que se dilata sin cesar organizando los pensamientos que fluyen en la conciencia. Proceso intelectivo que Ortega define como "el acto de pensar ejecutándose", mediante el cual "presenciamos lo que de otro modo no puede sernos nunca presente" ("Ensayo de estética" en *La deshumanización,* 162), que es lo que Bécquer llama "imperceptible".

Ciertamente, la escritura becqueriana rechaza la idealización ingenua de lo real y en su lugar muestra el imperceptible proceso de formación, dominio y rechazo de las ideas mentales cuya ejecución constante determina la evolución espiritual del individuo conciente de la escición entre las ideas y la realidad. Si el primer romanticismo alemán tuvo varios hijos en España, entre el primogénito, Bécquer, nacido casi un siglo más tarde, y los siguientes, se impuso el largo silencio naturalista. Quizás por considerarlo tan alejado de las teorías del grupo germánico como de las del "arte nuevo", hayamos tardado otro siglo en observar esta tendencia a la deshumanización del arte en la estética del poeta sevillano.

Obras citadas

Bécquer, Gustavo Adolfo, *Obras*. Edición e introducción de Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa, Málaga, Arguval, 1993.

——— *Rimas. Leyenda escogidas*. Edición de Rubén Benítez., Madrid, Taurus, 1990.

——— *Rimas*. Edición crítica de Russell P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

Gusdorf, Georges, *L'homme romantique*, París, Payot, 1984.

Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc, *L'absolu littéraire. Théorie de la litterature du romantisme allemand*, París, Editions du Seuil, 1978.

Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

——— *La rebelión de las masas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

Regueiro, Helen, *The Limits of Imagination. Wordsworth, Yeats and Stevens*, Ithaca, Cornell UP, 1976.

BÉCQUER, ¿UN ROMÁNTICO REZAGADO?

Joan Estruch Tobella
(Catedrático I.B., Barcelona)

La taxonomía que se suele utilizar en los estudios literarios adolece de graves problemas metodológicos, sobre todo el del excesivo peso del criterio de autoridad y de la rutina. En el caso que nos ocupa, se parte de una serie de premisas indiscutidas, que necesariamente llevan a la misma conclusión:

a) Bécquer es un escritor romántico.
b) Hacia 1860, el Romanticismo ya se había extinguido.
c) Por tanto, Bécquer es un romántico rezagado.

El adjetivo "rezagado" conlleva connotaciones contradictorias, que resultan de la aplicación mecánica de la teoría romántica del genio. Bécquer aparece como un incomprendido por sus contemporáneos, pero tal incomprensión a menudo se justifica, no por su carácter de superviviente de una estética periclitada, sino por su papel de precursor de corrientes estéticas posteriores, como el Modernismo, otra categoría estético-literaria de gran complejidad.

Si situamos a Bécquer en su contexto, sin apriorismos, veremos que es forzoso revisar y matizar las premisas anteriores. Ante todo, hay que desechar la tradicional imagen de Bécquer como un incomprendido. Por el contrario, Bécquer gozó de gran prestigio y audiencia en su tiempo. Casi toda su obra literaria se difundió a través de

publicaciones de primera categoría. Por otra parte, su obra periodística, aunque apenas conocida, es cuantitativamente muy superior a la propiamente literaria, y está directamente vinculada a la actualidad política y social[1], por lo que no puede sostenerse que el poeta fuera un ser angélico, al margen de la conflictiva coyuntura histórica que le tocó vivir.

Por el contrario, la trayectoria de Bécquer resulta paradigmática de la de los escritores de su generación, que tienen un perfil bastante homogéneo: llegados de provincias a la capital, pasaban por una fase de bohemia hasta que conseguían introducirse en la prensa, que en la época tenía un sentido claramente político. Con ello entraban en la órbita de un dirigente político, para quien solían realizar labores propagandísticas. Más adelante, el escritor obtenía de su mecenas algún cargo administrativo o directamente político[2]. Esta estrecha vinculación entre literatura, periodismo y política, bien habitual en la época, la vivió plenamente Bécquer en sus relaciones con el partido moderado, y más concretamente, con González Bravo, de quien obtuvo protección, amistad y prebendas, a cambio de una continuada y ferviente colaboración en la prensa controlada por el conocido político . Pero, más que juzgarle o disculparle, lo que hay que hacer es constatar el hecho para poder comprender mejor su personalidad y su obra. Así pues, la bohemia de Bécquer, su marginación, no fue ni mayor ni peor que la de muchos otros escritores coetáneos. Se circunscribió al periodo 1854-1860, que va desde su llegada a Madrid hasta su entrada en la redacción de *El Contemporáneo*. Los ocho años siguientes fueron de estabilidad económica, derivada de su cargo como censor de novelas, y de creciente éxito literario. La segunda fase de bohemia, menos precaria que la primera, abarca los dos últimos años de su vida, y obede-

1. Véanse M.P. Palomo, "Bécquer, comentarista político" , *Haciendo historia. Homenaje al al Prof. Carlos Seco*, Universidad Complutense, Madrid, 1989, pp. 689-704, y J. Estruch, "El compromiso político de Bécquer", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 496, 1991, pp. 101-108.

2. F. Villacorta, *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal. 1808-1931*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

ce a circunstancias políticas bien conocidas: Revolución de Setiembre y caída de González Bravo.

La biografía de Bécquer, una vez desprovista de toda aureola legendaria, aparece, pues, inscrita de lleno en su coyuntura histórica. Veamos ahora si su obra puede o no, y hasta qué punto, inscribirse dentro de las coordenadas culturales y literarias de su época.

¿Post-romanticismo, pre-realismo?

La obra de Bécquer,desarrollada en la década de los 60, resulta de difícil clasificación dentro de la historia literaria si se parte de una rígida separación entre Romanticismo y Realismo. Por debajo de su aparente oposición estética, ambos movimientos presentan notables analogías ideológicas, pues no son más que dos etapas evolutivas de la mentalidad de la burguesía a lo largo del siglo XIX: primero combativa e idealista, después conservadora y realista.

En España, el periodo histórico que va de 1850 a 1868 se caracteriza por la vacilación, la indecisión de las clases burguesas a la hora de afrontar la modernización del país. Por una parte, las efímeras revoluciones democráticas de 1854 y 1868; por otra, el enorme peso conservador de los sectores vinculados al Antiguo régimen. En lo ideológico, esta indefinición alumbra diversas teorías sincréticas, como la del "justo medio"; en lo político, el centrismo de O'Donnell logra una estabilidad que preludia el periodo de la Restauración[3].

La ideología política de Bécquer sintoniza con la de los sectores dominantes de la sociedad española de su tiempo, más concretamente con el partido moderado. Aunque muy escorada hacia un conservadurismo que se manifiesta en entusiasmo por la tradición nacional-católica, no es reaccionaria, sino ecléctica, ya que se proclama compatible con el progreso, el gran mito del siglo XIX.

El arte y la literatura de un periodo histórico de estas características no podía dejar de ser ecléctico, expresión de una coyuntura de

3. Cfr. N. Durán de la Rua, *La Unión Liberal y la modernización de la España isabelina*, Madrid, Akal, 1979.

transición entre la exaltación romántica y el pragmatismo realista. La narrativa va evolucionando hacia la novela realista partiendo del costumbrismo romántico (Fernán Caballero, el Alarcón y el Pereda de antes de 1868). El Romanticismo pervive en el campo de la poesía, pero Campoamor la convierte en vehículo de expresión de la mentalidad escéptica y pragmática de la época. En el teatro, se mantiene un marcado dualismo: la visión trágica del Romanticismo se prolonga en el drama y en la ópera, mientras la alta comedia refleja, aunque idealizándola, la sociedad burguesa contemporánea.

Las *Rimas*

Se ha insistido demasiado en resaltar todo lo que pudiera suponer excepcionaliad o rechazo de la poesía becqueriana por parte de sus contemporáneos. En cambio, se han obviado otros aspectos, como:

1. La publicación de la mayoría de las rimas de Bécquer en órganos de prensa nada marginales, sino de amplia audiencia entre los sectores dirigentes.

2. En 1868, Bécquer estaba a punto de publicar en libro sus poesías, gracias al mecenazgo de González Bravo, del cual conviene resaltar su demensión de académico y poeta ocasional , es decir, de receptor representativo de las clases acomodadas.

3. La poesía becqueriana fue publicada, leída y valorada de forma cada vez más masiva en el periodo de triunfo del Realismo, o, más concretamente, de la novela realista.

Resulta difícil sostener, pues, que la recepción de la poesía becqueriana fue un fenómeno marginal, a contra corriente de los gustos dominantes. Por el contrario, fue la plasmación más lograda de una corriente poética en la que participaban muchos otros autores y que estaba en plena sintonía con el público de la época. Emilia Pardo Bazán no sólo no veía ningún antagonismo entre Bécquer y Campoamor, sino que consideraba que el primero "recibió de las *Doloras* misteriosa conmoción fecundante"[4]. En la misma línea,

4. "Campoamor. Estudio biográfico", *Obras Completas*, III, Madrid, Aguilar, 1973, p. 1.331.

Jorge Urrutia ha señalado que Bécquer es "el principal de unos escritores en los que se mezclan, con intensidad muy semejante, elementos románticos y realistas"[5]. En efecto, en la poesía becqueriana encontramos manifestaciones de escepticismo (Rimas VIII y LXXIII) y de amarga ironía (Rimas XXVI y LVIII), que están en plena sintonía temática con Campoamor, Selgas o Bartrina.

Así pues, no constituye un caso aparte, una excepción, sino la que más y mejor supo expresar el tema fundamental de su época: el debate entre idealismo y pragmatismo, que se prolongará durante el periodo del Realismo. Conviene insistir en que la poesía becqueriana se editó en 1871, justamente cuando se inauguraba la novela realista. La temprana muerte del poeta no debe hacernos perder de vista que la consolidación de su fama se produce en pleno periodo realista. Si la Pardo Bazán, en 1908, no percibía ninguna oposición entre Bécquer y Campoamor, es de suponer que el público lector del periodo realista pudo simultanear sin problemas la poesía de Bécquer con la de Campoamor, con la novela de Valera, Alarcón y Galdós, con el drama postromántico o con la alta comedia. De lo contrario, de insistir en la caracterización de Bécquer como "poeta rezagado", habría que considerar que fue leído por un público residual, nostálgico de los tiempos románticos, cuando lo cierto es que su obra fue reeditándose con éxito creciente a lo largo de la segunda mitad del XIX[6].

Las *Leyendas*

Las narraciones legendarias de Bécquer se hallan también en sintonía con la sensibilidad postromántica, o prerrealista, de su

5. "Bécquer, ¿poeta materialista?", *Boletín de la Real Academia Española*, LIII, 1973, pp. 399-410.

6. Entre 1871 y 1907 se publicaron seis ediciones de las *Obras* de Bécquer, es decir, un promedio de una edición cada seis años, sin tener en cuenta las ediciones fuera de España, las traducciones o las ediciones de obras sueltas. Como elemento de comparación, podemos señalar que *La Fontana de oro*, de Galdós, considerada la primera novela realista, sólo tuvo tres ediciones en España: 1870, 1885 y 1906. Véase Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, 1949, 2ª.

época. La leyenda becqueriana se mantiene dentro de los cauces temáticos abiertos en España por Zorrilla o el duque de Rivas: vago historicismo medieval, intervención de lo sobrenatural cristiano, imitación de las leyendas folclóricas... Las innovaciones que Bécquer introduce en el género no sólo obedecen a criterios estilísticos, sino a razones más pragmáticas, derivadas de su recepción. Las leyendas becquerianas, en su mayoría, se difundieron en diarios políticos, como *El Contemporáneo*, es decir, estaban dirigidas a un público amplio, no especialmente motivado por la literatura. De ahí que Bécquer, periodista profesional, adapte el género a las necesidades de su público, haciéndolo más ameno y sencillo: adopción de la prosa, extensión reducida, argumento sencillo, vinculación con la actualidad ("El monte de las ánimas" fue publicado poco después el Día de Difuntos, en el que se sitúa la leyenda; "El Misere" en Jueves Santo, etc.). Pero, sobre todo, como ha estudiado Sebold[7], Bécquer logra dar a lo fantástico un tratamiento más realista, verosímil, que intenta conmover las prevenciones racionalistas del lector de su tiempo, un lector que, además, leía la leyenda en la sección de "Variedades" de un diario político. Por eso las leyendas becquerianas, aunque situadas en una imprecisa época medieval, no son mero historicismo como las de Zorrilla, sino que, como los relatos de Poe, tienen un sentido plenamente moderno, ya que plantean el problema existencial del hombre de la segunda mitad del XIX, el del conflicto entre los ideales y la realidad. Por eso pudieron adaptarse sin demasiados problemas a la nueva sensibilidad surgida después de 1868. A este respecto, resultan sintomáticos los juicios de Ramón Rodríguez Correa en el prólogo a la edición de las obras póstumas de Bécquer, que se editaron en 1871, en pleno Sexenio revolucionario y en pleno nacimiento de la novela realista. El amigo del poeta considera que sus leyendas constituyen un "realismo ideal" , ya que "por muy fantásticas que sean, por muy imaginarias que parezcan, entrañan siempre un fondo tal de verdad, una idea tan real, que en medio de su forma y contextura extraordinaria, apare-

7. *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus, 1989.

ce espontáneamente un hecho que ha sucedido o puede suceder sin dificultad alguna"[8]. Esta caracterización, revalidada por un creciente éxito editorial, es bien sintomática de que la leyenda becqueriana supera los límites de la ensoñación evasiva y nostálgica para adaptarse a la contemporaneidad, conformando una acertada síntesis de historicismo romántico y sensibilidad realista.

Los "Relatos contemporáneos"

Bajo este epígrafe agrupamos una serie de narraciones que se sitúan en un contexto contemporáneo, que en el Romanticismo sólo era objeto de idealizadoras descripciones costumbristas, género también practicado por Bécquer. En estos relatos, nuestro escritor adopta un punto de vista irónico y escéptico, que en las leyendas ya se dejaba entrever[9].

Al situar la ficción en un contexto contemporáneo, Bécquer sintoniza del todo con el espíritu postromántico de su época. Pero el cambio de tratamiento no obedece a una evolución ideológica o estética, sino a la adaptación del tema al contexto en que se desarrolla la ficción.

Junto a relatos impregnados de sensibilidad romántica ("Tres fechas", "La mujer de piedra"), encontramos otros de orientación escéptica e irónica, como: "El aderezo de esmeraldas" (1862) "Un boceto del natural" (1863), "Un lance pesado" (1863), "Memorias de un pavo" (1865), o "Un tesoro" (1866). En ellos Bécquer ironiza a costa de temas que en sus rimas o sus leyendas tenían un sentido trágico. Así, por ejemplo, el tema de la consecución de una joya para lograr el amor de una mujer, que en "La ajorca de oro"

8. "Prólogo" a Bécquer, *Obras*, Madrid, Fortanet, 1871, pp. XXII-XXIII.

9. En "La cruz del diablo", la primera leyenda de ambiente medieval español, aparecen numerosas expresiones irónicas que crean un efecto anticlimático, como si Bécquer no se atreviera a entrar de lleno en el ámbito de lo fantástico. Del mismo modo, el desenlace de "El Cristo de la calavera" expresa un punto de vista escéptico, postromántico. Véase J. Estruch, "Prólogo" a G.A. Bécquer, *Leyendas*, Barcelona, Crítica, 1993.

(1861) dará lugar a un trágico y fantástico desenlace, en "El aderezo de esmeraldas" da lugar a un final humorístico, bien cercano a los cuentos costumbristas de Alarcón. En "Un boceto del natural", de título bien significativo, el tema del desengaño subsiguiente a la fascinación ejercida por una mujer misteriosa, tan típico de las rimas, de las leyendas y de la biografía becquerianas, da lugar a un relato irónico, próximo a la mentalidad de Campoamor. Del mismo modo, en "Un lance pesado" o "Un tesoro", Bécquer se mostrará capaz de burlarse de su propia tendencia a fantasear. Resulta significativo que "Una tragedia y un ángel", su último relato, que al morir quedó inacabado, tenga una planteamiento basado en una constante ironía a costa de los tópicos del amor romántico.

Para finalizar esta somera revisión de la obra becqueriana, diremos que también en su teatro encontramos una fuerte presencia de la mentalidad postromántica. En palabras de Juan Antonio Tamayo, a propósito de los proyectos teatrales del poeta, "en el drama y la comedia se había cuajado ya un arte más equilibrado, más atento a la observación de la sociedad contemporánea, y no sin ciertos ribetes de intención docente, moralista o doctrinal (...) No es de extrañar, pues, con estos antecedentes, que la mayor parte de los títulos de las comedias y dramas de Bécquer en proyecto tengan cierto tufillo a obras realistas y docentes"[10].

Conclusión

Lo que, con gran acierto, Rica Brown denominó "la leyenda de Bécquer"[11] no sólo ha distorsionado su personalidad, sino también el sentido de su obra. La caracterización de Bécquer como un espíritu angélico, al margen y por encima de su tiempo, ha impedido insertarlo en su contexto histórico y cultural, un contexto de transición y de evolución. Su obra, tan postromántica como prerrealista, participa plenamente del espíritu de su época. Por eso gozó de

10 "Estudio preliminar" a Bécquer, *Teatro*, ed. J.A. Tamayo, Madrid, CSIC, 1949, p. LXXXV.

11. "The Bécquer legend", *Bulletin of Spanish Studies*, XVIII, 1941, pp. 4-18.

amplia audiencia en su momento y la fue aumentando sin cesar durante todo el periodo realista y hasta nuestros días. Ni que decir tiene que limpiar a Bécquer de falsos oropeles e insistir en su enraizamiento en el contexto histórico en que vivió no supone la más mínima disminución de su valor. Como los grandes clásicos, Bécquer, siendo fiel a su época, fue capaz de trascenderla y plantear temas y formas de vigencia perenne.

LA INFLUENCIA DE LORD BYRON EN GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER Y AUGUSTO FERRÁN

Jesús Costa Ferrandis
(Secretario de la revista El Gnomo*)*

Lord Byron y la generación becqueriana

Bécquer nunca ocultó la importancia que Byron tuvo en su formación.Admiró su oficio de poeta y se sintió cerca, además, de su visión escéptica, distante y desolada del destino humano. El mundo de su fantasía fue muy diferente a la realidad que le tocó vivir, y, como Byron, rechazó ésta y se refugió cuanto pudo en un arte que quería transfigurarla. No es que Bécquer tomara lecciones de pesimismo en la obra del lord inglés, porque son cosas que no se aprenden sino que se sienten. Más bien descubrió en Byron una cosmovisión hermana, de modo que ya su lectura no le abandonaría nunca. A veces se hace difícil dilucidar quién tuvo un concepto más amargo de la realidad. Según Cardwell[1], ya Espronceda resultaba más extremado que Byron, lo que establecería una buscada diferencia, por lo que no sería nada extraño que algo semejante ocurriera con Bécquer, quien nunca ocultó, para el que quiera leerlo, un pesimismo vital profundo e incluso un cierto desánimo artístico. Son, como dijo Larra: "¡Cosas de España!"

1. ."Byron y el Byron español: la ansiedad de la influencia", *ElGnomo,* 2(1993), pp.79-89.

La influencia de Byron en la primera mitad del XIX español es generalmente reconocida (Churchman, Peers, Pujals, Shaw, Marrast, Cardwell, etc.)[2]: admirado como rebelde en política o moral; denostado como pesimista corrosivo y campeón del satanismo. Pero está menos estudiado su influjo en la generación "becqueriana" . Si se revisa la bibliografía de las traducciones byronianas que elabora Churchman, se observa una discreta presencia de Byron en España. No obstante, ni del *Child Harold,* ni de las *Hebrew Melodies* existe una buena traducción completa: algunos cantos sueltos de la primera obra y unos breves poemas de la segunda traducidos por Aguiló o Arnao, o con traductor desconocido en el *Semanario Pintoresco Español y* más tarde en *El Nene*[3]. Es cierto, sin embargo, que Byron puede leerse completo desde bien temprano en francés, que es la lengua en que lo cita, por ejemplo, Rosalía de Castro en sus novelas. Churchman no registra, además, la rara traducción del *Child Harold realizada* por García Luna, ni el conjunto de *Melodías Hebreas* traducidas al castellano por Augusto Ferrán[4].

Bécquer publica su primera rima en *El Nene* en Diciembre de 1859, y la titula "Imitación de Byron" (rima XIII). Contiene una estrofa traducida de la melodía byroniana "La lágrima y la sonrisa". Las siguientes, que publica en 1860 y 1861 (rimas XV y LXI), se denominan también "Melodías" a semejanza de las de Byron. Bécquer admira en estos momentos,seguramente,las cualidades que

2. P.H.Churchman, "The beginings of byronism in Spain", *RH,* XXIII (1910), pp. 333-40; E.A. Peers, "The earliest notice of Byron in Spain", *Revue de Littérature Comparée,* 2 (1922), pp. 113-16; E. Pujals, *Espronceda y Lord Byron,* Madrid, 1951; R. Marrast, *José de Espronceda y su tiempo,* Crítica, Barcelona, 1985; D.L.Shaw, "Byron and Spain", en *Byron and Europe. Renaissance and Modern Studies,* ed . R.A. Cardwell, XXXII (1988), pp. 45-59; R.A. Cardwell, art. cit. *supra.*

3. Véase G. Ribbans- R. Pageard, "Heine and Byron in the *Semanario Popular* (1862-1865)", *BHS,* XXXIII, 2 (1956), pp. 78-86. También G.Ribbans, "Byron, Bécquer y Dacarrete", RLit, 4, núm. 7 (1953), pp. 59-71 .

4.Véase J.Costa y J.Rubio, "Augusto Ferrán, director del *Diario de Alcoy* (1865-66): entre el radicalismo liberal y la literatura" , *El Gnomo,* 1(1992), p. 93.

muestra Byron de poeta directo, musical y sensible a la belleza ideal y sublime: al admirador de la literatura oriental.

En 1861, el joven Gustavo reseña en *El Contemporáneo* el libro de cantares *La soledad* de su gran amigo Augusto Ferrán. Reconoce allí Bécquer que alguno de esos breves poemas ferranianos de estilo y sabor popular podría figurar en el drama byroniano *Manfredo,* en especial los que cantan el aislamiento del poeta. 1861 es también el año en que Alcalá Galiano publica su versión española de esta obra de Byron, que de seguro Gustavo está leyendo con fruición cuando reseña el librito de Ferrán.

Andando el tiempo, cuando Bécquer esté recuperándose en Veruela, en 1864, y nos describa su profunda desilusión de todo en cartas a su periódico, nos confesará que entretiene el ocio leyendo el *Caín* de Byron. Parece lógico pensar que, pasada la primera juventud entusiasmada, Bécquer se interesa ahora por el Byron metafísico, escéptico y pesimista, exponente máximo de la crisis de la conciencia europea que azotó a los románticos. Así pues, como decíamos al principio, Bécquer nunca ocultó, en su corta vida, la constante lectura de Byron. Pero esto no es nada extraño, pues el autor inglés en un romántico de primerísima fila y lo raro sería precisamente lo contrario. Su influencia, pues, es lógica, y ya se dejó sentir en la generación de Espronceda, quien asimismo también influirá en Bécquer[5] y quizá le haya despertado la curiosidad por Byron. Ahora, en los escritores contemporáneos del poeta español, aunque Castelar o Alarcón admiren también al Byron liberal y corrosivo, parece que se aprecia más al artista ansioso de belleza y armonía, de eternidad; al poeta incompatible con una sociedad materialista, el solitario aristócrata más bien pasivo que, sintiéndose superior al medio, se refugia de la vulgaridad que le rodea en el arte. Es, además, el Byron metafísico a quien el destino del hombre le parece una broma pesada e injusta. Frente a la temporalidad angustiante, Byron aspira a la eternidad del espíritu y de sus creaciones.

5. Véase R. Esquer Torres, "Presencia de Espronceda en Bécquer", *RFE*, XLVI (1963), pp. 329-41: J.M. Díez Taboada, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las "Rimas" de G.A.Bécquer,* Madrid, CSIC, 1965.

Probablemente se trata de una lectura "interesada" por parte de unos escritores que resaltan del poeta inglés aquellos detalles que ellos relacionan con lo que comienzan a experimentar, esto es, la difícil situación del artista sensible y puro en un mundo burgués. Es una lectura absolutamente legítima. Rosalía de Castro llena sus relatos de caracteres byronianos:

> " [aquellos versos] encerraban toda la amargura de un alma que no ve más que tinieblas en lo porvenir, y si alguien pudiese llegar a leer aquellas misteriosas páginas, creería que la pobre poeta, que sólo tenía por inspiración sus dolores, había pretendido atrevidamente imitar al sublime y desolado Byron... El poeta escéptico y sombrío: él culpa a la humanidad de sus dolores; brota de su propio corazón; no le culpéis, pues; él no halla reposo en la tierra, y maldice la tierra; él detesta a la humanidad porque no se le parece. Perdonadle; es un enfermo del alma incurable" (Flavio [1860], *Obras Completas*, ed. Aguilar, Madrid, 1977,vol. I, pp. 389-90)

> "Dentro de su corazón se encerraba toda esa riqueza de sensaciones que son el patrimonio de los desheredados, el patrimonio de los que nacen para soñar y ambicionar bellezas, cuyo sólo deseo hace derramar lágrimas de placer, sin que nunca puedan gozar de ellas más que como un horizonte lejano que tanto más se separa de nosotros cuanto más nos aproximamos a él" (*La hija del mar* [1859], *op. cit.*, vol. I, p. 57).

Escribe Emilio Castelar en su *Ernesto*[1855](ed.Austral, Espasa-Calpe, 2ª ed., BuenosAires, 1947, p.160):

> "¿Hay un mundo real que esté en armonía con el misterioso mundo que encierra el secreto santuario de mi alma?"

El mismo Alarcón, convertido al bien, tuvo que abjurar en *El escándalo* y *La pródiga* del Byron escandaloso que amó siempre[6]. Castelar llegó a ser biógrafo de Byron. Núñez de Arce escribió un

6. Véase J. F. Montesinos, *Pedro Antonio de Alarcón,* Madrid, Castalia, 1977, pp. 34-35 y 114-15.

poema titulado *Ultima lamentación de Lord Byron*[7]. Y Augusto Ferrán, tan cercano a Bécquer, fue otro byroniano ilustre, aunque frecuentemente se destaque sólo su lado heineano, como ocurre con su amigo Gustavo.

Que Ferrán sea admirador y traductor de Heine es asunto bien conocido. Participó intensamente en el *Semanario Popular,* hermano menor muy germanizado de *El Museo Universal y* dirigido por su cuñado Florencio Janer[8]. Allí aparecieron textos traducidos de Heine y doce Melodías Hebreas de Byron sin firma de traductor. Ya en 1861 había Ferrán comenzado a traducir a Heine para *El Museo Universal,* cuya obra conoció seguramente en su viaje a Alemania en la década de los cincuenta; y lo volvería a hacer en 1873 para *La Ilustración española y americana*[9]. Pero es el caso que en 1865-66, en el *Diario de Alcoy* recientemente rescatado del olvido, Ferrán vuelve a publicar esas mismas traducciones no firmadas pero esta vez bajo su responsabilidad y reconociéndolas como textos que tenía vertidos al castellano desde hacía tiempo[10]. Que Ferrán sea, pues, traductor de Byron sí es absolutamente novedoso.

Puede afirmarse sin dudas que Augusto Ferrán es otro byroniano impenitente. Una de sus últimas obras, *Una inspiración alemana* (1878) es, pese a la paradoja del título, uno de sus textos más influidos por Byron, concretamente por el *Child Harold que* él mismo publica en el *Diario de Alcoy,* destacándola allí como la mejor obra del lord "sublime"; y recordemos que el mismo Bécquer ya veía "sabor" byroniano en algunos cantares de *La soledad.*

7.Véase *"La Ultima lamentación de Lord Byron* de Gaspar Núñez de Arce", en *Lord Byron en España,* Madrid, Alhambra, 1982, pp. 178-205.

8. Véase M.Cubero, "El *Semanario Popular y sus* aportaciones literarias", *RLit, IX (*1956), pp. 82-106.

9. Véase J.P.Díaz ed., Augusto Ferrán, *Obras Completas,* Clásicos Castellanos, Madrid, Espasa, 1969; y M.Cubero Sanz, *Vida y Obra de Ferrán,* CSIC, Madrid, 1965.

10.Véase J.Costa y J.Rubio, art.cit. en *El Gnomo,* 2 (1993), pp. 159-87; J.Rubio publica esas versiones: "Augusto Ferrán (Traducciones desconocidas y otros textos)".

En conclusión, cuando el realismo literario intenta atemperar la exaltación romántica, en Bécquer y su generación éste habrá de cohabitar con la presencia combinada de germanismo (amor y fantasía) y byronismo (belleza ideal, desolación), influencias absolutamente compatibles que llevan a Bécquer, Rosalía de Castro, Ferrán y tantos otros por el camino del sentimiento y la imaginación, de la soledad aristocrática y de un arte idealista cada vez más incompatible con una sociedad burguesa y ramplona, cuando no pseudorrevolucionaria e insensible a la estética. La concepción pesimista del destino humano y la búsqueda a través del arte de la belleza ideal son motivos en los que, entre otros autores, influye poderosamente Byron. Su importancia para la generación postromántica española es asunto necesitado de profundización para aquilatar en qué aspectos de la creación literaria del periodo fue determinante.

William S. Hendrix y Dámaso Alonso

Cuando el investigador anglosajón William S. Hendrix quiso en los años treinta dedicar un modesto ensayo a Bécquer, tuvo la peregrina ocurrencia de estudiar su relación con Byron[11]. Dámaso Alonso, que ya tenía bastante con Heine, cansado con razón del zarandeo de influencias a que la moda comparatista sometía a Bécquer, para defender su originalidad reaccionó de malas maneras contra Hendrix, quien hurgaba en la herida con un nuevo astro comparable a Heine . Se atrevía, además, a contradecir a Schneider y se enzarzaban ambos en lo que parecía una polémica nacionalista de influencias. Proponía borrar a Heine, que para él era un imitador de Byron, e instalar a éste en su lugar.

Dámaso Alonso excomulgó[12] con todo el peso de su autoridad al modesto Hendrix y dedicó el resto de su ensayo a demostrar la originalidad becqueriana, acercándolo y separándolo al mismo tiempo de Heine. Dejó, sin embargo, un portillo abierto al recono-

11.W.S.Hendrix, "Las *Rimas* de Bécquer y la influencia de Byron", en *Boletín de la Real Academia dela Historia,* XCVIII (1931), pp.850-94.

12. Véase "Aquella arpa de Bécquer", *Cruz y Raya,* XXVIII (1935), pp. 59-104.

cer una natural influencia byroniana y se mostró dispuesto a reabrir la polémica si aparecían pruebas documentales.

La excomunión dio resultado, y casi nadie se ha atrevido desde entonces a replantear la relación entre Byron y Bécquer. Quizá sea llegado el momento de volver, serenamente y a la luz de nuevos documentos, sobre este asunto. Ya Rubén Benítez hace poco sugería tímidamente pero con tino una cierta rehabilitación de Hendrix y sus ideas:

> "La antigua tesis de William S. Hendrix tiene todavía para mí un valor fundamental. Es indudable la influencia de Byron en el joven poeta, como es indudable la influencia posterior de Heine, tan bien estudiada por Pageard. Ambas influencias no son excluyentes entre sí, como Hendrix y Schneider desde sus atalayas nacionalistas lo creían"[13]

Los nuevos documentos han llegado: el descubrimiento del olvidado periódico dirigido por Ferrán, el *Diario de Alcoy*, nos muestra sin lugar a dudas la familiaridad de este poeta con Byron; lo mismo ocurre con García Luna, que traduce al castellano el *Child Harold:* ambos íntimos amigos de Bécquer. Todo ello, sumado a la presencia constante de Byron en los escritos becquerianos, evidencia que el lord "sublime" enriquece el círculo del poeta sevillano. Ferrán, además, se muestra como un importante intermediario literario para Bécquer, tanto en su germanismo como en la posible influencia de Byron.

Es hora, pues, ya, de retomar el byronismo de Bécquer. Estas breves notas sólo pretenden reabrir un expediente prematuramente sobreseído, a la luz de la existencia de nuevos documentos, y apuntar algunas claves que hermanan a Bécquer con Byron, susceptibles de profundización. Tal vez, de perseverar, obtengamos un doble fruto: compensar el germanismo becqueriano y, a la vez, corregir algo el pretendido tradicionalismo de Bécquer, llevándolo hacia un "centro" semejante al que ocupó Valera y adquirido según avanza

13. "Cómo corregía Bécquer sus poesías", *El Gnomo*, 1 (1992), p. 13.

Gustavo en edad: una posición ideológica que hacía compatibles tradición y progreso.En definitiva, reconocer, como en Espronceda o Larra,que también en Bécquer dejó su profunda huella el romanticismo profundo, ese movimiento angustiado por el fracaso del hombre en su ideal de belleza y eternidad.

Bécquer y Byron

Hacia 1859 parece que decae el entusiasmo y empuje que llevó a Bécquer a Madrid y se inicia la pasividad y el desencanto. Porque pese a que se hable mucho de su naturaleza enfermiza y se la responsabilice de formar una sensibilidad decadente, no es ciertamente un joven falto de energía el que en 1854 abandona la protección económica y artística familiar en Sevilla y se lanza a la Corte en busca de la gloria. Es alguien seguro de su talento y entregado a su vocación de artista. Pero en Madrid encontrará penurias, indiferencia social, fracaso en proyectos artísticos como la *Historia de los templos de España* o la revista *La España Musical;* enfermedades graves como la de 1858 y, finalmente, la dolorosa indiferencia amorosa. Hacia 1859, pues, parece que comienza Gustavo a desconfiar de su suerte aunque, paradójicamente, ha encontrado en Madrid el estilo poético que ha de consagrarlo póstumamente.

En sus colaboraciones críticas en el periódico *La Época*[14] destaca Bécquer obsesivamente una idea central, como Rosalía de Castro: la del *genio incomprendido* socialmente, condenado a fracasar con su arte aunque obtenga recompensa tras la muerte. Cuando tantos jóvenes escritores llegan a Madrid buscando gloria y dinero y se derraman escribiendo sobre cualquier tema gracias al momento álgido que vive la prensa española, Bécquer se tiene por un poeta incompatible con el gacetillero o novelista por entregas que es su amigo Nombela, quien se extraña de que su compañero sevillano no se prodigue tanto como él en las publicaciones periódicas. El verso no es muy apreciado por los empresarios. Llega la decepción:

14. M. Concepción de Balbín, "Dos artículos desconocidos de Bécquer", *RLit*, XIX (1960), pp.249-56.

"genio oscurecido..., desgarrándose los pies con los agudos zarzales de la senda. . . Todos los genios que tienen que abrirse paso através del vulgo, todas las cabezas privilegiadas a quienes les es necesario conquistar palmo a palmo el terreno que la prevención o la ignorancia defienden contra sus esfuerzos generosos; que en ese combate sordo y horrible de todos los días, de todas las horas, de todos los momentos, compran a precio de una tortura o de una lágrima cada hoja del laurel con que un día han de ceñir su frente... ¿Cuántos otros, faltos de una diestra salvadora, . . . caen y se confunden en la corriente de la vida y van a perderse con ella a una tumba sin nombre" [15]

En 1861, con una posición estable como periodista de *El Contemporáneo y* casado con Casta Esteban, los sueños e ilusiones de antaño están bajo mínimos. Ya no escribe muchos versos, o son de circunstancias, como los dedicados a su mujer y en los que utiliza esa imagen byroniana también usada por Espronceda:

"Tú creces de mi vida en el desierto
como crece en un páramo la flor."

Publica prosa, que es lo que llena el periódico, hace un poco de todo en *El Contemporáneo* como Correa o Valera, vencida ya toda resistencia y acuciado por la necesidad de su familia; da con cuentagotas rimas al público y va a ser más conocido por sus *Leyendas y* artículos varios que por sus poemas. En 1864 intenta reponerse de una recaída en Veruela, donde nos dice que lee el *Caín* de Byron, y, como el personaje bíblico, se ve a sí mismo como un exiliado del paraíso. Si en la reseña de *La soledad* había escrito:

"Esa impaciencia nerviosa que siempre espera algo, algo que nunca llega, que no se puede pedir, porque ni aun se sabe su nombre; deseo quizá de algo divino que no está en la tierra, y que presentimos no obstante"[16]

15. "Crítica Literaria", *Obras Completas,* ed. Aguilar, 1973, pp. 1205-6.
16. Cito por Rubén Benítez ed., Bécquer, *Rimas. Leyendas escogidas,* Madrid, Taurus, 1990, p. 227.

Ahora concluye:

> "Mi corazón, a semejanza de nuestro globo, era como una masa incandescente y líquida que poco a poco se va enfriando y endureciendo. Todavía queda algo que arde allá en lo más profundo, pero rara vez sale a la superficie. Las palabras amor, gloria, poesía, no me suenan ya al oído como me sonaban antes... Ello es que cada vez me voy convenciendo más que de lo que vale, de lo que es algo, no ha de quedar ni un átomo aquí"[17]

Recordemos el final de *El rayo de luna:*

> "Cantigas..., mujeres..., glorias..., felicidad..., mentiras todo, fantasmas vanos que formamos en nuestra imaginación y vestimos a nuestro antojo, y los amamos y corremos tras ellos, ¿para qué?, ¿para qué? Para encontrar un rayo de luna."[18]

Incluso el antiguo creyente vacila y se instala en la duda:

> "En el mar de la duda en que bogo
> ni aún sé lo que creo"[19]

> "Nada ha cambiado aquí de cuanto nos rodea, es verdad; pero hemos cambiado nosotros; he cambiado yo, que no vengo en alas de la fe." [20]

Son escepticismo y amargura más profundos que los byronianos, y que desembocan en aquellas terribles palabras pronunciadas por Bécquer justo antes de morir: "¡Todo mortal!"

La relación de Bécquer, pues, con la sociedad española que le tocó en suerte y, en consecuencia, con la vida en general arroja un resultado lamentable. Se sentía escasamente valorado como poeta y desilusionado vitalmente. El mundo era un espacio discordante, inarmónico, en donde difícilmente se alcanzaba una felicidad que,

17. *Desde mi celda,* carta III, D.Villanueva ed., Madrid, Castalia, 1985, pp. 132-33.
18. Cito por R. Benítez, ed. cit., p. 182.
19. Cito por R. Benítez, ed. cit., rima VIII, p. 75.
20. "Roncesvalles", *OC,* p. 971.

además, los románticos exigían se correspondiera con las promesas de una imaginación ardiente. Este es el Bécquer situado en la estela de Byron o Espronceda. No se trata de influencias de detalle, aunque las haya, sino de compartir un universo común.

En buena lógica, además de los típicos temas románticos como el amor, la belleza, el recuerdo nostálgico del pasado o la tristeza por el fin de los sentimientos, todo lo que en Byron era visión escéptica y negativa, soledad aristocrática, valoración de la vida espiritual, de las ensoñaciones, transfiguración estética de la realidad -el realismo "ideal" con que caracterizaba Correa a su amigo Bécquer-, exilio de un paraíso presentido; con todo ello sentíase el poeta sevillano como dentro de su propia piel. Escribe Byron en el Canto IV del *Child Harold:*

"... la pasión, que vuela
sobre un mundo de aridez, y en vano anhela
algún celestial fruto a nuestra ansia prohibido.

¡Oh, amor! Tú no eres habitante de la tierra...
serafín invisible, creemos en ti...

La mente se infecta de su propia belleza,
y arde en una falsa creación:... ¿En dónde,
están las formas que el alma del escultor sorprende?
Tan sólo en él.
¿Dónde están los encantos y virtudes que osamos
concebir de niños y de hombres conseguir,
el inasequible paraíso de nuestro desespero
que en demasía inspira nuestros lápices y plumas?

Quien ama, delira -una locura de juventud-;
... Y vemos con certeza absoluta
que el valor y la belleza no se encuentran
fuera de la forma ideal por la mente creada;...

Pocos -ninguno- encuentran lo que aman."[21]

21. Trad. de E. Pujals, *Byron in...* cit., p. 64.

Y corrobora Bécquer, poeta igualmente de la belleza sublimada:

> "Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido; mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales; mi memoria clasifica, revueltos nombres y fechas de mujeres y días que han muerto o han pasado con los de días y mujeres que no han existido sino en mi mente. "

> "Yo, que a tus ojos en mi agonía
> los ojos vuelvo de noche y día,
> yo, que incansable corro y demente
> tras una sombre, tras la hija ardiente
> de una visión." (XV)[22]

Esta temática, normal entre románticos[23], más amigos de la imaginación que del realismo fotográfico, acerca al trío Byron-Bécquer-Ferrán, sobre todo cuando comprobamos que el último escoge o traduce precisamente poemas breves byronianos que, además de abundar en la temática amorosa, metafísica o liberal, destacan con nitidez la capacidad intuitiva del "alma" del artista para, como en la rima V becqueriana, recrear el pasado, o ponen el acento en la superioridad de la imaginación, del ideal, sobre la realidad:

> "Eterna, inalterable, infinita, pensamiento invisible, viendo al mismo tiempo todo, el alma sabe penetrar, sabe traer a su pensamiento cuanto encierran la tierra y el cielo. Todos esos débiles vestigios del pasado que la memoria conserva tan oscuros, el alma los abarca con una mirada estensa (*sic*), y todo lo que ha sido se le aparece a la vez" ("El alma", Melodía Hebrea; cf. rima V)

> "Quien ha vivido en este mundo de dolores más por sus acciones que por sus años, y ha penetrado las profundidades de la vida hasta el punto de no admirarse de nada, de suerte que el amor y sus penas, la gloria, la ambición y la rivalidad no pueden herir su cora-

22. Cito por R. Benítez, ed. cit., pp. 62-3 y 82.

23.Véase L.Romero Tobar, "Bécquer, fantasía e imaginación", en Jesús Rubio ed., *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo "* [1990], Centro de Estudios Turiasonenses-Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1992, pp. 171-198.

zón con el puñal acerado que causan las heridas silenciosas, ese puede esplicar (*sic*) por qué el pensamiento busca un refugio en las cavernas silenciosas y se complace en poblarlas de aéreas imágenes, de formas siempre jóvenes que habitan el encantado retiro del alma" (Canto III, 5°, de *Child Harold*; cf. rima LVII)

" Sólo para gozar, y para gozar creando con mayor intensidad de vida, damos forma a nuestras visiones apropiándonos, como lo hago yo ahora,esta existencia que inventamos. ¿Qué soy? Nada; pero tú no eres lo mismo, alma de mi pensamiento. Contigo recorro el mundo invisible, pero pudiendo observarlo todo, asociándome a tu espíritu, convirtiendo tu origen celestial, y capaz aún de sentir en ti cuando mi sensibilidad se ha estinguido (*sic*) y es estéril" (Canto III,6°, *Child Harold*)

"Como los sabios de Caldea, seguía en los cielos el curso de las estrellas, y su imaginación las poblaba de seres tan brillantes como sus rayos; así se olvidaba de la tierra y sus discordias, de todas las humanas debilidades. Si siempre hubiera podido mantener su espíritu en estas alturas, hubiera sido dichoso; pero el lodo en que vive condenado el hombre, amortigua la llama inmortal que le anima y nos envidia los brillantes resplandores que codiciamos, impacientes por romper el lazo que nos detiene lejos de ese cielo cuya sonrisa nos llama" (Canto III, 15°, *Child Harold*)[24]

Compárense estos fagmentos traducidos de Lord Byron con estos textos de Augusto Ferrán:

"Allá arriba el sol brillante,
las estrellas allá arriba:
aquí abajo los reflejos
de lo que tan lejos brilla.

Allá lo que nunca acaba,
aquí lo que, al fin, termina:
¡Y el hombre atado aquí abajo
mirando siempre hacia arriba!"

(*La soledad,* CXXXVII, *OC* cit.)

24. Los textos en el art. de Jesús Rubio cit.

"¡Pobre viajero del mundo !, no alcanzarás la felicidad a que tu corazón aspira con incesante anhelo, porque tu espíritu fogoso mal se aviene con la frialdad de la materia que te rodea por aquí abajo, y porque es a otras regiones adonde se dirige tu misterioso afán, por más que alguna vez confundas tu camino y trueques el amor a los goces de la carne por las dulces armonías del espíritu y de la tranquilidad de la conciencia. No trueques el camino, ni confundas las aspiraciones: que en ese trueque y en esa confusión está la clave de la amalgama indefinible de algazara y de dolores en que se agita la existencia del hombre sobre la tierra" (*Diario de Alcoy*, 290: 18-II-1866)

En conclusión, tanto a Bécquer como a Ferrán o Rosalía de Castro, Lord Byron, entre otros románticos, les resaltó el valor de la imaginación, del "alma" -juanramoniana, otro byroniano ilustre- creadora e intuitiva, del arte en definitiva como refugio frente a la impureza vital. Además, y sería la primera influencia sobre Bécquer, recordemos el culto a la belleza que Byron muestra en, por ejemplo, su breve melodía "La lágrima y la sonrisa". Pues bien, ninguna de las versiones conocidas en nuestro idioma ofrece la frescura y naturalidad tan cercanas a Bécquer que muestra la traducción de Augusto Ferrán:

"Te vi llorar: una lágrima brillante se apareció en tus ojos azules, y creí ver una gota de rocío sobre una violeta." (*Diario de Alcoy*, 86:11-VI-1865)

ÍNDICE

Discurso de apertura, *por Cristóbal Cuevas García* 7

PONENCIAS

Bécquer o la peligrosa pasión de explorar: poesía, poemas en prosa, crítica y *variedad* periodística, *por Robert Pageard* 13

Presencia de lo lírico, atmosférico y maravilloso en las *leyendas* de Bécquer, *por Pascual Izquierdo* 33

Las cartas literarias a una mujer, confesión pública de una fe poética, *por Francisco López Estrada* 63

Poesía y poética en Bécquer, *por Ricardo Senabre* 91

La prehistoria lírica de Bécquer (los poemas anteriores a las *Rimas)*, *por Rogelio Reyes Cano* 101

La rima de Bécquer "una mujer me ha envenenado el alma...", *por Juan María Díez Taboada* 135

Las *rimas* como orientales, *por Ruben Benítez* 175

HOMENAJE

Jorge Guillén ante Bécquer,
por Francisco J. Díaz de Castro 203

COMUNICACIONES

Sublimación e irrisión en las narraciones
orientales de Bécquer, *por Yolanda Montalvo Aponte* 241

Estructura poética de las *cartas desde mi celda*,
por Enrique Rull 251

La dialogicidad de la poesía de Bécquer,
por Sieghild Bogumil 265

Bécquer y Ortega y Gasset: arte contra la idealización
de lo real, *por Irene Mizrahi* 281

Bécquer, ¿un romántico rezagado?,
por Joan Estruch Tobella 293

La influencia de Lord Byron en Gustavo Adolfo Bécquer
y Augusto Ferrán, *por Jesús Costa Ferrandis* 303

BIBLIOTECA DEL CONGRESO
DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Volúmenes publicados

CRISTÓBAL CUEVAS (ED.):

José Moreno Villa.
En el contexto del 27 (1988)

El teatro de Buero Vallejo.
Texto y espectáculo (1990)

Juan Ramón Jiménez.
Poesía total y obra en marcha (1991)

Miguel Delibes.
El escritor, la obra y el lector (1992)

Jardiel Poncela.
Teatro, vanguardia y humor (1993)

Bécquer.
Origen y estética de la modernidad (1995)

Juan Valera.
Creación y crítica (1995)

La modernidad becqueriana sin duda lo es porque el poeta perteneció a su tiempo. El argumento de lo útil, de lo práctico, el rasgo que nace con su época efectivamente está en su invención y en su poética. Como escritor, Bécquer debe ser considerado por ello bajo el signo de lo utilitario: su poesía recoge las cosas en apariencia inservibles, las percepciones insignificantes o los actos gratuitos, y en su realidad se descubre a sí mismo y a los lectores su necesidad. Se trata, indudablemente, de un perfil característico de la mejor poesía contemporánea.

La poética de la modernidad de Bécquer –y el poeta está en su origen estético– no es una exposición de reglas de cómo componer poemas, sino el desvelamiento de un espíritu en tanto que realiza algo y es compartido, en la medida que da expresión a una obra y al proceso creativo para lograrlo. Su utilidad paradójica no descarta las normas de vida y creación, abunda en ellas hasta lograr extraer de la conciencia su máximo grado de lucidez.

Bécquer. Origen y estética de la modernidad representa una nueva y rigurosa lectura sobre la poesía, estética, prosa y actualidad de la obra becqueriana, recogiendo las ponencias y estudios que se desarrollaron bajo el mismo título en el VII Congreso de Literatura Española Contemporánea (Universidad de Málaga, 1993). Entre los especialistas que colaboran se encuentran: Robert Pageard, Pascual Izquierdo, Francisco López Estrada, Ricardo Senabre, Rogelio Reyes Cano, Francisco J. Díaz de Castro, Juan M. Díez Taboada y Rubén Benítez.

PUBLICACIONES
CONGRESO DE
LITERATURA
ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA
APARTADO DE CORREOS
8 2 7
29080
MÁLAGA