



29  
24

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA  
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

*Bécquer y la tradición romántica*

T E S I S

Que para obtener el título de:

LICENCIADO EN LENGUA Y  
LITERATURAS HISPANICAS

P r e s e n t a :

**MA. ROSA RAMIREZ ROMANO**

MEXICO 1991

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## I N D I C E

	<i>Introducción</i>	1
I	<i>Características y antecedentes del Romanticismo</i>	3
II	<i>El Romanticismo en Europa</i>	
	II.1. <i>Representantes y circunstancias histórico-políticas de Alemania</i>	12
	II.2. <i>Influencia de Inglaterra</i>	18
	II.3. <i>Influencia de Francia</i>	20
	II.3.1 <i>Concepto romántico de Victor Hugo</i>	22
	II.4. <i>Influencia de Italia</i>	26
III	<i>El Romanticismo español</i>	29
IV	<i>Situación política, económica y social de España</i>	32
V	<i>La vida de Gustavo Adolfo Bécquer</i>	38
VI	<i>Proyecciones del hombre y del artista</i>	50
VII	<i>La poética de Bécquer</i>	57
VIII	<i>Una teoría de lo fantástico</i>	78
IX	<i>Análisis de tres leyendas de Bécquer</i>	
	IX.1 <i>La corza blanca</i>	82
	IX.2 <i>El caudillo de las manos rojas</i>	97
	IX.3 <i>Creed en Dios</i>	108
	<i>Conclusiones</i>	117
	<i>Bibliografía</i>	120

## INTRODUCCION

El siglo XIX trajo consigo el florecimiento del movimiento romántico que revolucionó los hasta entonces rígidos cánones artísticos que imperaban en Europa. España, que por razones históricas estuvo al margen del progreso burgués europeo, encontró en el Romanticismo un camino hacia Europa.

En este trabajo me adentraré en la tradición romántica europea y sus repercusiones en la península ibérica, tradición que preparó el terreno para el cambio hacia la literatura moderna, representado en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer.

Esta tradición romántica y su efecto en el ámbito cultural hispánico y su influencia en la vida de Bécquer, constituye la base sobre la cual el escritor construirá su obra, misma que sigue siendo una de las más importantes de la lírica hispánica.

He querido demostrar cómo Bécquer hereda la tradición romántica, llegando a ser uno de sus más grandes exponentes en España, al mismo tiempo que establece las bases para una literatura moderna. Para ello tomamos en cuenta tres leyendas que analizamos según la teoría de lo fantástico de Tzvetan Todorov.

Para alcanzar el objetivo deseado presento un panorama de la tradición romántica y su influencia en la cultura hispánica y en la obra de Bécquer conforme al siguiente desarrollo:

En el capítulo I muestro las características generales y los antecedentes del Romanticismo:

En el capítulo II se menciona el Romanticismo en los cuatro países que más influyeron en el desarrollo del movimiento: Alemania,

Ramírez Romano

Bécquer y la tradición...

Inglaterra, Francia e Italia, sus principales representantes, así como las circunstancias histórico-políticas en las cuales aparece el movimiento.

En el capítulo III se dice cómo la tradición romántica llega a España y la influencia que conlleva.

En el capítulo IV se recuerda la situación política, social y cultural de España que enmarcó la vida de Bécquer.

El capítulo V relata la vida del poeta para ver la actitud del escritor ante el Romanticismo como visión del mundo.

El capítulo VI es, en cierta medida, una continuación de la biografía del poeta al mostrar facetas de Bécquer que contribuyen a delinear su poesía.

El capítulo VII se ocupa de la poética becqueriana para hacer notar las diferencias entre las dos mitades del siglo XIX: La primera caracterizada por un ímpetu arrollador -el Sturm un Drang del que se habla en el primer capítulo- y la segunda, también idealista, pero que refleja ya más serenidad y, a la vez que cierta objetividad, escepticismo y sentimentalismo.

En el capítulo VIII se lleva a cabo una presentación de la propuesta de Tzvetan Todorov que nos permitirá aproximarnos a la obra en prosa de Bécquer.

El capítulo IX se dedica al análisis de tres leyendas en donde el amor imposible, la religiosidad, el medievalismo, sentimentalismo y misterio ponen de manifiesto la tradición romántica heredada por Bécquer.

## CAP. I CARACTERÍSTICAS Y ANTECEDENTES DEL ROMANTICISMO

Todos hemos oído decir alguna vez, o quizá hasta nosotros mismos hemos expresado que la poesía de Bécquer es "tan romántica", y hemos escuchado que se habla de él como de "el gran romántico". En general se tiende a utilizar el adjetivo "romántico" para referirse no sólo a Bécquer, sino a otros escritores y aun para calificar modas, relaciones personales, momentos de nuestra vida y hasta horas del día, generalizando, tal vez demasiado, el concepto de romanticismo. Pero, ¿Sabemos con claridad y cabalmente lo que tal vocablo encierra?

Aparentemente la palabra "romántico" fue usada por primera vez en el siglo XVIII por el viajero inglés Bowel, que al hablar de la isla de Córcega la definió como algo de aspecto romántico (romantic aspect). De allí en adelante el vocablo se puso de moda traduciendo al francés como novelesco (romanesque) para más tarde quedar en "romantique". Nuestras expresiones españolas romántico y Romanticismo derivan precisamente de la palabra francesa.

Para tener una idea más precisa de lo que en términos generales es el Romanticismo, convendría revisar la teoría literaria, ya que es el romanticismo literario lo que aquí nos interesa, para conocer las ideas de los que estuvieron inmersos en esa corriente que situamos convencionalmente en el siglo XIX, pero que según muchas opiniones, venía de tiempo atrás, ya que algunos le encuentran antecedentes en la Edad Media y otros piensan que tiene sus bases en el Renacimiento.

Hay quién, como Russell P. Sebold, niega estos antecedentes medievales o renacentistas y opina que más bien son dieciochescos, afirmando también que el Romanticismo como corriente literaria abarca un período de cien años, situándolo de 1770 a 1870 y no en quince o veinte como se ha querido establecer, aunque hay algunos que

le dan hasta treinta años 1.

De esta manera, cada investigador encuentra e identifica -o cree identificar- rasgos románticos en distintas etapas de la literatura, lo cual hace un tanto difícil la ubicación precisa del movimiento. Sin embargo, para nuestro propósito, tomaremos como base la opinión más extendida, sin que dejemos por ello de tomar en cuenta los distintos pareceres.

La cuna del Romanticismo, si lo situamos en el siglo XIX, viene a ser Europa, pero su advenimiento no fue uniforme en todos los países. Algunos continuaron por algún tiempo todavía vinculados al Neoclasicismo del siglo XVIII, ya que, como se sabe, cuando se trata de corrientes literarias o tendencias estéticas, nunca puede establecerse una línea divisoria tajante, siendo casi imposible establecer fechas exactas. Poco a poco van apareciendo las nuevas ideas sin que desaparezcan de pronto y a un mismo tiempo las anteriores.

Sabido es que la literatura y el arte en general, así como muchas otras actividades humanas, inevitablemente resultan afectadas al ocurrir movimientos políticos, económicos o sociales. Desde mediados del siglo XVIII, Europa se vio envuelta en problemas de todo tipo, tanto interna como externamente. Inglaterra y Alemania, iniciadoras del movimiento que luego se extendería a todo el continente para más tarde pasar a América, no fueron la excepción en lo referente a los problemas mencionados. Guerras, conflictos religiosos, sociales, inestabilidad política, acaban por desembocar, a mediados del siglo XIX, en revoluciones en casi todos los países europeos. Por otro lado, la modernización industrial, con los grandes inventos, acarrea un bienestar económico, aunque éste sólo alcanza a determinados niveles sociales. Como consecuencia, el progreso cultural es notorio, si bien éste no llega a las clases inferiores, que aún se ven limitadas en varios aspectos.

No obstante, los escritores de la época no parecen estar conformes con la sociedad que les rodea y se encierran en su propia torre de marfil, un mundo aparte con diferentes valores estéticos y espirituales establecidos por ellos. Han desaparecido los poetas cortesanos respaldados por la nobleza; ahora el escritor navega solitario y fija su propio derrotero: hay una nueva libertad en el ámbito literario.

Como fenómeno histórico, el Romanticismo en todos sus aspectos fue una manifestación común a las clases cultas de todos los países, sin embargo, no presentó en todos ellos caracteres homogéneos ya que reflejaba en cada uno las ideas y sentimientos particulares de sus participantes.

Al igual que el Renacimiento, reflejaba estados anímicos y espirituales o estados de conciencia, cristalizando en cada caso, en forma propia, pero trayendo siempre nuevos ideales, nuevas concepciones de la vida, de las artes, de la política, en fin, de las diversas manifestaciones humanas.

¿Cómo fue, pues, eso que llamamos el Romanticismo decimonónico?

Al colocar al Romanticismo en el sitio que le corresponde en la historia, lo definiremos como un movimiento que surgió en oposición al Clasicismo cuya base era Francia en el siglo XVIII.

Las características del movimiento romántico se acentúan o varían según los diferentes países, pero en forma global podemos afirmar que en todas partes existe el individualismo. Destaca la contemplación de la naturaleza, una nueva concepción de la belleza y el arte en general; hay un retorno a la Edad Media con la tendencia a relacionar la poética con el Cristianismo.

Es un movimiento profundamente subjetivo; lo material pasa a segundo término ante el espiritualismo que prevalece en distintos



ámbitos del arte. La música, la pintura y las letras fueron el espejo principal donde se reflejaron las ideas románticas. Hasta la moda, con las siluetas alargadas, la palidez en el rostro, las figuras lánguidas, se pone al servicio de las nuevas tendencias.

El amor, impetuoso o nostálgico, es también tema preferido de poetas y escritores. Surgen héroes como Werther, quien sacrifica su vida en aras de un sentimiento.

Henri Bremond, crítico e historiador francés (1865-1935), decía que hay tantos romanticismos como autores románticos. Se ha dicho también que romanticismo es "juventud en el arte" y "una infracción de las reglas". Victor Hugo considera "liberalismo" el nuevo tipo de ideas, mientras que para Mme. Stöel es "la sugestión de las razas del norte".

Otro francés, Henri Berr, opinaba que el romanticismo literario del siglo XIX era respuesta a una crisis psicológica en la que el individuo se afirma como individuo, en que el yo, por una especie de liberación de actividades reprimidas durante mucho tiempo, cobra plena conciencia de sí mismo y del mundo exterior.

Según las ideas de los classicistas, todo debía hacerse con orden, reflexión, medida; reglas que habían de ser observadas en todo momento y con todo cuidado. Los románticos, en cambio, ignoraban estos preceptos y anteponían a todo la sensibilidad, la imaginación y la pasión; según ellos, "los grandes pensamientos se originan en el corazón". Por ello no es de extrañar que encontremos, no sólo en la literatura, sino hasta en la historia de la época, ejemplos de heroísmo arrebatado, reacciones violentas y sentimentalismo muchas veces exagerado, según nuestro punto de vista moderno.

Con el cambio de siglo las antiguas ideas perdieron actualidad, ahora las nuevas formas se oponen a las clásicas; el artista rechaza

za la rigidez proclamando libertad para producir su obra tal como la siente y concibe. En este aspecto, también, hay signos de reacción contra la política absolutista de los reyes que imponen su criterio, reacción que se expresa en la llamada voluntad nacional o liberalismo.

El individualismo de los románticos los llevó a interesarse por el hombre concreto, por el medio en que se movía, por eso se interesaron en el folklóre, con sus tradiciones, leyendas populares y el ambiente que rodeaba a todo ello, es decir, el paisaje y sabor locales. Pero ellos traducen a su propio lenguaje esas observaciones y las expresan según las sienten, haciendo propia la frase del filósofo y esteta Amiel: "El paisaje es un estado de ánimo", por lo tanto; el paisaje cobra importancia y en él se identifica el pensamiento idealista y soñador del poeta. Las ruinas, lo sepulcral, el nocturno, la lobreguez, el silencio y la soledad expresan la melancolía y el desacuerdo del romántico ante un mundo que rechaza y es el que le rodea. Al huir de ese mundo busca otros escenarios, recurre a lo exótico, lo lejano en la historia, como lo medieval.

Se despierta el interés por lo popular de cada país y así los valores nacionales son exaltados como reacción a los problemas políticos que amenazan con trastornar esos valores.

Ese amor por la naturaleza ya había sido proclamado por J. J. Rousseau, considerado por algunos como precursor del romanticismo francés. El quería que el hombre volviera a la vida natural y pensaba que la civilización había corrompido la pureza humana, la que Rousseau consideraba innata en el ser humano.

La tendencia a relacionar la poética con el Cristianismo es apoyada por Mme. Stöel y Victor Hugo, quienes afirman que es allí donde el Romanticismo tuvo su punto de partida.

Hugo dice que al Cristianismo se asocia un sentimiento nuevo que es "más que la gravedad y menos que la tristeza: la melancolía".

El propio Víctor Hugo pone de manifiesto la oposición entre lo clásico y lo romántico haciendo notar que el nuevo arte, a diferencia del anterior, está hecho de contrastes como el mundo en que vivimos, donde existen al mismo tiempo el bien y el mal, la belleza y la fealdad, lo grandioso y lo insignificante, buscando armonía:

...y fue entonces cuando, observando los hechos, a un tiempo irrisorios y colosales, y bajo el influjo del espíritu de melancolía del cristianismo y del de crítica filosófica que anotamos recién, la poesía dio un gran paso adelante, decisivo, un paso que, semejante al colapso producido por un terremoto, transformará la faz del mundo intelectual. Actuará como la naturaleza, mezclando en sus creaciones, pero sin confundirlas, la oscuridad y la luz, lo grotesco y lo sublime, el cuerpo y el alma, el animal y el espíritu; porque el punto de arranque de la religión debe ser el punto de arranque de la poesía ?.

El artista quiere ahora expresarse libremente, sin trabas, por ello rechaza los preceptos establecidos, como las reglas de las unidades en el teatro.

Como dijimos antes, Europa fue la cuna del Romanticismo, con-

cretamente, Alemania e Inglaterra pueden considerarse como los países iniciadores del movimiento, pero no fueron los únicos, Italia y Francia también participaron, confiándose entre los primeros que adoptaron las nuevas ideas y contribuyeron con su influencia en el cambio que se iba extendiendo. Estos dos países intervinieron, pues, en el desarrollo del romanticismo español.

Hacia fines del siglo XVIII, el pensamiento alemán se desenvolvía en un mundo de ideas nuevas de tipo histórico y filosófico. Empezaba a considerarse lo popular como fuente de inspiración artística; el paisaje y la forma adquirían nuevo sentido.

Las ideas románticas mantienen estrechas relaciones con la filosofía. Los poetas en su creciente interés por el hombre y su mundo, entran en el terreno de los filósofos y éstos a su vez, se interesan en la poética y formulan nuevas teorías.

En Alemania se desarrolla una intensa actividad literaria cuya atención no se dirige sólo a romper con los moldes clásicos, sino además visualiza la vida como un todo conformado por la poesía, la religión, la filosofía, dando a esas teorías una base metafísica.

Aufklärung es la voz germánica que significa ilustración, y luminismo. En la terminología castellana viene a ser la Época de las Luces", como conocemos la llamada Ilustración, es decir, la etapa del Neoclasicismo.

Fichte, Schleiermacher, Herder, Schelling, los hermanos Schlegel, Novalis, Tieck, Wackenroder, Jean Paul, representan la superación definitiva del Aufklärung, así como el abandono de las ideas clásicas. Muchos otros escritores conciben con ellos y así el pensamiento alemán viene a ser una influencia definitiva en la Europa del siglo XIX y llega a nuestro siglo conformando el espé

ritu moderno.

Había ocurrido una profunda transformación en la Aufklärung alemana, cuyo principal responsable fue Herder, filósofo y literato, hombre poco amable y lleno de contradicciones, preocupado por las raíces de su pueblo, que eran el origen de su literatura. Su idea era que cada hombre piensa y siente en su lengua materna, en tonces es ilógico que se recurra a la imitación de modelos extranjeros, por perfectos que éstos sean.

Distinguió Herder entre poesía artística o reflexiva y poesía natural o popular, dando a esta última preponderancia sobre la poesía culta porque ésta es fruto del esfuerzo intelectual y aquélla proviene directamente del sentimiento.

Fueron estas ideas la base del movimiento llamado Sturm und Drang (tempestad e ímpetu), que proclama una nueva concepción de la vida y el arte, donde debe realizarse plenamente el aspecto humano con fundamento en la inspiración y la naturalidad. Los integrantes de esta escuela sólo admitían la ley del genio creador; el genio se rebela contra la sociedad, contra las formas racionalistas y abstractas del Estado y tiende a redescubrir la naturaleza.

Por su particular tendencia hacia todo lo humano, puede considerarse como un segundo Humanismo. Este llamado Sturm und Drang es un antecedente directo del Romanticismo.

Como destacados Stürmer und Dränger encontramos, además de Herder, a Lessing, Wieland, Klopstock y la gran figura de la literatura alemana: Johann Wolfgang Goethe, que abarcando dos épocas, llega al umbral de los tiempos modernos.

## NOTAS AL CAP. I

- 1 Russell P. Sebold, en Historia y crítica de la literatura española de Francisco Rico: Ed. Crítica, grupo editorial Grijalbo, Barcelona 1982. V. 5, pp. 20-27.
- 2 Victor Hugo, Prefacio a Cromwell; Editores Mexicanos Unidos, México, 1981. Colección literaria universal (Modernos) P. 8.

## CAP. II EL ROMANTICISMO EN EUROPA

Representantes y circunstancias histórico-políticas de Alemania.

Friedrich Schlegel (1772-1829). Crea una teoría del Romanticismo donde incluye una manera propia de interpretar la ironía y el mito en la literatura, concretamente en la novela.

Para él, el arte guarda semejanza con los organismos vivos, que nacen, se desarrollan, florecen, maduran, para luego decaer y morir.

Piensa que para comprender una obra es preciso reconstruir su estructura. Historia y crítica son una misma cosa y la finalidad de la crítica es reflejar la obra. La condición esencial de la crítica es el conocimiento del todo (en arte y poesía), los artistas forman un conjunto donde cada uno es parte necesaria de la totalidad.

Considera el Neoclasicismo como una vuelta al objetivismo en el arte. La poesía romántica "es universal y progresiva"; vuelve a unificar los géneros poéticos, relaciona la poesía con la filosofía y la retórica; se funde con la prosa y mezcla creación -o genio- y crítica, poesía artística y poesía natural; es algo vivo y sociable que está en continuo desarrollo.

Schlegel configura sus propias teorías sobre la ironía, el mito y lo misterioso así como la novela. A la ironía no la califica de romántica, en general se refiere a la ironía socrática y sólo en algunas obras la incluye dentro de la literatura moderna.

Según este autor "Toda la belleza es alegórica", "el arte es mito, símbolo y hasta una rama de la 'magia divina" 1. Por mito entendía un sistema de correspondencias y símbolos. El mito viene a

ser como el "ingenio de la poesía romántica" 2. Por novela entiende un arte, un arte "irónico, fantástico, romántico". Lo bueno de la novela son los juegos traviesos de la imaginación, la presencia de la ironía y lo subjetivo. Considera que la edad romántica por excelencia es el Renacimiento; conceptúa El Quijote como modelo de novela fantástica, poética, llena de humor. "El humor, dice, tiene que ver con el ser y con el no-ser, su naturaleza propia es la reflexión" 3.

August Wilhelm Schlegel (1767-1845). Amplificó y aplicó las ideas del anterior -su hermano menor- sobre la esencia de la poesía, la crítica, las características de los principales géneros literarios, la función del mito, etc.

Tuvo una concepción simbolista del arte y la poesía que quiere reflejar la totalidad del universo y sus interrelaciones. La poesía debe mantenerse siempre hermanada a la física. Al igual que su hermano, piensa que la épica y la novela están relacionadas; la primera es objetiva y la segunda es de tipo subjetivo, simbólico, y maneja personajes, manejados a su vez por el autor. Su concepción poética general se preocupa por la metáfora y el símbolo. Ambos hermanos consideraron la literatura griega como la base de toda nuestra tradición literaria, pero también repudiaron las tres unidades aristotélicas, al igual que todos los románticos.

Friedrich W. Schelling (1775-1854). Exaltó la belleza como valor supremo; es ésta, en el fondo la verdad y el bien, que sólo pueden hermanarse con la belleza: Defiende el arte en cuanto revelación, filosofía, religión, mito. El arte es visión, intuición intelectual; con él se derrumban las barreras entre el mundo real y el ideal. En ocasiones considera identificadas la filosofía, la verdad, el arte y la belleza en una forma completa. Otras veces, filosofía y arte se vinculan como el arquetipo y su imagen, ya que el arte es real y la filosofía ideal.



Para Schelling, los mitos son tema o asunto propio del arte; este representa lo absoluto, pero sólo lo hace mediante el símbolo; constituye propiamente el arte este sistema de símbolos que es la mitología.

Según la teoría de los géneros -teoría de Schelling- la poesía se diferencia de las otras artes por su medio de expresión: el lenguaje, que es "ideal"; los medios de expresión de las otras artes son "reales" (piedra, sonidos, colores).

La poesía épica deja lo subjetivo y expresa acción, es, pues, imagen de la historia.

Schelling ve en El Quijote un ejemplo perfecto de poesía épica, donde se conjugan ironía, objetividad, intervención del azar.

Se inclina hacia el misticismo, la religión, la filosofía y por ello le llamaron el romántico de los filósofos. Sostuvo que el arte representa la coronación de la obra creadora y reserva a la fantasía el lugar de honor.

Novalis. (Friedrich von Hardenberg. 1771-1801). Él también relaciona la poesía con la religión y la filosofía y la concibe como ensueño y cuento maravilloso, mismo que exaltó en su trabajo. Cree que el instinto poético o tiene mucho que ver con el instinto místico y en su obra se aprecia un retorno a la Edad Media cristiana.

Para Novalis, "romántico" significa lo esencial, lo verdaderamente real. En su dialéctica todo se muda, todo se transforma como ocurre en los cuentos fantásticos.

Con todo y ser un idealista, Novalis comprende la importancia de la función del lenguaje y la razón en el proceso creador; este

proceso es una doble actividad: crear y comprender.

En Novalis, ya lo hemos visto, como en otros escritores de la época, hay un retorno a la Edad Media cristiana, sus ideas coinciden con las de otros poetas y resulta un verdadero poeta romántico.

Siente fuertemente la separación del artista y la sociedad, el antagonismo entre arte y vida, poesía y prosa, sueño y realidad; también identificó la religión con el arte y comprendió la soledad del artista en medio de una sociedad hostil.

Ludwig Tieck (1773-1853) Es considerado como la cabeza visible de la escuela romántica alemana, pero sin aportaciones a la teoría literaria. En él influyen las ideas de sus amigos, de manera que sus conceptos son los generales de la época. Distinguió diversos tipos de ironía, la que interpretó como objetividad, como dominio del poeta sobre sus materiales. Difundió el término romántico utilizándolo en el sentido de maravilloso y medieval.

Tieck buscó la salvación en la ironía y en el realismo histórico.

Wilhelm H. Wackenroder (1772-1798) Concibe el arte ante todo como un servidor de la religión y hasta como religión y revelación de sí mismo. Ve la naturaleza y el arte como espejos que le reflejan simbólicamente todas las cosas del mundo y allí aprende a reconocer y comprender el verdadero espíritu de todas ellas. Aparentemente en esa concepción se excluye a la poesía. Entiende el arte como un misterioso y divino lenguaje de signos.

Jean Paul (Richter 1763-1825) Coincide en sus teorías con los otros románticos, como Schelling y los dos hermanos Schlegel. Afirmó: "La nueva escuela tiene razón en lo fundamental". Según él, la poesía no es imitación de la realidad ni pura expresión de

sentimientos íntimos. Va en contra del arte naturalista, al que considera materialismo; también va en contra del puro lirismo emotivo o tenuamente fantástico que llama nihilismo. El arte debe ser una conjunción de lo particular y lo general.

Al igual que los hermanos Schlegel, divide la poesía en clásica y romántica, pero no usa el término "clásico", porque para él, éste es sinónimo de excelencia y perfección. Usa los términos griega o plástica en oposición a romántica o musical.

### Circunstancias políticas y sociales de Alemania

Entre 1792 y 1848, los estados alemanes forman distintas coaliciones contra los franceses y su revolución. Invaden a Francia y a su vez son invadidos por ésta. La invasión napoleónica despierta en los alemanes un vivo sentimiento nacional tendiente a la unificación alemana, la cual no se consuma hasta 1871, cuando la guerra franco-prusiana obliga a los alemanes a unirse entre sí contra el enemigo común.

En su Historia social de la literatura y el arte, Hauser cita a Arnold Ruge, quien dijo que "el Romanticismo tiene sus raíces en el tormento del mundo, y así se encontrará un pueblo, tanto más romántico y elegíaco, cuanto más aciagas sean sus condiciones". El propio Hauser sugiere que quizá el pueblo alemán era el pueblo más desgraciado de Europa:

...sin embargo inmediatamente después de la revolución, ningún pueblo de Europa o al menos la intelectualidad de ningún pueblo de Europa se sintió ya cómodo y seguro en su propio país. El sentimiento de la carencia de patria y de la soledad se convierte en experiencia definitiva de la nueva generación...4

Explica Hauser que los intentos de fuga de los románticos tuvieron su expresión en la vuelta al pasado, a la utopía y a lo secreto, a la niñez y a la naturaleza, al sueño y la locura. Eran, dice, intentos de huida del caos y la anarquía.

Esa ironía de la que hablaban los románticos alemanes, se basa en la idea de que el arte es autosugestión e ilusión.

### Influencia de Inglaterra

La influencia inglesa llegó a España principalmente a través de Walter Scott. Los españoles conocían a los escritores ingleses debido a la emigración de los españoles hacia Londres. Scott fue el prosista romántico inglés más traducido en España, sobre todo por su Ivanhoe. Los escritores no sólo tradujeron a Scott, sino que también lo imitaron. De él se dijo que, siendo creador de la novela histórica, con sus obras había hecho renacer el interés por la historia nacional.

Otras influencias inglesas en España fueron las de Fenimore Cooper, Young, Southey -devoto admirador de España- y, en gran medida, el legendario Ossian; en éste encontraron los españoles, a decir de Allison Peers, "la vaguedad y misterio que asocian con los países nórdicos; subjetivismo y melancolía... y una actitud hacia la naturaleza muy semejante a la que se había formado en España" 5.

Siendo Wordsworth y Coleridge, junto con Southey, los iniciadores y más ilustres representantes del brote romántico inglés, fueron poco conocidos en España. Ellos son los llamados laquistas, nombre que se les dio porque vivían en la región de los lagos.

Destacados románticos ingleses fueron: Lord Byron, Shelley y Keats. De ellos el más conocido en España fue Lord Byron, que influyó en la literatura española, principalmente a través de Espronceda, cuyas obras muestran un marcado paralelismo con las del inglés.

En 1798 aparecen las Lyrical Ballads de Wordsworth y Coleridge, caracteres opuestos, realista el uno, soñador el otro, que armonizaron sus ideas constituyendo un verdadero manifiesto programático. La obra acentúa lo moral y humano de la poesía, trata de ahondar el yo interno en la lírica y basar ésta en el elemento psicológico y emotivo. Para Wordsworth, las cosas humildes y cotidianas poseen una

belleza digna de ser expresada; el hombre adquiere conciencia de sí mismo al contacto con la naturaleza, elevándose hasta lo divino. La naturaleza no es Dios mismo, sino un símbolo de Su existencia.

Como ya dijimos, los cambios políticos y sociales inciden en la literatura de los pueblos. En 1832 se aprobó en Inglaterra una ley que reformaba la organización interna, comercial, social y política que trajo consigo una democracia de base industrial y científica, es decir, capitalista.

La historia literaria inglesa del siglo XIX contiene ciertos caracteres generales de la evolución política de su tiempo. El Romanticismo significó revolución y ataque a los conceptos morales y estéticos que predominaban en el momento.

El movimiento coincidió con la lucha de Inglaterra contra Francia y el Terror, así como contra el imperio de Napoleón I, sin embargo, Wordsworth y Coleridge tendieron más bien hacia un idealismo nacional alejándose de los excesos revolucionarios. Más tarde, una vez derrotado Napoleón, los románticos de la segunda generación (Byron, Shelley y Keats), viviendo en una Inglaterra empobrecida por la guerra, con grandes problemas económicos y envuelta en un ambiente político de tipo reaccionario, manifestaron su aversión hacia las tradiciones, contrastando al artista con el ambiente y proclamando las ideologías de la Revolución.

La era victoriana (1832-1875) fue un período de bienestar burgués en el que predominó el sentimentalismo. En el último cuarto del siglo renacieron las inquietudes que desembocaron en una reacción antiburguesa que se prolongó aún en el siglo XX.

La obra de Wordsworth y Coleridge representa una vital aportación a la poesía europea. Sus teorías se adelantaron en más de

un siglo a muchas de las ideas modernas.

### Influencia de Francia

Otra de las influencias que recibió el movimiento romántico español -aunque en menor grado que la alemana o la inglesa- fue la francesa. En este caso la influencia hasta cierto punto fue recíproca entre ambos países, ya que en Francia se publicaron romances y diversos temas españoles.

Un gran hispanista francés fue Abel Hugo, que conocía mejor y sabía de España más todavía que su hermano Victor por haber vivido allí más tiempo que el segundo. Abel publicó varios artículos sobre temas españoles.

Pero aún más que los hermanos Hugo, otro francés influyó grandemente en el renacimiento español: Chateaubriand, cuya popularidad alcanzó un alto nivel debido a su conocida afición por España y su pintoresquismo y empleo del colorido local, pero sobre todo, por la importancia que da en sus libros a la religión; de ahí su popularidad, siendo España un país profundamente católico.

Sin embargo, contra lo que pudiera esperarse, su influencia no fue directa sobre ningún escritor español sobresaliente pero sí sobre escritores franceses conocidos como Lamartine, de Vigny, Victor Hugo, que fueron los grandes románticos de Francia. Chateaubriand encarnó pues el ideal para la siguiente generación.

De carácter orgulloso, pero tímido y solitario, se había alejado de la religión cristiana, pero vuelto a ella, se dedica a alabar con gran entusiasmo la fe cristiana como "la más poética, la más humana, la más favorable a la libertad, a las artes y a las letras".

En lo político fue partidario de la monarquía legítima pero fue hostil al Imperio.

La clase social a la que pertenecían Chateaubriand, de Vigny y Lamartine defendía en cierto aspecto los gustos aristocráticos, aunque la literatura estaba destinada al público burgués.

Hauser hace ver en su obra ya citada que el período post revolucionario había sido época de decepción general acerca de la Revolución. Los artistas e intelectuales -dice- se apartaron de la sociedad y de la clase a la que pertenecían. 6.

Se forman círculos artísticos de amigos donde el elemento "social" queda en segundo término. La literatura francesa se convierte en campo de batalla entre partidos y el ejemplo de la vida política conduce al escritor a la formulación de programas de partido; se despierta en ellos el deseo de seguir a un jefe. Es entonces cuando se fundan las escuelas literarias.

Adolfo Sánchez Vázquez explica esta actitud de los artistas románticos:

Desde comienzos del siglo XIX, los artistas comienzan a adquirir conciencia de que su obra solamente podía salvarse rompiendo con un arte como el neoclásico que sofocaba por doquier lo natural y espontáneo al degenerar en un academicismo burgués. Al mismo tiempo cobran conciencia de que la realidad social presente era inaceptable y se acogían al arte como la vía más pura para afirmar su libertad... 7;



Más adelante el mismo Sánchez Vázquez dice que el romántico expresa una actitud de desencanto ante la realidad que le rodea y se rebela refugiándose en el pasado, en un intento de evasión. En 1827, Víctor Hugo escribió un drama cuyo prefacio vendría a constituir un verdadero manifiesto romántico.

#### Concepto romántico de Víctor Hugo.

En el prefacio a su drama Cromwell, Víctor Hugo sienta las bases en las cuáles más tarde se cimentaría la literatura romántica. El considera que el mundo y la sociedad han atravesado por una serie de diferentes etapas de desarrollo que pueden ser equiparadas con las edades del individuo, correspondiendo la niñez a la época primitiva, la madurez a la antigua y la vejez a la moderna, que a su vez son representadas por la lírica, la épica y el drama respectivamente; o lo que es lo mismo, cada etapa de la humanidad tiene su correspondiente imagen literaria dentro del ámbito poético.

En los primeros tiempos, el hombre contempla maravillado el mundo que le rodea y deja volar su fantasía expresando su admiración a través de sus diferentes estados de ánimo: aparece así la lírica.

Poco a poco los individuos que vivían aislados empiezan a agruparse y se forman primero tribus, más tarde pueblos que cantan los grandes acontecimientos de su existencia en imponentes epopeyas.

Al surgir el Cristianismo, el paganismo se debilita hasta desaparecer. Con la nueva religión se gesta la sociedad moderna, sobreviniendo un cambio en la poesía. El antiguo concepto de belleza se modifica al aparecer dentro del ser humano un sentimiento nuevo: la melancolía, que lo llevará a intuir nuevas apreciaciones. En sus obras comienza a considerar igualmente lo grandioso

so y lo insignificante, lo bello y lo horrendo, lo sublime y lo grotesco; entremezcla estos conceptos en sus obras de arte y nace entonces una nueva forma de literatura: la comedia, que siendo ya conocida por los antiguos, se encontraba hasta aquel momento minimizada ante la grandiosidad de la épica.

Lo grotesco es en la comedia moderna el elemento de contraste que constituye el punto de partida hacia una mejor percepción de la belleza.

Mediante la unión de lo sublime y lo grotesco encontramos el camino de la verdad. Ambos elementos coinciden en el drama y de este enlace resulta la realidad, ya que lo grotesco simboliza la parte material del hombre y lo sublime su espíritu.

Señala Hugo que todo en la naturaleza tiene su principio, su desarrollo y su fin, todo atraviesa simbólicamente las tres etapas de la poesía: la lírica, la épica y el drama; ninguna de ellas se encuentra completamente aislada de las otras, a veces se entremezclan y es sólo un predominio de algún elemento distintivo de uno de los géneros lo que caracteriza al conjunto.

El drama, sin embargo, envuelve a las otras dos ramas poéticas; en él desemboca toda la poesía moderna, en él todo se contiene, como en la realidad: el cuerpo y el espíritu, el hombre y los acontecimientos, lo excelso y lo ridículo, sin que se produzca discordancia al juntar los elementos contrarios o mezclar los géneros, sino que más bien esas diferencias se esfuman.

También apunta el autor que en el drama moderno deberían desaparecer las reglas de las dos unidades (a clara que son lugar y tiempo las que están en controversia, ya que la acción está fuera de cuestionamiento) por resultar inverosímil su aplicación; los hechos no pueden acontecer fuera del lugar que les corresponde ni el tiem

po de su duración puede limitarse siempre a un lapso determinado, que en este caso es de veinticuatro horas, según las normas de la Poética (las cuáles rompió el Romanticismo).

Victor Hugo rechaza también cualquier sistema, teoría o norma que limite la libertad del poeta y aboga por la total independencia y originalidad de éste. Dentro de su apego a la verdad, el artista deberá aportar su propia realidad. "Todo lo existente en el mundo, en la historia, en la vida y en el hombre, debe y puede reflejarse en él, pero hermoseado por la vara mágica del arte..." "el objeto del arte consiste en resucitar si se trata de la historia y en crear si se trata de la poesía" §.

El drama debe desenvolver la naturaleza presentando ante el público receptor un doble panorama del hombre en su exterior así como en su interior, mostrando al mismo tiempo una imagen de la vida y de la conciencia. Para lograrlo el poeta deberá escoger el asunto sin atender a lo bello, sino a lo característico. La atmósfera del drama y sus personajes deberán guardar sus rasgos propios para así conservar el sitio que les corresponde dentro de su época y ambiente.

En cuanto al estilo, Hugo opina que el verso es "uno de los medios más apropiados para preservar el drama... de la invasión de lo común". Lo común, según él, es un defecto que mata al drama.

Defiende el verso, pero rechaza la falsa poesía; el arte falso, el estilo falso que sobrecarga al drama de la "retórica ampulosa" e "imágenes de pacotilla". El lenguaje poético no es obstáculo para expresar libre y naturalmente la verdad. El verso "comunica su relieve a las ideas que sin él quedarían desapercibidas por nimias y vulgares; hace más sólida y firme la textura del estilo. Es el nudo que para el hilo, el cinto que sostiene la túnica

ca y que conforma sus pliegues".9.

Sin embargo reconoce que la forma es, después de todo, una cuestión hasta cierto punto secundaria; en su valor intrínseco lo que le da categoría.

El escritor dramático deberá atender más que nada a la corrección del lenguaje, independientemente de que la obra sea escrita en verso o en prosa. Corrección que no es la superficial, sino la íntima y acorde a la lengua a pesar de que ésta varía, porque las lenguas son cambiantes mientras existen; si permanecen inmóviles, si se estancan, mueren.

.....

Este prólogo a Cromwell constituye un ataque contra el estancamiento en que había quedado la literatura que seguía las fórmulas clásicas y las reglas impuestas por escritores como Boileau, quien no admitía el cambio de gustos, concibiendo la poesía como un arte difícil apoyado en la razón, que busca la verdad, la que a su vez se identifica con la belleza. La naturaleza es verdad.

Victor Hugo replica a estas ideas diciendo que el arte es dinámico y cambiante y que las antiguas reglas resultan rígidas y decadentes. El arte moderno, dice Hugo, no es sólo belleza, es la vida misma.

Alrededor de 1830, a la par que Victor Hugo, otra figura francesa gozaba de gran popularidad en España: Alejandro Dumas, a quien Larra colocaba por encima de Hugo. Las obras teatrales de Dumas se representaron en mayor proporción que las de aquél, a pesar de que era considerado como el maestro del romanticismo francés.

Aunque en menor grado que los anteriores, Eugenio Sue fue también conocido en España y sus obras fueron considerablemente traducidas.

### Influencia de Italia

De los cuatro países que pudieron influir en el renacimiento romántico español, Italia fue la que participó en menor grado, pero pueden citarse algunos autores conocidos.

Fueron dos principalmente los escritores que desempeñaron un papel -aunque no primordial- sí de cierta consideración en la evolución del Romanticismo en España. Ellos fueron: Vittorio Alfieri y Alessandro Manzoni.

En menor grado aún participaron Metastasio, Goldoni, Ugo Foscolo, Silvio Pellico y Tomasso Grossi, autores cuyas obras fueron traducidas al castellano y al catalán. En esta lengua es, según afirma Allison Peers, que "recrearon una corriente de influencia italiana que ha persistido hasta nuestros días" 10.

Manzoni hizo novela histórica, casi siempre de la Edad Media, pero dándole, según Francisco Rico, "espíritu de época" que fuera, no la encarnación, sino como el fantasma de los muy actuales anhelos estético-sociales de los románticos y de su sed de infinito." 11

Se le considera como jefe del movimiento romántico italiano. Desde joven había renegado del clasicismo y decidió escribir únicamente la verdad. Convertido en un ferviente católico, escribió sobre la libertad, la igualdad, la fraternidad y la religión. Su obra I promessi Sposi es un canto nacional que muestra la opresión del pueblo lombardo bajo el mandato de los señores en el siglo XVIII.

Elaboró las doctrinas románticas de acuerdo a su temperamento y mentalidad: "la poesía o la literatura en general deben proponerse lo útil como objetivo, la verdad como asunto y lo interesante como medio" 12.. De aquí se desprende una actitud antitética hacia el romanticismo alemán, una tendencia a tomar como base la realidad común y el uso de un lenguaje que resultara accesible. El romanticismo italiano se caracteriza por su buen sentido.

Alfieri por su parte destacó más en la tragedia que en otros géneros, inspirándose en el teatro grecolatino. La literatura fue para él un instrumento de verdad civil y de ideas patrióticas.

En sus tragedias expresa su odio a los potentados y exalta el sentimiento nacionalista así como el amor a la libertad.

El manifiesto de la escuela romántica italiana fue la obra La Lettera semiseria di Crisostomo, en ella Giovanni Berchet afirma que la poesía sólo debe expresar los sentimientos modernos.

Por aquella época se entabló una controversia entre dos periódicos sostenidos por los austríacos y tres periódicos milaneses donde los románticos italianos ponían de manifiesto sus anhelos de libertad. Uno de estos románticos era Silvio Pellico, famoso por su libro La mie prigioni, donde relata su cautiverio. Este encarcelamiento duró diez años y fue el resultado de una acusación en su contra por sospechas de pertenecer al grupo de los carbonarios, sociedad secreta enemiga del absolutismo. La sentencia inicial había sido pena de muerte, pero el emperador austríaco la conmutó por prisión.

Entre 1830 y 1870 los autores itálos subordinaron la literatura a la historia política en un anhelo de liberación de su patria oprimida por un lado por el absolutismo de los soberanos italianos y por el otro por el dominio austríaco de los Habsburgo.

## NOTAS AL CAP. II

- 1 Hans George Artur Viktor Schenk; El espíritu de los románticos europeos, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- 2 Idem.
- 3 Idem.
- 4 Arnold Hauser; Historia social de la literatura y el arte; Guadarrama/Punto Omega, Barcelona, 1980, V. 2, p. 351.
- 5 Allison Peers, Historia del movimiento romántico español, Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1953, T. 1 p. 152.
- 6 Arnold Hauser; Historia social... Op. cit. p. 354.
- 7 Adolfo Sánchez Vázquez; Las ideas estéticas de Marx, Biblioteca Era, Ensayo, México, 1965, p. 163.
- 8 Víctor Hugo; Prefacio a Cromwell, Editores Mexicanos Unidos, México, 1981. Colección literaria universal (Modernos) p. 19.
- 9 Idem. p. 21.
- 10 Allison Peers; Historia del movimiento romántico español, Op. cit. p. 157.
- 11 Francisco Rico; Historia y crítica de la literatura española, Ed. Crítica, grupo editorial Grijalbo, Barcelona, 1982, V. 15, p. 374.
- 12 Pamprolini; Historia universal de la literatura, UTEHA, Argentina, Buenos Aires, 1956, T. 7, p. 457.

## CAP. III EL ROMANTICISMO ESPAÑOL

Para España, la nueva tendencia literaria no era completamente extraña; en los Siglos de Oro ya había ofrecido lo que podría considerarse antecedente y base del posterior Romanticismo. Pero había transcurrido ya siglo y medio y aunque España volvió su mirada hacia su pasado histórico, las recientes influencias recibidas de afuera pesaron más que lo lejano en el tiempo.

El período que estamos comentando, es decir, la literatura del siglo XIX, coincide casi totalmente con las tendencias que mostraron otros países: individualismo, rebelión contra las normas impuestas por los neoclásicos, predominio del sentimiento y el imperio de la pasión y el instinto; ahora la fantasía y el subjetivismo descartan a la razón. Se incursiona por los caminos de la muerte y el infierno. En la forma también hay una reacción contra el neoclasicismo al dejar de lado las tres unidades convencionales, los temas mitológicos y pastoriles, etc. En general, se anulan las reglas anteriores, se mezclan prosa y verso, se usan diferentes metros en la poesía, se tratan indistintamente la belleza y la fealdad, lo trágico y lo cómico, lo verosímil y lo inverosímil para formar la otra categoría que Víctor Hugo había señalado: lo grotesco.

También los españoles, como casi todos los demás románticos, retomaron temas medievales, volvieron sus ojos hacia la naturaleza y la religión, se interesaron por lo histórico y lo legendario, el culto a la mujer y a la libertad. Los elementos artísticos narrativos, descriptivos, plásticos y dramáticos están presentes en la literatura romántica española.

España, como el resto de Europa, también venía sufriendo de tiempo atrás serios problemas económicos, políticos y sociales: esa atmósfera de inestabilidad y represión frenó al principio la



expansión de las letras. Como resultado, la característica primaria del romanticismo español es la libertad, siguiendo después el Cristianismo y el medievalismo.

Hemos dicho que Inglaterra y Alemania fueron iniciadoras del cambio que se extendería por toda Europa; de aquellos países así como también desde Francia, llega a España introducido por los escritores que volvían del exilio político, o bien enviado por aquellos que permanecían aún fuera.

El Romanticismo hizo su aparición en España alrededor de 1830. Muchos consideran como fecha definitiva aquella en que apareció Don Alvaro o la fuerza del sino, del Duque de Rivas, esto es, en 1835. Ello en lo que se refiere en cuestiones literarias, porque el cambio en las ideas, estructura social, sensibilidad, en general el estilo de vida, se venía gestando desde 1808, fecha de la guerra de independencia. Angel del Río afirma que el levantamiento del pueblo español contra Napoleón contribuyó en gran medida a forjar la imagen de la España romántica y a la vez influyó en la sensibilidad europea hacia España que había sido tenida hasta entonces por los enciclopedistas como un país enemigo de las luces, de reacción católica y cargado de exageraciones culteranas. Ahora se suscita, especialmente en Alemania, un gran interés por Calderón y el Romancero 1.

Del Río califica al romanticismo español como un movimiento de tipo estético, histórico-legendario y épico-dramático, cuyas formas características son el teatro poético y la leyenda.

Los primeros brotes románticos se encuentran en Martínez de la Rosa que enlaza el siglo XVIII y el XIX, por lo que se considera escritor de transición. El Duque de Rivas aunque formado en la escuela clásica, viene a ser la entrada de España en el Romanticismo cuyos máximos representantes serán Espronceda, Larra y Zorrilla.

## NOTAS AL CAP. III

- 1 Ángel del Río, Historia de la literatura española; Holt, Rinehart and Winston, New York, 1946. Edición ampliada 1963. V. 2.

## CAP. IV SITUACIÓN POLITICA, ECONOMICA Y SOCIAL DE ESPAÑA

Va desde los tiempos de Felipe II aparecieron en España siglos de decadencia que cada vez se agudizaban más. A consecuencia de las fallas en la administración ya que ésta parecía ir empeorando. El despotismo y las intrigas en la corte iban en aumento, la miseria del pueblo se iba agravando cada día y las malversaciones de los funcionarios deshonestos arruinaban el tesoro. Los reyes fueron incapaces de frenar la caída.

A los Habsburgo suceden los Borbones en España y con Carlos III se intenta una transformación que tiene éxito sólo parcialmente. Carlos IV, hijo del anterior, cede a Francia el trono de España y se desata la Guerra de Independencia cuando los españoles se niegan a someterse y luchan hasta ver a los invasores arrojados de su tierra y restaurado en el trono a Fernando VII, hijo de Carlos IV.

Pero Fernando, llamado El Deseado, desilusiona enormemente a su pueblo, hace abolir la constitución, restablece el absolutismo y persigue a los liberales, por lo que dio en llamársele El Rey Felón. Las consecuencias económicas de la guerra y el mal gobierno no eran de esperarse.

Entre 1808 y 1840, una serie de levantamientos, la pérdida de las colonias, la limitación de la iniciativa privada que frena la producción en general, la desacertada política económica, detienen a España en un estancamiento económico.

En 1833 muere Fernando VII después de haber derogado la ley sálica para que su hija Isabel pudiera heredar el trono. Esto provoca inconformidades y Don Carlos, hermano de Fernando, reclama la corona dando lugar a que estallen las llamadas guerras carlistas.

En esta serie de luchas de partido, la Iglesia toma parte activa en contra de los progresistas que querían restarle poder económico. Cabe hacer notar que algo similar sucedería algún tiempo después al otro lado del Atlántico, durante la llamada Guerra de Reforma de nuestro país.

Los cambios económicos acarrearán cambios sociales y culturales, así la nobleza se integra a la nueva sociedad burguesa sin grandes problemas. La Iglesia en cambio tuvo que sufrir un verdadero desmantelamiento institucional y patrimonial antes de poder instalarse sobre nuevas bases.

Así pues, en los años treinta, los jóvenes españoles, influidos en gran parte por los movimientos político-sociales ocurridos en Francia, se inclinan hacia un liberalismo populista y democrata en oposición a los escritores y políticos de principios del siglo en que, si bien se tiende en cierta medida hacia un liberalismo, éste no deja de ser un titubeo por parte de los que no acaban de definirse. Aún más, muchos de los inicialmente liberales y reformistas dan marcha atrás convirtiéndose en moderados y hasta en conservadores. Estos jóvenes de los treinta van hacia un tipo de romanticismo diferente al de los primeros años del 800.

Entre estos jóvenes empeñados en el cambio se encuentran Larra y Espronceda, que como todos los de su grupo, pugnan por un nuevo orden de cosas, en que la libertad de imprenta, derechos civiles, soberanía popular, etc., den paso a un sistema político que se oponga a los privilegios, a la desigualdad y a la represión que hasta aquel momento venía sufriendo España bajo el dominio de los absolutistas.

Por minoría de Isabel, hija de Fernando VII, la reina madre, María Cristina, pasa a ocupar el puesto de Regente y se da un débil intento de reformas económicas para sacar al país del empobre

cimiento en que se hallaba sumido. Sin embargo, la situación no mejora.

Bécquer llega al mundo precisamente en medio de este desconcierto: año de 1836, mismo en que Larra escribe Día de difuntos, artículo que viene a ser una especie de testamento político ya que el inconforme autor moriría al año siguiente.

La inconformidad y desilusión de Larra se hacen patentes en e se artículo al considerar hundidas sus esperanzas de cambios políticos hacia un progreso liberal.

Al mismo tiempo Espronceda arremete contra las medidas tomadas por el gobierno, por considerar que no alcanzan las metas deseadas, ya que aumentan poder en los ricos a la par que acrecientan la desventura de los proletarios que cada día son más.

En 1839, al término de las guerras carlistas, llega al poder Espartero como Regente, habiendo exiliado a María Cristina. Nuevas sublevaciones, una de ellas por parte de los obreros. Espartero, a pesar de llamarse progresista simulando un liberalismo que no ejerce, no titubea para aplacar esas manifestaciones obreras y bombardea Barcelona.

Durante los años cuarenta los partidos políticos habrían de su bir alternativamente al poder encabezados por generales que se disputaban entre sí la dirección del gobierno para imponer sus dic taduras.

En el 43 sobreviene un golpe militar que derriba a Espartero y en octubre de ese año Isabel es declarada mayor de edad. Bajo su reinado hay cierta movilidad económica, mas en relación con el res to de Europa, floreciente por la revolución industrial británica, España se encuentra en una situación de subdesarrollo.

Después de la caída de Espartero sube al poder Narváez en 1844 principiando una etapa de gobierno dictatorial de mano dura que le gana el sobrenombre de "El espadón de Loja" por la política de represión que impone por medio de la Guardia Civil, cuerpo policial instituido por Narváez con fines coercitivos.

El espadón de Loja impone una nueva constitución de tipo conservador al mismo tiempo que se deporta o fusila a los disidentes. Narváez ocupará el poder de 1844 a 54 en períodos intermitentes.

1848 trae a Europa nuevos conflictos revolucionarios, sus ecos llegan a España y Narváez los reprime brutalmente. Los problemas españoles en cierta forma son parte de la política general europea ya que todos los países del continente, o casi todos, están relacionados debido a los matrimonios entre miembros de las distintas casas reinantes.

Se ha iniciado sin duda el desarrollo de una burguesía capitalista y consecuentemente también el del proletariado. Los obreros son cada vez más numerosos.

Otra sublevación devuelve a Espartero el poder; esta vez comparte el gobierno con O'Donnell. El pueblo, engañado por el supuesto liberalismo de Espartero, confía en él. Sin embargo las huelgas se suceden en distintas partes del país hasta convertirse en un movimiento generalizado. Cae Espartero y O'Donnell, ahora solo en el gobierno, aplasta esas manifestaciones.

Son años difíciles para España ya que las riendas del gobierno cambian de manos sin cesar, por ello el progreso es lento, si bien hay algunos avances como el desarrollo de los ferrocarriles, la creación de bancos y compañías de crédito y hasta cierto movimiento industrial. Sin embargo al continuar los problemas internos y externos, como la guerra de Marruecos, expediciones milita-

res en unión de Francia contra México e Indochina, de tendencia colonialista, más los ya existentes, hacen que la economía se tambalee y consecuentemente también el gobierno. Mientras se destina una buena parte del presupuesto a gastos militares, se descuida la educación y otras necesidades básicas del pueblo.

Las manifestaciones populares se multiplican junto con los levantamientos, siendo aplastados ambos con violencia. Narváez vuelve una vez más y continúa su acostumbrado sistema de terror hasta su muerte, acaecida en 1868. Aunque lo sucede uno de sus seguidores, no menos duro, la Monarquía pierde con él uno de sus mejores puntales. La reina huye entonces a Francia.

El gobierno que se instituye provisionalmente toma de inmediato medidas propias de un gobierno liberal: separa Estado e Iglesia, suprime órdenes religiosas, conventos y restituye la libertad de prensa, de cátedra y de religión; instituye el matrimonio civil, el sufragio universal así como la libertad de industria y comercio.

En 1869 se convoca a elecciones y los monárquicos triunfan en el campo, aunque no en las ciudades. Respetando la voluntad de las mayorías, España vuelve a convertirse en un reino, pero con una nueva constitución verdaderamente liberal. Se instala una regencia mientras se decide quién ocupará el trono, mismo que se le ofrece a Amadeo de Savoya, pero hay otros candidatos: Luis Felipe de Francia y el hijo de Isabel II, Alfonso.

A fines de 1870 Prim muere asesinado y Amadeo pierde un gran apoyo, así los carlistas vuelven a desatar la guerra y el terror. Por otro lado, los movimientos socialistas aumentan y finalmente Amadeo abdica en 1873. Pasará mucho tiempo y habrá mucho dolor y penuria para España todavía antes de que se establezca la situación.

Ramírez Romano

Bécquer y la tradición...

*Casi al mismo tiempo que Prim muere Bécquer -diciembre de 1870: La vida del poeta pues, ha transcurrido en medio de un ambiente de represiones y luchas políticas y sociales, pero ¿Cuál era la postura del sevillano ante estos sucesos?*

*Para formarnos un juicio veremos cómo fue la vida del escritor.*



## CAP. V LA VIDA DE GUSTAVO ADOLFO BECQUER

El apellido Bécquer, de origen flamenco, llega a nuestro poeta por su bisabuela, es decir, de tres generaciones atrás. Al correr del tiempo este apellido se convertirla en el primero, cambiando la ortografía original por la que hoy conocemos.

Los Bécquer llegaron a Sevilla a finales del siglo XVI y por varias generaciones ocuparon un lugar destacado en la sociedad hispalense. Uno de sus descendientes, don José Ma. Domínguez Insausti, casa en 1827 con doña Joaquina Bastida y Vargas, formándose una familia de ocho hijos. En cuarto y quinto lugar se encuentran respectivamente Valeriano y Gustavo Adolfo, quienes forman una inseparable pareja que sólo la muerte logrará apartar.

El 17 de febrero de 1836 llega al mundo, en la casa número 26 de la calle del Conde de Barajas, en el barrio de San Lorenzo, el que sería orgullo de Sevilla y gloria de las letras españolas: Gustavo Adolfo Bécquer. Cinco años más tarde, en 1841, la hasta entonces desahogada posición de la familia Bécquer comienza a declinar cuando muere el padre. La situación se torna muy difícil para doña Joaquina, que lucha por mantener a flote a su familia, pero sólo sobrevive a su esposo seis años y muere en 1847. Los huérfanos van a vivir entonces a casa de unos tíos. Once años tiene entonces Gustavo Adolfo.

Habla hecho sus primeras letras en el Colegio de San Antonio Abad y en 1846 inicia sus estudios náuticos en el Colegio de San Telmo, pero un año después este centro es clausurado. Al morir la madre, tras de vivir por un tiempo en la casa de su tío, pasa el niño al cuidado de su madrina, doña Manuela Monchay, en cuya nutrida biblioteca pasa Gustavo largas horas iniciando así su formación literaria. Para entonces el Romanticismo ya había llegado a España.

No se sabe con certeza cuánto tiempo vivió Gustavo al lado de su madrina, pero por lo menos fueron dos años en los que casi no abandonaba las lecturas que allí encontró. Se supone que durante ese tiempo no asistió regularmente a la escuela pero obtenía sus conocimientos a través de Narciso Campillo, al que había conocido en San Telmo y con quien hizo sus primeras incursiones en el mundo de las letras. Los colegiales escriben lo que después Bécquer calificaría de "un espantable y disparatado drama" que fue representado en el colegio.

Un profesor de San Telmo, Rodríguez Zapata, pasa como maestro de Retórica y Poética al Instituto de Segunda Enseñanza de Sevilla. Allí se matricula Campillo y un poco más tarde Bécquer. A través de Rodríguez Zapata, Gustavo Adolfo tenía conocimiento del poeta Alberto Lista, al cual admiraba. Esta admiración crece por la influencia de Valeriano su hermano, al grado de que, al morir Lista, Gustavo Adolfo, que a la sazón sólo contaba doce años, escribe y dedica una oda en honor del maestro.

Con los estudios de segunda enseñanza combinó Bécquer los de pintura en el taller de su tío, donde ya trabajaba Valeriano. Viendo la afición literaria de Gustavo Adolfo, el tío decidió costearle los estudios de latinidad. El Bécquer pintor se habrá de proyectar más tarde en las ilustraciones de sus obras y en el texto mismo al describir con bellas imágenes escenas llenas de colorido.

La primera composición amorosa del joven poeta data de 1852, o cuando menos, es la primera de que se tiene conocimiento y se conserva. Poco después aparecieron otras que se publicaron en el periódico *La Aurora* de Sevilla. Por sus relaciones con este periódico conoció Bécquer a otro que sería también su gran amigo: Julio Nombela. Con él y Campillo inició una especie de club literario cuyos únicos tres integrantes componían, leían, juzgaban las

composiciones de cada uno y al fin decidían cuáles merecían conservarse y las guardaban en una cajita de madera. Soñaban entonces con la gloria que algún día alcanzarían en Madrid.

El primero en partir -parece ser que por asuntos de familia- fue Nombela. Bécquer quiso seguirlo pero se encontró con la firme oposición de su madrina, por lo que sobrevino un rompimiento y Bécquer vuelve al lado de su tío. Este lo apoya no sólo moralmente, sino que le regala treinta duros con lo que Gustavo Adolfo ve cumplido su anhelo de viajar a la capital. Con tan exiguo caudal inicia su aventura madrileña.

Madrid no es lo que había soñado y a la desilusión se suma la penuria, pero la voluntad de triunfar lo sostiene. Corre el año 1854 y Bécquer aún sueña. En su mente bulle la idea de realizar un ambicioso proyecto acariciado de tiempo atrás: escribir la Historia de los templos de España, obra gigantesca que suponía una descripción detallada de cuantos templos existían en el país, atendiendo tanto al aspecto religioso como al artístico, -arquitectónico y aun el histórico. Se contaría con la colaboración de dibujantes y grabadores para efectos de la ilustración. El trabajo entero sería revelador del espíritu nacional español.

Conociendo estas ideas de Bécquer y sabiendo que bien pudieron influir en él las de Chateaubriand y otros románticos a quienes conocía por sus lecturas, podemos empezar a darnos una idea de la forma de pensar del poeta.

Entretanto, para subsistir, realiza trabajos periodísticos que no llenan sus necesidades y muchas veces sus amigos acuden en su ayuda, así como una paisana suya, dueña de una pensión. La llegada de Valeriano a Madrid en 1855 le proporciona al poeta nuevos estímulos para seguir adelante. Ese mismo año, Isabel II honra a Manuel José Quintana con la corona de oro como poeta nacio-

nal. Los escritores le dedican una obra colectiva elogiándolo; Bécquer participa en este homenaje dedicando a Quintana una composición que resulta digna del aplauso de los críticos de varios periódicos.

La necesidad de obtener los más indispensables medios de vida lleva a Gustavo Adolfo, junto con un amigo a quien conocía desde Sevilla, a incursionar en la composición dramática así como en la adaptación de piezas literarias ya conocidas. Escriben La novia y el pantalón, comedia en un acto; La venta encantada, zarzuela; Las distracciones, Tal para cual y una zarzuela más, La cruz del valle, último intento en lo que se refiere a composición teatral. Adaptaron también la obra de Víctor Hugo Nuestra Señora de París, con el nombre de Esmeralda. La censura impidió que fuera representada y los autores fueron requeridos para devolver el importe de su venta. Todos estos trabajos fueron firmados con el seudónimo de "Adolfo García", combinación resultante del segundo nombre de Bécquer y el primer apellido de su amigo y colaborador Luis García Luna. Las adaptaciones hechas fueron objeto de ataques en el periódico La Iberia por parte de Juan de la Rosa González, quien acusaba a los autores de aprovechar lo ya escrito para obtener ganancias. La reacción de éstos no se hizo esperar; Bécquer toma la palabra contestando en defensa de su posición.

Entre los años 1857 y 1858 ocurren varios sucesos significativos en la vida de Bécquer: comienzan a publicarse las primeras entregas de la Historia de los templos de España, aunque cinco meses después se ve suspendida la publicación debido a un pleito legal entablado por Bécquer contra los editores. A pesar de que el fallo fue favorable para el poeta, el tiempo transcurrido era ya demasiado y sólo alcanza a ver la luz el primer tomo de los cinco o seis que constituían el total de la obra.

En ese tiempo consigue un empleo, por medio de un amigo, en

la Dirección de Bienes Nacionales con un sueldo de tres mil reales. Sus inquietudes artísticas le acaranean el despido cuando el jefe lo sorprende dibujando durante las horas de trabajo; "Ahí tiene Ud. uno que sobra" fueron las palabras del Director y Bécquer se encontró una vez más sin empleo.

Las continuas privaciones y malas condiciones de vida le ocasionan una seria enfermedad que sería al final la causa de su temprana muerte: hemoptisis. Sus compañeros lo ayudan una vez más y para sufragar los gastos que sobrevienen publican una leyenda encontrada entre los papeles del enfermo; es El caudillo de las manos rojas y con lo recaudado por su venta obtienen lo necesario para proporcionarle los cuidados requeridos.

Durante su convalecencia conoce a la hija del maestro Espín, profesor del Conservatorio de Música. Ella es Julia Espín. Hay discrepancias entre los biógrafos de Bécquer acerca del tipo de relación que hubo con Julia y hasta hay quien afirma que nunca la trató, sin embargo las poesías dedicadas a ella que fueron encontradas demuestran no sólo ese trato, sino que hubo algo más, es decir, que estuvo enamorado de ella. Un indicio que nos lleva a pensar lo anterior es el hecho de que Bécquer, al apadrinar a la hija de Valeriano, la llamó Julia. Al parecer las diferencias sociales y económicas impidieron que las relaciones entre los jóvenes prosperaran. Es en ese entonces cuando se cree que conoció a Elisa Guillén, otra relación que se ha puesto en tela de juicio alegándose a audar hasta de la existencia de Elisa. Sin embargo, algunas cartas del poeta dirigidas a su amigo Rodríguez Correa, hacen saber que la amó profundamente. Otra vez la decepción amorosa lo sacude, esta vez tan hondamente, que lo orillan a buscar refugio en Casta Esteban a quien se supone que ya conocía. El matrimonio, quizá por lo apresurado y tal vez originado por el despecho, resultó un fracaso que termina por disolverse a los pocos años, a pesar de existir ya tres hijos.

Los albores del sesenta fueron de gran actividad para Bécquer ya que por ese tiempo fueron publicadas casi todas las leyendas con excepción de tres.

Durante uno de sus retiros en Veruela escribe Cartas desde mi celda. Allí, en la tranquilidad del convento espera encontrar según lo afirma, "la calma y resignación que necesito", palabras que probablemente se refieren al fracaso matrimonial y a su gran decepción por la ruptura con Elisa.

Para entonces ya era colaborador del periódico El Contemporáneo, que publica las Cartas desde mi celda, Cartas literarias a una mujer y otros trabajos, entre ellos el prólogo a La soledad, obra de su amigo Augusto Ferrán. Este prólogo está considerado como un verdadero manifiesto romántico porque en él Bécquer expone su teoría política.

Las Cartas literarias a una mujer están relacionadas estrechamente con las Rimas.

Cuando el titular del periódico fue nombrado ministro en el extranjero, Bécquer asumió por algún tiempo la dirección. Eran colaboradores también Valera, Castelar y Pérez Galdós. El Contemporáneo dejó de existir en 1865 y entonces Bécquer pasó a trabajar en El Museo Universal donde escribió hasta 1867.

Un amigo obtuvo para Bécquer un empleo como censor de novelas lo que le proporcionaba más o menos desahogo económico. Ese amigo era el ministro González Bravo, de tendencias conservadoras, por lo que se ha especulado sobre las ideas políticas del sevillano, tildándolo de "tradicionalista arcaico, cerrado a las ideas renovadoras de su siglo" 1. Amigos íntimos del poeta contradicen esa opinión alegando que la falta de recursos fue lo que obligó a Bécquer a aceptar el cargo, pero sin que se inclinara hacia

tal o cual filiación política ?.

Los continuos cambios en el gobierno alejan a Bécquer de la actividad de censor por algún tiempo, pero vuelve a ella cuando el ministro González Bravo es restituido en su cargo. La revolución de 1868 retira del gobierno al político conservador y nuestro poeta se ve obligado a renunciar a su cargo por segunda vez.

Sobre la ideología de Bécquer en materia política existen ciertas dudas y discrepancias en las opiniones, pero no así sobre su buena fe en el desempeño de su puesto como censor. Aunque en determinados aspectos es conservador, con ideas tradicionalistas que quizá tengan su origen en las propias raíces familiares, también reconoce que hay injusticias. Sueña con el pasado histórico y suspira por las tradiciones de la vieja España, pero defiende el progreso que trae la civilización y trata de conciliar lo antiguo con lo moderno. Una de las Cartas desde mi celda corrobora lo anterior:

Yo tengo fe en el porvenir. Me complazco en asistir mentalmente a esa inmensa e irresistible invasión de las nuevas ideas que van transformando la faz de la Humanidad... Lo único que yo desearía es un poco de justicia para los que lentamente vinieron preparando el camino por donde hemos llegado hasta aquí... La misma certeza que tengo de que nada de lo que desapareció ha de volver... y que en la lucha de las ideas las nuevas han herido de muerte a las antiguas, me hace mirar a cuanto con ellas se relaciona con algo de esa piedad que

siente hacia el vencido un vencedor generoso... Aunque me entristece el espectáculo de esta progresiva destrucción... yo dejarla al tiempo seguir su curso y completar sus inevitables revoluciones.

El matrimonio con Casta Esteban se había realizado en mayo de 1861. Para el verano de 1868, siete años después, las relaciones entre los esposos han llegado a tal punto que sobreviene la separación y Gustavo Adolfo va a vivir con Valeriano de nuevo. Este también estaba separado de su esposa. Los acompañan los hijos de ambos. Al perder ese año el empleo de censor, vuelve a hacer periodismo en El Museo Universal y colabora en La Ilustración de Madrid.

El 23 de septiembre de 1870 muere Valeriano a causa de una enfermedad que se lo lleva rápidamente, sumiendo a Gustavo Adolfo en el más profundo abatimiento. Para distraer su pena se dedica a dirigir un nuevo periódico: El entreacto, donde publica la primera parte de lo que habría de ser su último trabajo: Una tragedia y un ángel, obra que no llegó a terminar. En el crudo invierno europeo de 1870 fallece el gran poeta sevillano. Era el 22 de diciembre y aquel día el cielo, como si quisiera mostrar su pena vistiéndose de luto, se oscureció. Hubo un eclipse de sol en Madrid.

El 23 de diciembre sus atribulados amigos lo acompañaron hasta su última morada y un día después se reunieron en la casa de Casado del Alisal para decidir sobre la publicación del trabajo de Bécquer. La primera edición salió a la luz en 1871 y el producto de su venta fue entregado a la viuda e hijos del escritor.

Antes de morir, Gustavo Adolfo había hecho que Ferrán, quien



lo acompañó hasta el fin, quemara un paquete de escritos.

Por aquel entonces España, aunque reconocía la calidad de la obra de Bécquer, no había apreciado en todo su valor lo que ésta representaba y aún no comprendía totalmente la gran pérdida que constituía la muerte prematura del poeta. Habría de pasar todavía a algún tiempo antes de que la crítica justipreciara el lirismo de Gustavo Adolfo, que había sido considerado como dependiente de la literatura extranjera. Núñez de Arce en tono despectivo se había referido a las Rimas como "suspirillos líricos de corte y sabor exóticos y amanerados".

Hasta después de su muerte Bécquer fue realmente conocido como literato y no como periodista simplemente, ya que todos sus trabajos habían sido divulgados a través de los periódicos en los que colaboró. Precisamente por su participación como redactor en la prensa conservadora se le consideró de esa filiación política, independientemente de que en verdad lo fuese o no.

Como dijimos antes, existen distintas opiniones al respecto de las ideas políticas de Bécquer. Rica Brown y Rubén Benítez han investigado el asunto. Brown recogió algunos testimonios de los amigos del poeta; ellos aseguran que Gustavo Adolfo "afirmó repetidamente su propósito de mantenerse ajeno a la política y rechazó una y otra vez puestos y ocupaciones que hubieran hipotecado su libertad..." 3.

Aun Campillo, siendo un liberal antimonárquico, opinaba que había sido la falta de recursos que su amigo precisaba para subsistir lo que le había obligado a acogerse "inevitabilmente... bajo una u otra enseña política, convirtiéndose en jornalero asalariado de la publicidad" 4.

Rodríguez Correa, según Alborg, "el más íntimo conocedor de

Bécquer", también defiende la postura de su amigo en lo referente a lo que podría tomarse como participación en la política de su época: "indolente para las cosas pequeñas y siendo los partidos de su país una de estas cosas, figuró en aquél donde tenía más amigos y en que más le hablaban de cuadros, de poesías, de reyes y de nobles" 5.

Por otra parte, la Historia social de la literatura española opina que el empleo de Bécquer como censor de novelas iba en desacuerdo con el lirismo del poeta, pero lo califica de significativo y coincidente con la actitud manifestada en la Historia de los templos de España y las Leyendas que lo colocan, no como un moderado, sino como un conservador 6.

José Pedro Díaz dice, respecto a la Historia de los templos de España que el proyecto de su elaboración sería una "progresiva revelación del espíritu nacional español" 7; opina también que Chateaubriand debió influir en Bécquer, y todos sabemos que el escritor francés, después de ser un liberal de influencia rousseauniana, dio un giro violento en su ideología al convertirse en defensor decidido de la religión católica.

La sola lectura de la Historia de los templos de España despertaría la duda sobre las convicciones de Bécquer. Ya en la introducción comienza por decir que el pasado español gira sobre un eje de diamante que es la tradición religiosa y continúa en tono parecido hasta terminar diciendo que "Acaso cuando ya reunidos sus fragmentos pongamos en pie al coloso de las creencias, sus gigantes proporciones humillen y confundan la raquítica Babel de la impiedad." 8.

Nombela habla también sobre la obra y explica las intenciones de su amigo al escribirla: "No se trataba de un estudio simplemente arqueológico... Lo que Gustavo pretendía era hacer un

grandioso poema en que la fe cristiana, sencilla y humilde, ofreciese el inconmensurable y espléndido cuadro de las bellezas del Catolicismo..." 9.

Y no es sólo esta Historia de los templos... lo que nos hace considerar a Bécquer como un conservador, más adelante veremos cómo en sus leyendas defiende los valores conservadores; lo que a nuestro juicio puede ponerse en duda es si aceptó el empleo de censor bajo el gobierno de Narváez siguiendo una ideología o fue simplemente la necesidad económica.

En su Historia de la literatura española Alborg hace notar que la amistad de Bécquer con González Bravo -que fue quien le proporcionó el empleo- era algo extraño. Pinta a González Bravo como "ambicioso, intrigante y poco escrupuloso en las luchas políticas" muy distinto a lo que Bécquer era, "poeta oscuro y soñador". Sin embargo el político era también amante de la literatura y quiso ayudar a Bécquer que como él laboraba en el periódico El Contemporáneo 10.

Conociendo la biografía de Bécquer y tomando en cuenta los datos aportados por sus amigos e investigadores, nuestra opinión es que bien pudo ser la necesidad de contar con una entrada segura lo que impulsó al poeta a aceptar el empleo.

## NOTAS AL CAP. V

- 1 Juan Luis Alborg; Historia de la literatura española, Editorial Gredos, Madrid, 1980. V. IV, p. 762.
- 2 Idem.
- 3 Idem.
- 4 Juan Luis Alborg; Op. cit. p. 763.
- 5 Idem.
- 6 Carlos Blanco Aguinaga y otros; Historia social de la literatura española, Ed. Castalia, Madrid 1979. p. 134.
- 7 José Pedro Díaz; Introducción a Bécquer. Rimas, Espasa Calpe, Madrid, 1968. Clásicos Castellanos, p. XIX.
- 8 Angeles Cardona y Juan Alcina; Gustavo Adolfo Bécquer. Obras completas, Bruguera mexicana de ediciones, México, 1977, pp. 665-66.
- 9 Juan Luis Alborg; Historia de la literatura española, p. 768.
- 10 Juan Luis Alborg, Op. cit. p. 763.

## CAP. VI PROYECCIONES DEL HOMBRE Y EL ARTISTA

La biografía de Bécquer nos ofrece la imagen de un joven solitario, retraído y soñador que a pesar de su gran amor por España y su historia, no participa directamente en la política; sólo en ocasiones expresa en sus escritos ideas de patriotismo exaltado a la manera de los románticos. No obstante su aparente desinterés por tomar parte activa en la política, todo en Bécquer nos indica sus tendencias conservadoras.

Otros aspectos de la personalidad de Bécquer los encontramos a lo largo de su obra. Trátese de verso o prosa, allí está el hombre que ama el arte, la naturaleza, la mujer, el amor; en éste habrá de sustentarse su espíritu en todo momento aunque invariablemente le acarreará dolor.

La mujer será siempre elemento fundamental en los sueños de Bécquer. Sus constantes desilusiones lo llevarán a buscar a la mujer ideal, inalcanzable, que tratará de materializar en sus personajes femeninos.

En la leyenda La corza blanca, por única vez, entre todas las leyendas, el poeta describe la hermosura femenina en su plenitud, aunque mostrando siempre una delicada sensibilidad de hombre enamorado de la mujer y de la belleza; el artista también está reflejado en la descripción. Por lo general Bécquer no acostumbra especificar los rasgos externos de sus personajes femeninos, más bien tiende a recurrir a la etopeya ya que es el aspecto interno lo que más le interesa hacer resaltar y esto se debe a sus propios desengaños y experiencias desafortunadas en el trato con las mujeres que intervinieron en su vida amorosa. He aquí otra proyección del hombre.

Si en La corza blanca describe externamente a Constanza, es

porque el autor quiere darnos la clave para comprender la metamorfosis. Vemos la relación entre las características físicas de la muchacha y la corza blanca que Garcés describe: Constanza es blanca como la nieve, con grandes ojos negros y pies menuditos. Esto la identifica con el ser sobrenatural en que se convierte.

En esta leyenda, la mujer ideal, inalcanzable, está representada en distintos planos: Constanza será en todo momento un amor imposible; como la hija del amo, estará siempre prohibida para el montero que la ama secretamente y tiene que conformarse con estar cerca de ella y satisfacerla en todos sus caprichos.

Las bellas mujeres que parecen estar casi al alcance de su mano, de pronto huyen de Garcés sin que éste pueda hacer nada para evitarlo, y hasta la amada, a la que como ser sobrenatural parece por un instante tener en su poder al quedar atrapada, hace burla de él y desaparece para volver a aparecer hecha mujer y alejarse, esta vez para siempre, del mozo que la ve morir ante sus ojos.

La corza blanca fue publicada en 1863. Para entonces ya el poeta había sufrido algunos desengaños. La vida en Madrid no había resultado como él esperaba; si como se ha dicho, Gustavo Adolfo estuvo enamorado de Julia Espín, ella resultó un amor imposible debido aparentemente a diferencias sociales y económicas; el supuesto gran amor de su vida, Elisa Guillén, le causa una terrible decepción y su matrimonio con Casta Esteban, efectuado en 1861, casi inmediatamente después de la ruptura con Elisa, va por el camino del fracaso. Es comprensible pues que leyendo a Bécquer nos encontremos al hombre burlado por el amor, arrastrado a la destrucción anímica y aun física, pero más que nada, desilusionado.

Parecería que tras cada tropiezo hubiera querido buscar un

nuevo camino, tras cada naufragio, un madero al cual asirse para mantenerse a flote; ¿Sería entonces aventurado creer encontrar un simbolismo en algunos de los motivos que nos presenta?

Por ejemplo: En muchas de las leyendas el agua interviene como elemento importante en el desarrollo de la trama: Los ojos verdes, la corza blanca, El gnomo, La cueva de la mora. A propósito del agua Cirlot dice, entre otras cosas, que:

La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida.

Por otro lado encontramos también que el ciervo también:

...es símbolo de la renovación y crecimiento cíclicos, cual observa Henri-Charles Puech. En diversas culturas asiáticas y de la América precolombina, el ciervo es símbolo de la renovación, a causa de los brotes de sus cuernos... !?.

Por su parte la luna, otro elemento frecuentemente utilizado por Bécquer, tiene una relación con las mareas, debido, según Darwin, a que la vida animal se originó en las aguas. La luna tiene también una relación con la renovación:

Es posible asimismo la coincidencia entre el misterio de la resurrección primavera tras el invierno, florecer tras de la helada, renacer del sol después de

*las tinieblas de la noche, pero también "luna nueva" y creciente* 3.

Nuestra observación acerca del posible simbolismo de los motivos recurrentes en la obra becqueriana encuentra un punto de apoyo en T. S. Eliot, quien dice que el poeta conserva intacto el desenvolvimiento de su raza. Habla de la "imaginación auditiva" y de la "imaginación visual del poeta y sobre todo de sus imágenes recurrentes que 'pueden tener valor simbólico, pero sin que nos sea dado decir de qué, porque vienen a representar honduras de sentimientos a las que no podemos asomarnos' 4.

Por lo anterior sólo podemos suponer que pudieron ser las condiciones personales de Bécquer las que lo impulsaron, quizá hasta inconscientemente, a utilizar esas figuras.

La simbolización de una renovación podría representar los repetidos intentos por parte del poeta de rehacer su vida y encontrar lo que soñaba. Al haber fallado primero con Julia y luego con Elisa, trata una vez más refugiándose en Casta y vuelve a fracasar, más tarde la pareja se reúne para recomenzar, pero es inútil.

Es innegable también la presencia del artista en todos los relatos. A cada paso nos encontramos, además del poeta, al pintor, fundiéndose ambos en uno, al describir bellas escenas o al comunicarnos sus sentimientos. El poeta dice:

*En las ráfagas del aire, confundido  
con los leves rumores de la noche,  
creyó percibir un extraño rumor de  
voces delgadas, dulces y misterio-  
sas que hablaban entre sí reían o  
cantaban cada cuál por su parte u-*



na cosa diferente, 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.

.....

Genios del aire, habitantes del luminoso éter, venid envueltos en un jirón de niebla plateada.

Silfos invisibles, dejad el cáliz de los entreabiertos lirios y venid en vuestros carros de nácara a los que vuelan uncidas las mariposas.

.....

Otra allá, con el cabello suelto sobre los hombros, mecíase suspendida de la rama de un sauce sobre la corriente del río y sus pequeños pies color de rosa hacían una raya de plata al pasar rozando la tersa superficie. 5.

Tendríamos que repetir aquí la leyenda entera si intentáramos transcribir la poesía que encierra. Trozos como los que acabamos de citar abundan en ella, iluminados por la paleta mágica del pintor que el poeta sevillano llevaba dentro. A través de esas descripciones adivinamos el cuadro que nos presenta, lleno de luz y de color unas veces, otras, envuelto en matices tenues, con ese aire de subjetividad y espiritualismo tan característicos de los románticos, que nos dice mucho sobre la personalidad de nuestro poeta.

Sin embargo, la narración presenta también rasgos que ya pue

den considerarse realistas, como son: la descripción física de algunos personajes -a veces seguida de la etopeya-, la situación de la historia en lugar y época determinados y la actitud del narrador, que aparte de los cuadros aludidos en las citas textuales anteriores, relata objetivamente ciertos acontecimientos, como los episodios de caza.

Hasta aquí, al estudiar la obra becqueriana hemos ido en busca del autor más que de la obra en sí. Examinaremos más adelante ésta en su aspecto estructural. Para ello nos guiaremos principalmente por el método de Todorov, aunque mencionaremos también a otros autores.

## NOTAS AL CAP. VI

- 1 Juan Eduardo Cirlo; Diccionario de símbolos, Editorial Labor, Barcelona, 1982 (Colección NCL) p. 54.
- 2 Idem, p. 128.
- 3 Idem, p. 283
- 4 Citado por Wellek y Warren en Teoría literaria; Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1960, p. 100.
- 5 Gustavo Adolfo Bécquer; La corza blanca.

## CAP. VII LA POÉTICA DE BÉCQUER

Díez-Echarri y Roca Franquesa opinan, contra lo que se asegura por parte de algún crítico, que Bécquer no es un fenómeno aislado aunque a primera vista lo parezca y a pesar de ser un poeta singular en muchos aspectos. 1. Por su parte Angel del Río considera paradójica la aparición de Bécquer cuando el Romanticismo estaba casi liquidado y triunfaba el prosaísmo de poetas como Campoamor y Núñez de Arce. 2. Díez-Echarri y Roca Franquesa se oponen a esa consideración argumentando que si Bécquer hubiera parecido antes, su poesía tan sutil podría haber desaparecido ante el impulso arrollador de Zorrilla, o bien, de haber surgido más tarde, su voz hubiera sido ahogada frente a la sonoridad de los modernistas; por lo tanto, dicen, Bécquer aparece en el momento justo, en medio de un ambiente propicio para el desarrollo de su arte incomparable.

Afirman que no es exacto que la generación de Bécquer lo haya ignorado o subestimado. La verdad es que su obra apenas empezaba a darse a la luz cuando sobrevino la muerte prematura de Gustavo Adolfo; el público y la crítica supieron apreciar su gran valor, y con excepción de escritores totalmente opuestos a su estilo como lo fueron Núñez de Arce y Campoamor, todos reconocieron en Bécquer al poeta de primera magnitud que alcanzó a ser en su corta existencia. En cambio rechazaron los malos imitadores. Sin embargo hasta mucho tiempo después se logró valorar en toda su extensión la obra del sevillano, cuando se establecieron nuevas doctrinas estéticas que venían a coincidir con su estilo inigualable.

Al estudiar a Bécquer y decir que no fue un fenómeno aislado se hace referencia a un grupo de poetas precursores que, al decir de Díez-Echarri y Roca Franquesa, sembraron la semilla que tan espléndidamente cosecharía nuestro gran lírico.

Se le coloca ya dentro del post-Romanticismo porque le tocó vivir la época de transición, no sólo en lo que se refiere a cuestiones artísticas, sino también en materia política y social. Angel del Río explica lo anterior diciendo:

Histórica, social y literariamente existe una diferencia muy clara entre las dos mitades del siglo XIX. En toda Europa, a partir de 1848 -año en el que ocurren varios hechos revolucionarios- se acelera el proceso de transformación social. En términos simples podemos decir que comienza el período de consolidación de la sociedad burguesa, capitalista, democrática y liberal coincidente con las primeras tentativas del proletariado por formarse una conciencia de clase... En todos los países se refleja el proceso... En el pensamiento, en el arte, en la sociedad termina, o más bien, se transforma el espíritu romántico 3.

Del Río define la literatura de este período como "una poesía que se distingue por el sentimentalismo irónico con aspiraciones filosófico-didácticas, tono escéptico, que puede llegar al pesimismo y estilo marcadamente prosaico..." 4. y hace una serie de consideraciones acerca de esa poesía:

Poesía enfática, retórica, objetiva, en la que pueden distinguirse dos grupos:

- a) Predominio de temas ideológicos escéptico, duda, can-

tos a la ciencia, a la inquietud filosófica y religiosa; poesía política y social, "civil"...

Poesía de inspiración popular cuya forma distintiva es el "cantar"...

Poesía subjetiva, sentimental e idealista con influencias germánicas, sobre todo de Heine. Más que una reacción contra el Romanticismo es depuración de sus exageraciones, principalmente retóricas 5.

En esta época de transición que llamamos post-romántica, el Romanticismo decaía pero aún no se establecía plenamente el Realismo; vino entonces un movimiento intermedio más, que nació en América para extenderse a Europa; el mundo lo conoce por Modernismo y tuvo su paralelo en el Simbolismo francés. Podemos decir que cronológica y artísticamente el post-Romanticismo constituyó el paso precursor al Modernismo. Algunos críticos, nos dice Angel del Río, califican a este período post-romántico como época de "realismo idealista". En este espacio intermedio se encuentra ubicado Bécquer.

En efecto, nuestro poeta presenta muchos rasgos románticos que dan pie a que muchos lo coloquen dentro del Romanticismo: individualismo, predominio del sentimiento y la pasión, lirismo, marcados subjetivismo y fantasía y esa tendencia hacia el misterio y lo sobrenatural que llega no pocas veces hasta lo mágico pero a la vez en muchos aspectos rompe con el Romanticismo para convertirse ya en precursor de la narrativa moderna, recurriendo a una serie de imágenes y produciendo, a través de descripciones muy suyas, sensaciones muy definidas, como si se tratara ya de lo que

sería una técnica impresionista:

La noche comenzaba a cerrar, oscura y tristísima. El cielo estaba negro, y el campo lo mismo. De los brazos de los árboles pendía aún medio podrida, la soga del columpio agitada por el aire. Me pareció la cuerda de una horca oscilando aún después de haber descolgado a un reo.

(La venta de los gatos)

Hay momentos en que el alma se desborda como un vaso de mirra que ya no basta a contener el perfume; instantes en que flotan los objetos que hieren nuestros ojos, y con ellos flota la imaginación. El espíritu se desata de la materia y huye a través del vacío a sumergirse en las ondas de luz entre las que vacilan los lejunos horizontes.

(El caudillo de las manos rojas)

Casi siempre un artista, hasta sin proponérselo, refleja en su trabajo la impresión que ha dejado en él el contacto con otros autores, por eso los críticos coinciden en afirmar que Bécquer recuerda a Hoffmann y a Heine.

La influencia extranjera en Bécquer no sólo proviene de Heine o Hoffmann; otro alemán, Schiller, el inglés Byron, el francés Musset y seguramente algunos españoles que conoció debieron dejar su huella en él. En cuanto a Heine, Dámaso Alonso dice que aunque es innegable la influencia recibida por el sevillano, hay una di-

ferencia, pues mientras Heine contempla su dolor en forma crítica y hasta sarcástica, Bécquer se entrega a su congoja. Para Heine las palabras son sólo palabras, para Bécquer son "suspiros y risas colores y notas, cadencias que el aire dilata en las sombras".

6. Para el alemán el mundo del amor es si se quiere algo superficial, relacionado con el placer, mezcla de delicadeza y crueldad, sarcasmo, ternura; para el español es un trasmundo, una región de ensueño, de luces y penumbra, lleno de fantasías:

Y hoy sólo puedo vivir al resplandor  
de la llama que brilla en tu mirada...  
¡Quién hubiera pensado que de nuevo  
pudiese amar mi alma!

(Heine)

Tú prestas nueva vida y esperanza  
a un corazón para el amor ya muerto;  
tú creces de mi vida en el desierto  
como crece en un páramo la flor.

(Bécquer)

¡No te dice mi semblante  
tan pálido, mi dolor?  
¡Quieres que mi altivo labio  
pida limosna de amor?

Mi altivo labio creóse  
para el beso y el desdén  
y en la hora de la muerte  
ha de sonreír también.

(Heine)

Por una mirada, un mundo;  
por una sonrisa, un cielo;  
por un beso... ¡yo no sé



qué te diera por un beso!

(Bécquer)

Alguna vez la encuentro por el mundo  
y pasa junto a mí;  
y pasa sonriéndose, y yo digo:  
"Cómo puede reír?"

Luego asoma a mi labio otra sonrisa,  
máscara de dolor  
y entonces pienso: "¡Acaso ella se ríe  
como me río yo!"

(Bécquer)

Todos estos trozos de poesía bequeriana corresponden a las Rimas, en ellas, además de las semejanzas con la poesía de Heine, se han encontrado ciertos aires que recuerdan a Musset y a Byron, pero aunque los poemas cortos de estos poetas pudieran parecer anteceos directos hasta cierto punto de los de Bécquer, la musicalidad de estos últimos hace una gran diferencia en el estilo dándole al español ese sello tan personal.

A su vez los modernistas reflejan la influencia de Bécquer, no sólo en España, sino en toda América, con todo y haber sido en este lado del mundo donde nació el Modernismo.

En efecto, los recursos utilizados por los modernistas nos recuerdan esas descripciones bellísimas de Bécquer, donde el color, la imagen, la metáfora, nos producen, como dice Díaz Plaja, "una serie de sensaciones ópticolumínicas, sonoras y táctiles presentadas con novedad evidente, así como ciertas formas de expresionismo por las que las cosas toman actitudes" 7. Refiriéndose a la prosa de Bécquer, la califica de "un acontecimiento estético".

La fama de Bécquer descansa primordialmente en las Rimas, o-

bra que originalmente se llamó Libro de los gorriones, pero su actividad literaria abarca también ensayo, narraciones, crítica y poética. Sus leyendas, olvidadas hasta hace poco, empiezan a llamar la atención de la crítica, ya que pertenecen a un género que forma parte de importante valor en la literatura romántica y constituyen verdaderos poemas en prosa. No cabe duda que el sevillano sabe expresar en todo lo que escribe su sentir interno que manifiesta a través de la asociación de ideas, juegos de luces y sombras, musicalidad en la expresión, que nos acercan por un lado a lo fugaz, lo evanescente, lo sublime, pero en ocasiones también a lo irónico y lo grotesco, características muy propias del Romanticismo. Díaz Plaja considera a Bécquer "creador de una prosa de calidad poemática" 8.

La subjetividad de Bécquer lo lleva en diferentes direcciones: es un poeta soñador, "simbolista" para algunos, para otros creador de metapoesía.

Sea lo que fuere, no cabe duda que el estilo único de Gustavo Adolfo deja en quien lo lee una sensación interna, como si se traspasara el umbral de un mundo misterioso donde todo es evanescente, difuso, y sin embargo parece que los sentidos perciben colores, aromas y sonidos como aquellas notas del laúd que "en el espacio se encuentran y armoniosas se abrazan".

#### Prólogo a La soledad.

Movido por la gran amistad que le unía a Augusto Ferrán, autor de La soledad, Bécquer escribe un prólogo al libro en 1861; esta intervención de Bécquer es considerada por los críticos como un verdadero manifiesto romántico de la poesía española 9.

Tras la lectura del libro de Ferrán, Bécquer comienza por decir palabras evocadoras de su querida ciudad natal: Sevilla. An-

dalucía, con todos sus encantos, cuyo cantar favorito lleva el nombre del libro que va a comentar: La soledad. ¿Quién en el mundo hispano no ha escuchado alguna vez a los andaluces expresarse cantando "por soleares"?

Establece una distinción entre la poesía "magnífica y sonora" y la poesía "natural y breve... que brota del alma". Esta es la poesía popular y a ella pertenece el libro de Ferrán.

Estas ideas acerca de la poesía del pueblo ya hablan sido expuestas por los primeros románticos alemanes (Cfr. supra p. 10 respecto a Herder). Bécquer coincide con ellos, pero además, al revelar ese estilo sutil, etéreo, indefinible que conmueve profundamente, señala nuevos horizontes para los poetas que habrán de seguir sus pasos.

Dice Bécquer que el pueblo "ha sido y será siempre el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones".

"Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época" .10. Dice también que es la imaginación del pueblo lo que ha dado vida a las grandes figuras de la literatura, sus temas, así como las tradiciones religiosas, expresando su sentir a través del tiempo con un solo gesto leve y natural que es el cantar.

Todos los pueblos del mundo poseen esa forma de expresión propia, dice, en Alemania constituye un género de poesía que Goethe, Schiller, Uhland, Heine y otros han cultivado. (Se refiere seguramente al Lied, género poético musical alemán profundamente expresivo)+ Sin embargo los cantares españoles, sobre todo: los del pueblo andaluz son quizá los más expresivos.

+ El paréntesis es mío

Afirma que las ideas de Ferrán han tomado la forma del cantar-género nuevo en España- y lo elevan a la categoría de poesía gracias a "su libre educación literaria, su conocimiento de los poetas alemanes y el estudio especialísimo de la poesía popular" 11. Sus cantares expresan "todos los tonos de la infinita escala del sentimiento y las pasiones" 12, y provocan en el ánimo una mezcla de dolor y suavidad, ya se trate de una expresión risueña o una triste.

Bécquer transcribe algunos de los cantares de Ferrán para señalar la afinidad existente entre ellos y los netamente populares. En ambos priva la espontaneidad y la gracia, la ligereza y la sencillez propia del pueblo para expresar sus sentimientos. El pueblo es el mejor intérprete, el más capaz y sincero de las emociones humanas, de la naturaleza y de la vida. Esa expresión tan propia del pueblo, tan abundante en imágenes, es lo que llamamos poesía popular y es en el cantar donde se manifiesta en toda su plenitud.

Dice Bécquer que en Ferrán la poesía popular se eleva cuando pone de manifiesto la amargura, la impaciencia, la desesperación y la conciencia de la muerte que llevamos dentro.

Compara la poesía de Ferrán con las de Byron, Schiller y Victor Hugo y se confiesa plenamente conmovido por su lectura. Al comentar a Ferrán el poeta está expresando su propio sentir, sus propias ideas que constituirían más adelante un giro definitivo en las formas hasta entonces tan estruendosas del Romanticismo.

Dámaso Alonso asegura que lo escrito por el sevillano a propósito de la poesía de Ferrán, como dijimos antes, "define antes que nada...su propio arte". (13) Es cierto, la de Bécquer pertenece a ese tipo de poesía sencilla en apariencia, pero capaz de producir en quien la lee la más profunda y extensa gama de sensa-

ciones brotadas directamente del espíritu.

Hablamos de sencillez en Bécquer porque su estilo carece de complicaciones y artificios rebuscados, puede llegar aun al lector más sencillo induciéndolo a la reflexión y emocionándolo profundamente. Creemos que ése es el verdadero objeto y fin de la poesía, su razón de ser.

Poesía es expresión artística de belleza, resultado del impulso creador de la naturaleza y del ser humano por medio de la palabra; para que exista no es necesario que las ideas se manifiesten en verso, también la prosa forma parte de la poesía al expresar belleza, provocar sensaciones y exaltar emociones. Bécquer nos lo confirma al crear trozos poéticos como las Cartas literarias, la Introducción sinfónica y sus leyendas y narraciones. A este respecto José Pedro Díaz dice:

Se hallan en la obra de Bécquer una serie de páginas en prosa que están dedicadas a exponer sus ideas sobre la poesía. Si a ellas se agregan todavía algunas de las primeras rimas, se tendrá un conjunto de textos de los que puede desprenderse una verdadera teoría de la poesía 14.

Muchas de sus ideas las presenta tanto en verso como en prosa: en la Rima XXI dice:

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas  
 en mi pupila tu pupila azul;  
 ¿Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?  
 Poesía... eres tú.

(Rimas)

## Y en la Carta I:

¿Qué es la poesía? -me dijiste.  
 ..... La poesía... la  
 poesía eres tú!... La poesía e-  
 res tú, te he dicho.....

(Cartas literarias)

La relación entre sentimiento y razón en la creación poéti-  
 ca también está expuesta en verso y prosa:

Atmósfera en que giran  
 con orden las ideas  
 cual átomo que agrupa  
 recóndita atracción;  
 raudal en cuyas ondas  
 su sed la fiebre apaga,  
 oasis que al espíritu  
 devuelve su vigor...  
 ¡Tal es nuestra razón!  
 Con ambas siempre en lucha  
 y de ambas vencedor  
 tan sólo al genio es dado  
 a un yugo atar las dos.

(Rima III)

La Carta III de la serie Desde mi celda:

En esos instantes rapidísimos en que la  
 sensación fecunda la inteligencia, y  
 allá en el fondo del cerebro tiene lugar  
 la misteriosa concepción de los pensa-  
 mientos que han de surgir algún día evo-  
 cados por la memoria, nada se piensa,

nada se razona: los sentidos todos parecen ocupados en recibir y guardar la impresión que analizarán más tarde.

También la Carta II de las Cartas literarias se relaciona con esa correspondencia entre sentimiento y razón:

Yo no niego nada, pero por lo que a mí toca, puedo asegurarte que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen ahí agrupadas en el fondo de mi memoria, hasta el instante en que puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tiende sus alas transparentes que bullen con un zum bido extraño y cruzan otra vez a mis ojos como una visión luminosa y magnífica...

No sólo son conceptos que podríamos considerar técnicos los que Bécquer trata tanto en prosa como en verso; los temas también se repiten. La Rima LXXXVI nos recuerda la leyenda El beso; las rimas XI y XV hablan del amor ideal, del sueño inalcanzable que nos revive el recuerdo de El rayo de luna (leyenda); La Rima LXXIV y la XLV tienen mucho en común con Tres fechas (considerada como leyenda) y al leer la Rima XII recordamos Los ojos verdes (leyenda). La lectura de Bécquer nos proyecta al pintor, al hombre decepcionado y triste, al enamorado de un ideal, de un imposible.

En la imponente nave  
 del templo bizantino,  
 vi la gótica tumba, a la indecisa  
 luz que temblaba en los pintados vidrios.  
 Las manos sobre el pecho,  
 y en las manos un libro,  
 una mujer hermosa reposaba  
 sobre la urna, del cincel prodigio

.....  
 De la postrer sonrisa,  
 el resplandor divino  
 guardaba el rostro, como el cielo guarda,  
 del sol que muere, el rayo fugitivo.

.....  
 No parecía muerta;  
 de los arcos macizos  
 parecía dormir en la penumbra,  
 y que en sueños veía el paraíso.  
 Me acerqué de la nave  
 al ángulo sombrío,  
 como quien llega con callada planta  
 junto a la cuna donde duerme un niño.  
 La contemplé un momento

y aquel resplandor tibio,  
 aquel lecho de piedra que ofrecía,  
 próximo al muro, otro lugar vacío,  
 en el alma avivaron  
 la sed de lo infinito  
 el ansia de esa vida de la muerte,  
 para la que un instante son los siglos...

.....  
 (Rima LXXVI)

El beso nos relata la pasión rayana en la locura que una es



tatua de mármol, remate de una tumba, provoca en el capitán de los invasores franceses posesionados de la iglesia de un convento toledano. La belleza inánime de aquella mujer trastorna tanto al oficial, que aturdido por los vapores del champagne, se acerca a la estatua y trata de besarla, pero cae herido por la bofetada que recibe del compañero de la figura, también esculpido en una tumba de mármol junto a ella, castigando con su guantelete al profanador.

Entre la leyenda y la rima encontramos similitudes:

A la dudosa luz de la luna que entra  
ba en el templo por el estrecho aji-  
mez del muro de la capilla mayor vi  
a una mujer arrodillada junto al al-  
tar...

¡Miradla!... ¡Miradla!... ¡No veis e-  
sos cambiantes rojos en sus carnes  
mórbidas y transparentes?... ¡No pare  
ce que por debajo de esa ligera epi-  
dermis azulada y suave de alabastro  
circula un fluido de color de rosa?...  
¡Quereis más vida?... ¡Quereis más re  
alidad!...

...tambaleándose y como pudo llegó a  
la tumba y aproximóse a la estatua...

(El beso)

"Yo soy un sueño, un imposible,  
vano fantasma de niebla y luz;  
soy incorpórea, soy intangible,  
no puedo amarte. "¡Oh, ven, ven tú!"

(Rima XI)

Cendal flotante de leve bruma -  
 rizada cinta de blanca espuma  
 rumor sonoro  
 de arpa de oro,  
 beso del aura, onda de luz,  
 eso eres tú.

Tú, sombra aérea, que cuantas veces  
 voy a tocarte te desvaneces  
 como la llama, como el sonido,  
 como la niebla, como el gemido  
 del lago azul.

.....

ivo, que a tus ojos, en mi agonía,  
 los ojos vuelvo de noche y día;  
 yo, que incansable corro y demente  
 tras una sombra, tras la hija ardiente  
 de una ilusión!

(Rima XV)

... Amaba la soledad porque en su  
 seno, dando rienda suelta a la ima-  
 ginación, forjaba un mundo fantás-  
 tico, habitado por extrañas crea-  
 ciones, hijas de sus delirios y sus  
 ensueños de poeta...

... En el fondo de la sombría alameda  
 habla visto agitarse una cosa blanca  
 que flotó un momento y desapareció  
 en la oscuridad...

- ¡Es ella, es ella, que lleva alas en  
 los pies y huye como una sombra!...

... Oigo sus pisadas sobre las hojas  
 secas, y el crujido de su traje...

...Noche y día estoy mirando flotar  
delante de mis ojos aquellos plie-  
gues de una tela diáfana y blanquí-  
sima; noche y día me están sonando  
aquí dentro, dentro de la cabeza,  
el crujido de su traje, el confuso  
rumor de sus ininteligibles pala-  
bras...

...Aquella cosa blanca, ligera, flo-  
tante, había vuelto a brillar ante  
sus ojos...

...Cantigas...mujeres... gloria...  
felicidad...mentira todo, fantasmas  
vanos que formamos en nuestra imagi-  
nación y vestimos a nuestro antojo,  
y los amamos y corremos tras ellos...

(Fragmentos de El rayo  
de luna)

Tres fechas, que por algunos críticos ha sido calificada de leyenda y por otros de narración autobiográfica, relata cómo el poeta, al realizar sus paseos vespertinos por Toledo, adivina, más que ve, la presencia de una mujer oculta tras las cortinas de una ventana.

En tres ocasiones visita el mismo sitio, en las dos primeras experimenta la misma sensación y en la tercera entra a la capilla donde se lleva a cabo la ceremonia en que una novicia profesa. Al terminar la ceremonia la nueva religiosa se vuelve hacia el altar y el poeta reconoce a la mujer de sus sueños, a quien nunca ha visto más que a través de las cortinas. Una mujer que también presenciaba aquella ceremonia, le confirma sus sospechas al contarle la historia de la joven y darle la dirección de la casa donde vivía, misma cuyas cortinas ocultaban su persona a los ojos del

Ramírez Romano

Bécquer y la tradición...

visitante.

La descripción de la casa y la escena en la que la nueva monja desaparece tras la puerta del claustro, del que no saldrá ya, tienen relación con las rimas que ya citamos:

Me aproximé a los hierros  
que defienden la entrada  
y de las dobles rejas en el fondo  
la ví confusa y blanca.  
La ví como la imagen  
que en leve sueño pasa,  
como rayo de luz tenue y difuso  
que entre tinieblas nada.  
Me sentí de un ardiente  
deseo llena el alma;  
como atrae un abismo, aquel misterio  
hacia sí me arrastraba  
Mas ¡Ay!, que de los ángeles  
parecían decirme las miradas:  
"El umbral de esta puerta  
sólo Dios lo traspasa!"

(Rima LXXIV)

...Di dos pasos adelante: quise llamar  
la, quise gritar, no sé, me acometió  
como un vértigo, pero en aquel instan-  
te la puerta claustral se cerró... para  
siempre...

.....  
(Tres fechas)

En la clave del arco mal seguro,  
cuyas piedras el tiempo enrojeció,

obra del cincel rudo, campeaba  
 el gótico blasón.  
 Penacho de su yelmo de granito  
 la hiedra que colgaba en derredor  
 daba sombra al escudo, en que una mano  
 tenía un corazón.

.....

(Rima XLV)

Da entrada a esta calle, por uno de  
 sus extremos, un arco macizo, achata-  
 do y oscuro, que sostiene un pasadizo  
 cubierto. En su clave hay un  
 escudo, roto ya y carcomido por la  
 acción de los años, en el cual cre-  
 ce la hiedra que, agitada con el ai-  
 re, flota sobre el casco que lo co-  
 rona, como un penacho de plumas...  
 ...Unas están construídas de piedras  
 toscas y desiguales, sin más adornos  
 que algunos blasones groseramente es-  
 culpados sobre la portada...

.....

(Tres fechas)

La Rima XII por otra parte, ha sido relacionada con la leyenda de Los ojos verdes y hay quienes relacionan cierto pasaje de ella con la Rima XI, citada arriba, nosotros creemos que la Rima XII tiene más en común con la leyenda:

...que parecen tus pupilas  
 húmedas, verdes e inquietas  
 tempranas hojas de almendro  
 que al soplo del aire tiemblan.

Es tu frente, que corona  
 crespo el oro en ancha trenza,  
 nevada cumbre en que el día  
 su postrera luz refleja.  
 ...que entre las rubias pestañas,  
 junto a las sienes, semejan  
 broches de esmeralda y oro  
 que un blanco armiño sujetan.

.....  
 (Rima XII)

...Sus cabellos eran como el oro;  
 sus pestañas brillaban como hilos  
 de luz, y entre las pestañas vol-  
 teaban inquietas unas pupilas que  
 yo había visto...

...Ella era hermosa, hermosa y pá-  
 lida como una estatua de alabas-  
 tro. Uno de sus rizos caía sobre  
 sus hombros deslizándose entre  
 los pliegues del velo como un ra-  
 yo de sol que atraviesa las nubes,  
 y en el cerco de sus pestañas ru-  
 bias brillaban sus pupilas como  
 dos esmeraldas sujetas en una jo-  
 ya de oro...

...Yo vivo en el fondo de estas a-  
 guas, incorpórea como ellas, fu-  
 gaz y transparente...

(Fragmentos de  
Los ojos verdes)

Este último fragmento es el que algunos críticos relacionan  
 con la Rima XI cuando dice:

Ramírez Romano

Bécquer y la tradición...

*Yo soy un sueño, un imposible,  
vano fantasma de niebla y luz;  
soy incorpórea, soy intangible...*

Sean cuales fueren las opiniones, siempre podemos apreciar una relación entre las Rimas y las Leyendas. Y no sólo eso, sino que conociendo la biografía del poeta también se puede encontrar entre ésta y su obra.

## NOTAS AL CAP. VII

- 1 Díez-Echarri y Roca Franquesa; Historia general de la literatura española e hispanoamericana, Aguilar, Madrid, 1979. p. 972.
- 2 Angel del Río; Historia de la literatura española, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1946.
- 3 Idem.
- 4 Idem.
- 5 Idem.
- 6 Dámaso Alonso; "Originalidad de Bécquer" en Historia y crítica de la literatura española, de Francisco Rico, Editorial Grijalbo, Barcelona, 1982, V. 5, p. 284.
- 7 Guillermo Díaz Plaja; Modernismo frente a noventa y ocho, Espasa Calpe, Madrid, 1979, Selecciones Austral (65) pp. 297-98.
- 8 Idem p. 274
- 9 Gustavo Adolfo Bécquer; Prólogo a La soledad, de Augusto Ferrán, incluido en Obras Completas, Ed. Bruguera Mexicana, México, 1977.
- 10 Idem.
- 11 Idem.
- 12 Idem.
- 13 Dámaso Alonso; "Originalidad de Bécquer" en Historia y crítica de la literatura española de Francisco Rico, Editorial Grijalbo, Barcelona, 1982, p. 281.



## CAP. VIII UNA TEORÍA DE LO FANTÁSTICO

Lo fantástico, según Todorov, comparte fronteras con lo extraño y con lo maravilloso. Para que se produzca lo fantástico debe existir la incertidumbre; si existe vacilación entre lo natural y lo sobrenatural, se crea el efecto fantástico. Otros teóricos coinciden con Todorov en lo anterior.

Esa vacilación de que habla Todorov no se da únicamente en el personaje; el lector, identificándose con aquél participa de ella en la generalidad de los casos, aunque no siempre ocurre así.

Además del acontecimiento extraño y de la vacilación del lector, del personaje o de ambos, lo fantástico debe ser considerado en cierta forma que no sea ni política ni alegórica, implicando así una forma propia de lectura. En el caso de la obra bequeriana nosotros encontramos lo que tal vez constituya una excepción a este principio, como veremos después.

Todorov establece tres condiciones para que se dé lo fantástico; más adelante descubriremos hasta qué punto se cumplen o no esas condiciones en los textos de Bécquer.

He aquí las tres condiciones de Todorov:

El texto debe obligar al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados.

Esta vacilación puede ser también sen

Ramírez Romano

Bécquer y la tradición...

tida por un personaje; de tal modo, el papel del lector está...confiado a un personaje, y al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje.

Es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación "poética". Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse 1.

Cuando Todorov sostiene que lo fantástico se ubica entre los límites de lo extraño y lo maravilloso, afirma que si los acontecimientos pueden ser explicados lógicamente y la realidad no ha cambiado en sus leyes, entonces estamos dentro de los límites de lo extraño; si los acontecimientos sobrenaturales son aceptados como parte de la realidad, estaremos frente a lo maravilloso.

Nos dice también Todorov que la cercanía de lo fantástico y sus vecinos mencionados (lo extraño y lo maravilloso), da lugar a dos subgéneros: lo fantástico extraño, que es cuando a lo largo del relato encontramos acontecimientos sobrenaturales, pero que al final tienen una explicación. Lo extraño puro en cambio es cuando los acontecimientos narrados pueden explicarse por las leyes de la razón y la lógica sin importar cuán singulares y extraordinarios nos parezcan. Según esto, la literatura de horror per

tenece al ámbito de lo extraño.

En el otro extremo tenemos el terreno de lo maravilloso, que a su vez también se subdivide. Cuando después de la vacilación termina por aceptarse lo sobrenatural, encontramos lo fantástico maravilloso. Si desde un principio aceptamos sin vacilar lo sobrenatural como parte de la realidad, se trata de lo maravilloso puro. A esta categoría pertenecen los cuentos de hadas y aquellas narraciones donde lo insólito forma parte de la realidad que aceptamos sin reaccionar de manera especial.

Lo maravilloso presenta algunas variedades: Lo maravilloso hiperbólico, donde lo sobrenatural alcanza su nombre por las dimensiones de los hechos relatados. Lo maravilloso exótico, que va dirigido a lectores que aceptan los hechos porque no conocen la región o el país donde suceden, lo cual les da una razón para no dudar. Una tercera variedad es lo maravilloso instrumental; aquí aparecen ciertos instrumentos o aparatos que en la narración son mágicos; hoy día, en principio, esos aparatos "mágicos" han tomado forma en los inventos existentes, sin embargo, dentro de la narración son de origen mágico y por lo tanto pertenecen a lo maravilloso. Lo que en el siglo XIX se llamó maravilloso científico y hoy llamamos ciencia ficción está muy cerca de lo maravilloso instrumental.

Basándonos en esta clasificación de Todorov, podemos afirmar entonces que las llamadas "leyendas fantásticas" de Bécquer no lo son siempre, pudiendo en cambio ser incluidas en alguna de las otras categorías.

Trataremos ahora de aplicar la teoría de Todorov en las leyendas que aquí resumimos y analizamos.

Ramírez Romano

Bécquer y la tradición...

NOTAS AL CAP. VIII

- 1 Tzvetan Todorov. Introducción a la literatura fantástica, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1972, Colección Trabajo Crítico pp. 41-42.

## CAP. IX ANÁLISIS DE TRES LEYENDAS DE BECQUER

La corza blanca

Mientras toman un descanso de la cacería, el caballero Don Dionís, su bella hija Constanza y sus monteros, ven llegar el re baño del pastorcillo Esteban a quien hacen objeto de burlas y lo obligan a narrar ciertas extrañas experiencias que asegura haber tenido en sus andanzas por los alrededores.

El mozo cuenta que ha escuchado voces y risas de muchachas cerca del sitio que frecuentan los ciervos y que entre las huellas de las reses ha visto las de unos pies pequeñitos de mujer. También afirma que esas voces se han burlado de él.

Los monteros embroman al chico por su imaginación desbocada y hasta la bella "Azucena del Moncayo" -nombre que todos dan a Constanza por ser rubia y blanca como la nieve- demuestra regocijarse con el relato del pastorcillo. Cabe aquí aclarar que sobre el origen de la joven se entretujan extrañas murmuraciones.

Sólo Garcés, hijo de un antiguo servidor de Don Dionís, y e enamorado de Constanza, parece tomar en serio al zagal y decide convencerse de la verdad.

Rezagándose de la comitiva de caza permanece en el bosque hasta que cae la noche para vigilar por si sucede algo, mas el sueño lo vence; tiempo después escucha risas y voces.

Siguiendo la dirección de donde proceden los sonidos, desde un escondite descubre un grupo de corzas que se transforman en mu jeres bellísimas y entrando en el agua juegan como niñas.

La que parece guiar al grupo es una hermosa joven de rubia cabellera y grandes ojos oscuros en quien Garcés cree reconocer al objeto de sus amores.

Sale el joven de su escaudite pretendiendo atraparla, pero en ese instante el encanto se rompe y las mujeres, transformadas de nuevo en corzas, huyen en desbandada. La corza blanca queda enredada entre unas matas y Garcés va a herirla con su ballesta cuando la oye llamarlo por su nombre. Descontrolado suelta el arma y la corza aprovecha el momento para desasirse y huir. La risa burlona que se escucha un poco después hace reaccionar al muchacho al momento y dispara hacia el lugar de donde proviene la voz. Se escucha un gemido y Garcés corre y encuentra a su amada en un charco de sangre, herida de muerte.

Entre desesperado y atónito, Garcés ve expirar ante sus ojos a Constanza.

.....

García Viñó equipara La corza blanca con el mito de Acteón. 1. Ese mito cuenta que Acteón, hijo del rey Cadmo, estaba cazando venados y al tomar un descanso se pone a vagar, llega a una cueva en donde había un lago formado por una fuente. Allí se bañaba en ese momento la diosa Diana.

Encolerizada al verse sorprendida por el intruso, castiga su atrevimiento convirtiéndolo en ciervo y sus propios perros lo atacan y despedazan ante el júbilo de los monteros.

También se ha relacionado la leyenda de Bécquer con la tercera égloga de Garcilaso de la Vega. El habla de una ninfa rubia que peinaba sus cabellos en el agua. Junto con otras ninfas teje telas con oro y nácar "tinta que se halla en las conchas del pecaón" 2.

Una tela de las que teñan las ninfas representa la transformación de Dafne en laurel mientras la persigue Apolo, flechado por Cupido. Otra tela representa la muerte de Adonis atacado por un jabalí, mientras su amada Afrodita llora por él. La tercera tela muestra la historia de Eurídice y Orfeo y la cuarta reproduce la muerte de una ninfa a quien lloran sus compañeras, que huyen escondiéndose en el agua cuando escuchan las voces de dos pastores que lloran sus desdichas.

En nuestra opinión la corza blanca no tiene relación ni con el mito ni con la égloga; la única semejanza que podemos encontrar es que representa el baño de bellas mujeres que se ven sorprendidas de pronto por un intruso. La leyenda no dice que se trate de diosas o ninfas; habla de seres sobrenaturales, sí, lo sabemos por lo que el pastor Esteban ha relatado, pero el origen de estos seres de la leyenda no es mitológico. Quizá podríamos decir que su origen es mágico, y aunque el canto que entonan las "corzas-mujeres" dice "...Reina de las ondinas, sigue nuestros pasos. Ven a mecerte en las ramas de los sauces..." queda claro que no se trata de esos seres acuáticos (las ondinas) sino de seres sobrenaturales que se transforman alternadamente en mujeres-corzas-mujeres-corzas y finalmente la vuelta, cuando meros de Constanza, a su figura humana original.

Algunos motivos coinciden en los tres relatos, como el ciervo, el agua, la intrusión de un extraño en el momento que se bañan hermosas mujeres. El cabello rubio de la ninfa de Garcilaso y la Constanza de Bécquer; a Diana, por ser gemela de Apolo, la adivinamos rubia también.

La muerte violenta está presente en los tres relatos y está relacionada con la sacerdotisa: Adonis, en la tela que teje Clmene es muerto por un jabalí, según la égloga de Garcilaso; el mito cuenta que Acteón muere atacado por sus perros y a Constanza la

mata Garcés en la leyenda de Bécquer.

Hay un detalle similar entre Garcilaso y Bécquer: el prime ro habla en su égloga de "el blanco pie que toca la arena"; Bécquer, por boca de Esteban, nos dice que donde las corzas acostumbran ir a beber, se han encontrado huellas de unos "pies pequeñi tos", esto hace que todos vuelvan la mirada hacia el pie de Constanza. Ya sabemos que ella es blanca como la nieve, lo cual nos crea la imagen interior de un pie blanco y pequeñito que ha toca do la arena del río.

No obstante las similitudes señaladas, no consideramos que éstas constituyan suficiente base para suponer que Bécquer se hu biera apoyado en la égloga de Garcilaso o en el mito grecolatino para escribir su leyenda; en nuestra opinión, a lo sumo podría pensarse que el sevillano se inspiró en ellos para crear ciertos pasajes y realzar la belleza de la narración.

El tema central de la leyenda es lo sobrenatural: la doble personalidad de la protagonista (Constanza), que no sabemos si es un caso de zoantropía que llega a sugestionar a quienes se encuen tran cerca, hasta el grado de pensar y afirmar que se trata de "el dominio convertido en corza blanca". El elemento fantástico está presente cuando escuchamos decir, al referirse a la corza, que al correr "parecía no tocar el suelo con los pies" y que "su extraño color destacaba con una fantástica luz". Sabemos también que las corzas "hablaban entre sí y reían o cantaban". Todo esto ya lo habíamos escuchado desde un principio por boca de Esteban, cuando escuchó a la corza blanca decir: "¡Por aquí, compañeras, que está ahí el bruto de Esteban!". Más tarde Garcés, listo para dispararle, le oirá decir: "Garcés, ¡Qué haces? y luego la oye re ir con una "sonora y estridente carcajada".

Ahora bien, en cuanto a la forma, según las consideraciones



de Todorov, para que se produzca lo fantástico debe existir la incertidumbre. Repetimos aquí la cita del libro de Todorov, mis ma que ya habíamos transcrito en páginas anteriores:

El texto debe obligar al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una expli cación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimien- tos evocados. 3.

(Cfr. supra p. 78.)

El mundo presentado por Bécquer en La corza blanca es el mundo nuestro: Aragón, siglo XIV. El campo, la vegetación pro- pia del lugar, sus arroyos, sus piedras, sus gentes. Nada pare- ce contravenir las leyes naturales o perturbar la tranquilidad hasta que por boca de un personaje tenemos conocimiento de hechos extraños e inquietantes; aparece entonces el desconcierto, la in certidumbre.

La segunda condición para Todorov es que:

Esta vacilación puede ser también sen- tida por un personaje; de tal modo, que el papel del lector está confiado a un personaje, al mismo tiempo la va cilación está representada, se convier te en uno de los temas de la obra, en el caso de una lectura ingenua, el lec- tor real se identifica con el persona- je. 4.

(Cfr. supra pp. 78-79)

En efecto, al enterarse por Esteban de la ocurrencia de tan

extraños acontecimientos, Garcés (el héroe) vacila y decide averiguar la verdad. A nosotros como lectores también nos asalta la duda, así que nos adentramos en el texto y tomando parte en la búsqueda, lo acompañamos en su aventura nocturna; tomamos así el papel del lector implícito. Como lectores reales también tenemos un motivo más para dudar al enterarnos de que todo puede tratarse de un sueño:

Después de mecerse un instante en ese vago espacio que media entre la vigilia y el sueño, entornó al fin los ojos, dejó escapar la ballesta de sus manos y se quedó profundamente dormido...

...y creíase bajo la influencia de un sueño fascinador y engañoso 5.

Queda claramente establecido que Garcés fue vencido por el sueño, él mismo lo corrobora al decir: "Sin duda soñaba con las majaderías que nos refirió el zagal" 6.

Muchas historias que al final resultan ser producto de un sueño han sido expuestas en forma semejante, es decir, se inician con una especie de prólogo donde queda dicho que el héroe es vencido por el sueño, para luego dar principio a la historia en sí, de manera que el lector se deja llevar hasta el final sin recordar que hubo ese preámbulo y sólo hasta entonces se da cuenta de que el personaje ha soñado.

En la leyenda que estudiamos, llegamos al término de la lectura sin estar seguros si realmente ha sucedido o no lo relatado, por tanto la duda persiste, cumpliéndose así una de las condiciones, tal vez la más importante, para que el relato pueda considerarse como fantástico.

Flora Botton, que a nuestro parecer sigue en gran medida las enseñanzas de Todorov, dice:

Si hay cosas que se consideran imposibles, y sin embargo aparecen, su aparición da lugar al sentimiento de lo fantástico 7.

Estamos frente a un imposible; mujeres transformadas en corzas o corzas que se convierten en mujeres y actúan en forma insólita:

Quando, después de escuchar las palabras que dejó referidas (atendiendo a lo dicho por la corza: "Por aquí con pañeras, etc.") me incorporé con prontitud para sorprender a la persona que las había pronunciado, una corza blanca como la nieve salió de entre las mismas matas en donde yo estaba oculto y dando unos saltos enormes por cima de los carrascales y los lentiscos se alejó, seguida de una tropa de corzas de su color natural, y así éstas como la blanca que las iba guiando no arrojaban bramidos al huir sino que se reían con unas carcajadas cuyo eco juraría que aún me está sonando en los oídos... 8

(el paréntesis y los subrayados son nuestros)

Flora Botton dice:

Es evidente que el misterio es esencial para que se presente el sentimiento de lo fantástico... 9.

La personalidad de Constanza es todo un enigma, sabemos que es distinta a las demás mujeres:

...y aun el mismo Garcés que tan íntimamente la trataba, había llegado a persuadirse de que su señora era algo especial y aparte de las demás mujeres 10.

Su nacimiento está envuelto en el misterio; el narrador así nos lo hace saber al decirnos que Don Dionis volvió de países remotos trayendo a su hija pequeña, pero sin dar una explicación:

...El único que hubiera podido decir algo acerca del misterioso origen de Constanza... era el padre de Garcés y éste había muerto... sin decir una palabra del asunto... 11

(El subrayado es nuestro)

En el cuento fantástico no se nos da una solución al enigma, Botton dice: "El texto termina, eso sí, pero el enigma queda sin una explicación segura, cierta. Permanece al final... la ambigüedad que dio origen a lo fantástico de ese texto" 12.

Nuestras razones para considerar la leyenda como relato fantástico van hasta ahora de acuerdo con las que exponen Botton y Todorov; discrepamos sin embargo en un punto, que es lo relativo al lenguaje del texto fantástico:

En cuanto al lenguaje del texto fantástico, lo primero que se debe decir es que en la lectura del texto fantástico hay que cuidarse mucho de las interpretaciones... Una lectura poética o alegórica no cumple con los requisitos de lo fantástico... La poesía difícilmente es fantástica 13.

El uso de la palabra "difícilmente" implica que Botton no descarta absolutamente la posibilidad de que puede haber poesía en un texto fantástico. Nosotros consideramos casi imposible ignorar el lenguaje poético de Bécquer, por eso declinamos, al hablar de la teoría de Todorov, que en el caso de la lectura bequeriana nos encontramos con lo que puede ser la excepción a lo asentado por él, porque ¿de qué otra forma que no sea poética pueden leerse esas descripciones del paisaje y las mujeres en el baño?

Nuestra opinión es que precisamente con esta forma poética de describir la escena Bécquer realza el acontecimiento fantástico porque nos hace "visualizar" la imagen y por tanto, compartir las impresiones del héroe.

Tampoco creemos que la historia pueda colocarse en el ámbito de lo maravilloso, porque según Botton y Todorov, lo maravilloso se da cuando el hecho obedece a otras leyes que no son las del mundo que conocemos. Ya dijimos, al empezar el análisis de la leyenda, que el mundo presentado es el nuestro, de modo que lo insólito está irrumpiendo en él y Botton ha dicho: "Lo fantástico es la aparición en el mundo bien ordenado de la vida cotidiana, de lo imposible, de aquello que obedece a las reglas de este mundo. Por lo tanto, esas reglas bien establecidas son indispensables para la aparición de lo fantástico." 14

Az hablar sobre el tema de la leyenda, declamos que éste es lo sobrenatural, la aparente transformación de seres humanos en animales. Botton dice:

...la revelación sobrenatural es más favorable a lo maravilloso que a lo fantástico. Lo sobrenatural tiene que ver con un mundo diferente al nuestro, con las reglas de ese otro mundo, y suele obedecer a ellas. Lo sobrenatural no es lo que desobedece las reglas, sino lo que está regido por otras normas. 15.

Estas dos últimas citas de Botton nos podrían inducir a una cierta confusión, pues por un lado vemos que el suceso sobrenatural ocurre en nuestro mundo, lo que daría lugar a lo fantástico. Por otro lado, Botton dice que lo sobrenatural es más favorable a lo maravilloso.

Nosotros tratamos de conciliar estas aparentes contradicciones en cuanto al texto fantástico -o no- que analizamos y en última instancia nos inclinamos a pensar en la clasificación de Todorov que él llama fantástico-maravilloso y que coloca muy cercana a la de fantástico puro:

Pasemos ahora del otro lado de esa línea media que llamamos lo fantástico. Nos encontramos en el campo de lo fantástico-maravilloso...dentro de esa clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural. Estos relatos son los que más se acercan a lo fantás-

tico puro, pues éste, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural. 16.

No sabemos pues si podemos aceptar lo sobrenatural porque tenemos la duda si se trata o no de un sueño; recordemos también que ya desde un principio, cuando Esteban relata sus encuentros con la corza blanca, dice que se quedó dormido: "allá al filo de la media noche me rindió un poco el sueño...". Con esto el relato podría quedar dentro de lo fantástico-maravilloso, que es, según Todorov, lo más cercano a lo fantástico puro. La misma existencia de la duda, ya sea en el personaje, ya sea en el lector, hace que la narración quede -para usar las palabras del técnico- "inexplicada, no racionalizada", por lo tanto puede ser considerada dentro de lo fantástico puro.

Va vimos que según Todorov, la ambigüedad es entonces necesaria para que se dé lo fantástico; afirma también que para que exista depende

...del empleo de dos procedimientos de escritura que penetran todo el texto... se trata del imperfecto y de la modalización. Esta última consiste en la utilización de ciertas locuciones introductorias que, sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado... Si estas locuciones no existieran, estaríamos dentro del mundo de lo maravilloso, sin ninguna referencia a la

realidad cotidiana habitual; gracias a ellas nos hallamos en ambos mundos a la vez. El imperfecto introduce además, una distancia entre el personaje y el narrador, de manera que no conocemos la posición de este último.

17

En la primera parte de La corza blanca, dentro del relato que hace el pastorcillo Esteban, además del imperfecto, encontramos estas locuciones o modalizaciones:

...en el mismo punto en que creí percibir que las ramas se movían a mi alrededor. Abrí los ojos...y poniendo atención a aquel confuso murmullo que cada vez sonaba más próximo, oí en las ráfagas del aire como gritos y cantares extraños...semejante al de las muchachas del lugar...voces distintas que hablaban entre sí...según colegía...de las voces y del cercano chasquido de ramas que crujían al romperse...iban a salir de la espesura... 18  
(el subrayado es nuestro)

Y ya dentro de la aventura del propio Garcés, también encontramos el imperfecto y modalizaciones de que habla Todorov:

En las ráfagas del aire y confundido con los leves rumores de la noche creyó percibir un extraño rumor de voces delgadas y misteriosas que hablaban entre sí, reían o cantaban...Sin duda soñaba con las majaderías que nos refirió el zagal, exclamó



Garcés... en la firme persuasión de que cuanto había creído oír no era más que esa vaga huella del ensueño que queda al despertar... Aunque el joven se sentía dispuesto a ver en cuanto le rodeaba algo de sobrenatural y maravilloso... las muchachas discurrían a su placer... y entraban y salían del agua... y rodeada de un grupo de mujeres creyó ver el objeto de sus ocultas adoraciones... 19 (el subrayado es mío)

Volviendo a la tercera condición que establece Todorov para que se dé lo fantástico, repetiremos nuestra opinión: Todorov dice que ha de rechazarse tanto la lectura alegórica como la poética. Nosotros insistimos en que la leyenda que tratamos puede considerarse fantástica por los hechos sobrenaturales que relata y por la ambigüedad que existe en torno a ellos en lo que toca al punto de vista tanto del personaje como del lector -real o implícito- pero, por otro lado, la narración es rica en recursos poéticos que no podemos pasar inadvertidos, por lo tanto tenemos que admitir que es a la vez un relato fantástico y poético.

Viktor Shklovski ha escrito un interesante artículo a propósito de la poesía como medio de pensamiento y de expresión. A su vez cita a otros teóricos que se han ocupado del tema; nos dice que "la poesía es una manera particular de pensar; un pensamiento por imágenes". Uno de los teóricos que él menciona es Potebnia:

Potebnia y sus numerosos discípulos ven en la poesía una forma particular de pensamiento: el pensamiento por

medio de las imágenes; para ellos las imágenes tienen la función de agrupar los objetos y las acciones heterogéneas y explicar lo desconocido por lo conocido 20.

El propio Potebnia opina que:

No hay arte y en particular, no hay poesía, sin imágenes... Al igual que la prosa, la poesía es sobre todo, y en primer lugar, una cierta manera de pensar y de conocer... la imagen es mucho más simple y mucho más clara que lo que ella explica... 21

La postura de Shklovski en lo relativo a la función poética de la imagen es muy clara:

La imagen poética es uno de los medios de crear una impresión máxima. Como medio, y con respecto a su función, es igual a los otros procedimientos de la lengua poética, igual al paralelismo simple y negativo, igual a la comparación, a la repetición, a la simetría, a la hipérbole; igual a todo lo que se considera una figura, a todos los medios aptos para reforzar la sensación producida por un objeto... 22 (el subrayado es mío)

Según lo anterior, y retomando nuestra reflexión acerca del estilo de Bécquer, concluimos que sus leyendas constituyen verda

dera poesía (no vemos demasiado aventurado llamarla poesía fantástica) porque lo que aparentemente quiere lograr -y lo logra según nosotros- con esas imágenes, es acentuar la índole de los sucesos que ocurren ante los ojos de Garcés. Pudo haber recurrido a otros medios, el terror por ejemplo, sin embargo Gustavo Adolfo nació poeta y como tal habría de expresarse en todo momento.

Para Todorov, la poesía fantástica no existe de hecho, ya que la poesía se opone a la ficción -y los relatos fantásticos son ficción- sin embargo admite que ciertos textos que él mismo ha considerado fantásticos "deben ser leídos como ficción pues conviene representarse lo que describen" y al hablar de ciertos sueños narrados en esos textos dice: "Este sueño evoca una visión que hay que tomar como tal; se trata pues, en este caso, de un acontecimiento sobrenatural" 23,

Consideramos pues apoyada nuestra tesis sobre las leyendas que denominamos fantástico-poéticas, puesto que en el texto que analizamos los acontecimientos relatados son de naturaleza tal que la expresión poética predispone al lector para aceptar cabalmente el momento mágico por el cual atraviesa el protagonista.

La corza blanca fue publicada en la revista La América el 27 de junio de 1863; posiblemente fue escrita ese mismo año, pues en enero del mismo se había publicado El gnomo.

Todos los cronistas coinciden en decir que La corza blanca es una de las leyendas más conocidas y que posee un gran contenido poético. En la opinión de Juan Luis Alborg, es "una de las más finas leyendas salidas de la pluma de Bécquer" 24, eso nos hace suponer que tuvo una buena acogida por parte de los lectores.

Sabemos, eso sí, que en su juventud, cuando estaba más pobre,

Ramírez Romano

Bécquer y la tradición...

escribió la mayor parte de sus leyendas, esto es, entre 1860 y 1864, aunque ya habían salido a la luz algunas. Sin embargo, fue realmente hasta después de la muerte del poeta que su obra fue verdaderamente famosa.

### El caudillo de las manos rojas

Pulo Delhi ama a la prometida de su hermano, la hermosa Siannah; ella le corresponde.

Tippot Delhi había desterrado a su hermano, amenazándolo con la muerte si volvía. Aquella noche sorprende a los enamorados. Ambos rivales luchan y Tippot cae a los pies de Pulo, que aún sostiene la daga en sus manos. Horrorizado por su crimen corre a lavarse las manos al río, pues las tiene teñidas con sangre.

Dentro del agua las manchas desaparecen, pero en cuanto las saca vuelven a aparecer. Lo mismo sucede una y otra vez, hasta que consternado dice a Siannah que la maldición del cielo ha caído sobre sus cabezas.

Víctima del remordimiento, Pulo pasa la noche en vela. Angustiado busca la ayuda del extraño personaje que habita la gruta donde nace un manantial. Es un personaje misterioso, de él se dice que es un ser divino e inmortal. Allí Pulo confiesa su crimen, aunque ya era conocido por aquel hombre singular; Pulo pide ayuda y consejo para expiar su culpa.

Para lograrlo, el fratricida deberá escalar el Himalaya, pasando por toda clase de peligros y dificultades. Al llegar a la cima deberá buscar el manantial más escondido y en él lavar sus manos a la misma hora en que cometió el crimen.

Tras larga peregrinación a través de bosques, torrentes, mon

tañas y ríos, Pulo y Siannah llegan a las corailleras del Himalaya. Va casi han logrado su propósito, pero la tentación vence al príncipe y falta a su promesa de castidad. Cae entonces en un profundo sopor y sueña que Siva va a matarlo, pero Visnú lo salva apiadándose de él (Siva y Visnú representan al mal y el bien respectivamente en la mitología hindú). Sin embargo, Visnú le impone una nueva penitencia: Deberá volver hacia Kattak a buscar en un lugar de la costa un templo en ruinas. Para hallarlo será guiado por un cuervo de cabeza blanca que habita entre los peñascos.

Al despertar ve que Siannah ha desaparecido. Desesperado por perderla va a suicidarse, pero una voz le advierte que si comete semejante falta jamás expiará su culpa, perdiendo para siempre a su esposa.

Pasa un año y Pulo llega al final de su largo viaje encontrando al cuervo, el cuál relata al caudillo la forma en que murió el señor de Osira, padre de Pulo; el espíritu de su padre guiará al príncipe para encontrar el templo en ruinas. Pulo deberá reconstruirlo en un término de seis años, dándole gran esplendor. Al terminar la construcción habrá de llegar a sus puertas un viajero al que Pulo deberá acoger con toda hospitalidad, y deberá lavarle los pies. Este peregrino labrará la figura de Visnú en el tronco de un árbol desconocido que llegará arrastrado por las aguas, mas su trabajo deberá ser secreto, no interrumpido bajo ninguna circunstancia, pues de lo contrario desaparecerá y todo habrá sido en vano.

Pulo quiere saber qué o quién es el ave. Esta le cuenta que siendo ave quiso ser hombre, encarnando a Visnú, pero el mal pago que recibió por parte de los hombres lo desilusionó a tal punto que prefirió volver a su antigua forma animal. Pulo insiste, queriendo saber quién es, pero el cuervo remonta el vuelo dicién

do al príncipe que encontrará la respuesta en el templo. Allí descubre que se trata de Brahma.

Pasan dos años y el templo queda terminado. Ese mismo día las olas arrojan a tierra un enorme tronco. Al atardecer llega el viajero esperado. Pulo lo recibe cordialmente ofreciéndole lo mejor de su mesa y palacio, por lo que el peregrino le ofrece co rresponder con lo que el caudillo desee. Pulo le pide que labre la efigie de Visnú en el tronco y lo instala en una habitación a partada; finalmente la curiosidad vence al príncipe, que levanta la cortina para ver qué hace el desconocido. Al momento éste de saparece y en el tronco, en lugar de la figura de Visnú, surge la de Siva.

El príncipe arrepentido reconoce su culpa y pide clemencia para Siannah, así como la gracia de volver a verla. Después se atraviesa el cuerpo con su espada. Un instante antes de expirar alcanza a ver a su amada que se acerca.

La hermosa Siannah sigue a su marido en el viaje final, siendo así la primera viuda hindú que se arrojó a la pira fúnebre con el cuerpo de su esposo.

La respuesta al por qué se llama leyenda a esta narración la da García Viñó al decir que:

...durante la época romántica (y Bécquer a estos efectos, como a otros muchos, ac túa como un romántico) estuvo a la orden del día denominar leyendas a los relatos de carácter fantástico...

Según un profesor de retórica de la época, gran amigo de Bécquer además, 'algu-

nos autores dividen este género en leyendas y cuentos, aplicando el primer nombre a los poemas de asunto histórico o tradicional, y el segundo a los totalmente ficticios... 25.

El propio Bécquer subtitula la narración como "tradición india". Más adelante veremos a cual tradición se refiere.

Otro rasgo romántico de Bécquer que aquí se comprueba es la tendencia hacia el exotismo y el orientalismo. El pasado morisco de Andalucía pudo ser factor importante para esa tendencia en el caso de Bécquer, andaluz y enamorado de su tierra.

García Viñó cree además que desde muy joven Gustavo Adolfo se sintió atraído por las tradiciones y la religión hindú, que conoció por sus lecturas, y habla "la influencia que las creencias religiosas ejercen sobre la imaginación de los pueblos que crean un nuevo estilo." 26.

Parece ser que la leyenda que aquí comentamos está inspirada en la de Juggernaut -o Jagernat- situada en Puri, cerca de Orissa [Este es el verdadero nombre de la Osira que encontramos en el relato], el nombre en sánscrito, Jagannata, quiere decir "señor del mundo". Dice la leyenda que un hombre adoraba un ídolo de piedra azul en los bosques y que el rey de Mālwa, que fue conquistado por Krishna, envió a los bráhamanes a encontrarlo. Cuando esto sucedió se le erigió un fastuoso templo a donde los peregrinos habrían de acudir reviviendo la costumbre de desenterrar el carro de los dioses y llevarlo al templo. Durante la peregrinación muchos fanáticos se arrojaban bajo las ruedas del carro.

Como podemos apreciar, el asunto en la leyenda de Bécquer es

prácticamente el mismo; pero no sólo demuestra la influencia india, sino que retoma también otras tradiciones incluyendo la bíblica de Caín y Abel, la cual encontramos repetida casi en todas las mitologías.

Gustavo Adolfo era un joven de veinte o veintiún años cuando la escribió y aparentemente no había sufrido aún los desengaños amorosos y de toda índole que tan amarga experiencia habían de dejarle, de ahí que la leyenda resulte luminosa y exuberante, reflejando el sentir de un hombre, a la par que enamorado del amor, con profundas convicciones religiosas.

El amor y el remordimiento conforman el tema central del relato: Pulo ha matado a su hermano por amor a la bella Siannah, prometida del segundo y sus manos manchadas de sangre le recuerdan constantemente su culpa, por lo que trata de expiarla castigándose. La trama describe el peregrinaje de los enamorados. De las tres unidades aristotélicas sólo se cumple con la acción.

La narración es brillante, con los recursos retóricos que nos hacen casi percibir con los sentidos el ambiente que Bécquer quiere presentar y que está cargado de sensualidad.

El uso del hipérbaton, sin caer en exageraciones culteranas, embellece el relato, ya que el adjetivo antepuesto al nombre refuerza la cualidad que se quiere hacer resultar: "la azulada niebla del crepúsculo", "Los azules rumores", "ojas que suspiran bajo "la leve planta de una virgen" y muchos ejemplos más.

Bellas imágenes como: "el cielo se corona de estrellas y las torres de Kattak... se ciñen una corona de antorchas"; el valle con "las rocas que lo erizan"; el río Ganges que es "serpiente azul con escamas de plata"; todas esas expresiones nos colocan allí para contemplar el paisaje y ver cómo cobra vida mediante per



sonificaciones como: "el Himalaya se lanza al vacío y el Davala-guiri que pasea su mirada sobre medio mundo"; "aura fresca que mece las magnolias y enjuga el sudor de sus frentes."

Pero no todas son imágenes que pudiéramos llamar "tranquilas" o "dulces"; el ímpetu de la tormenta se deja "sentir" cuando "los genios blanden sus cárdenas espadas de fuego sobre las nubes".

Las comparaciones también abundan para que captemos la sensualidad del momento: "el sol recostado en su lecho de púrpura y oro como un rajá en su alfombra de colores"; "la gentil Kartak que duerme a sus pies... semejante a una paloma que descansa sobre un nido de flores"; "la luna se desvanece como una ilusión que se disipa"; "los insectos que revolotean en el aire brillando a la luz del sol como un torbellino de piedras preciosas".

Perífrasis como "la reina de la noche", "la violeta de Osira", "la perla de Ormuz", nos hacen conocer el esplendor de la noche y la belleza de Siannah.

Tendríamos que extendernos demasiado si tratáramos de señalar todas las figuras expresivas que usa Bécquer para adornar su relato, así que trataremos de adivinar un trasfondo en su lectura, independientemente de lo bello que puedan parecernos.

Primeramente, ¿Qué público era primordialmente el que leía a Bécquer?

Según hemos visto al repasar la situación social, económica y política de España en aquel tiempo, comprendemos que la educación no estaba al alcance de todas las clases sociales, por lo que debemos suponer que eran unos cuantos, de nivel mediano y elevado, los que tenían acceso a las lecturas cultas. Miguel Ar-

tolá nos ayuda a contestar la pregunta:

La utilización de los medios de difusión cultural descritos exige un nivel previo de educación -saber cuando menos leer- y unos recursos mínimos, al menos los necesarios para distraer de ellos el importe de una cuota que permita atender a los gastos de creación y mantenimiento de una sociedad. Privados de unos y de otros la inmensa mayoría del país permanece al margen no ya de la cultura oficial -la que imparte el Estado en sus centros de enseñanza- sino incluso en buena parte de la cultura social que sólo puede llegarles a través de la palabra 27.

Artola nos dice que a la muerte de Fernando VII, María Cristina, como regente, llevó a cabo un nuevo plan con el que pensaba ganar el apoyo de la burguesía para que su hija Isabel subiera al trono; con ese plan se reconocía la libertad de expresión y se permitía la proliferación de publicaciones así como la formación de sociedades culturales y centros de reunión y esparcimiento en los que se intercambiaran opiniones no sólo de carácter cultural, sino también político.

Sin embargo esta libertad de expresión era relativa, ya que se circunscribía a determinadas clases sociales -las elevadas naturalmente- puesto que el pertenecer a estas sociedades, como ya vimos en la Historia Alfaguara, conllevaba la adquisición de muchos libros y hasta un nivel de vida y de educación necesarios para alternar con los miembros, lo cual era prohibitivo para la in-

mena mayoría de los españoles que carecían de escuela, y hasta de medios de subsistencia más o menos decorosos. El único canal de conocimiento para ellos eran los sermones que escuchaban en boca de los sacerdotes, con lo cual la Iglesia ejercía gran influencia en la ideología del pueblo, ya que hasta los romances recitados en público eran censurados, así como cualquier ilustración gráfica que pudiera llegarles.

Para remediar, o cuando menos aliviar en parte estas carencias educativas, el Estado y algunos miembros del proletariado llevaron a cabo importantes medidas esforzándose en la creación de sociedades obreras tanto de recreo como culturales, escuelas nocturnas y dominicales, y al mismo tiempo se inició la publicación de periódicos destinados a educar a los obreros. En materia artística se formaron coros.

Desafortunadamente, como ya vimos en el capítulo referente a la situación política y social de la España de Bécquer, esos esfuerzos habrían de estrellarse ante el embate conservador y represivo de los gobiernos subsecuentes.

La evidencia del pensamiento conservador de Bécquer la encontramos casi en todos sus relatos. En El caudillo de las manos rojas trata antiguas ideas como la castidad, la tentación no vencida, el peregrinaje con fines religiosos, el castigo a los pecados, la fraternidad quebrantada.

En casi todas sus leyendas, o cuando menos en una gran parte, habla de viejas tradiciones, señores feudales, reyes, príncipes y todo tipo de nobles, representantes todos ellos de las clases dominantes. Trata también motivos religiosos como el castigo al pecado y la vuelta al seno de la religión. Esta insistencia en motivos religiosos nos lleva a considerar a Bécquer como un neoplatónico.

El neoplatonismo arranca desde muy atrás en la historia. Bajo los Tolomeos en Egipto existió toda una literatura llamada hermética, nombre derivado de Hermes Trimegisto -identificado con el antiguo Dios Tot- a quien se atribula la paternidad de la doctrina consistente en la búsqueda de la sabiduría por medio del conocimiento del propio yo y de la divinidad para lograr una renovación personal con miras a la perfección. Los escritos que llevan el nombre de Hermes Trimegisto describen el mundo como un lugar lleno de espíritus y demonios que se interponen entre Dios y Su creación. De esta doctrina llamada neopitagórica deriva el neoplatonismo, es decir, el renacimiento de las ideas de Platón en el aspecto metafísico: Dios es la unidad originaria e infinita y creadora. El alma humana, mediante una regeneración obtenida a través de de la purificación y el éxtasis, debe llegar a El. (Vemos aquí una clara relación con la historia de Pulo Delhi). +

Seguidor de esta filosofía fue San Agustín. Había crecido sin convicciones definidas hasta que sufrió una crisis moral que lo llevaba de una doctrina a otra, pasando por el maniqueísmo, el escepticismo y así sucesivamente hasta llegar al neoplatonismo que lo condujo por fin al Cristianismo, pero aún después de convertido siguió basándose en Platón para realizar muchos de sus escritos.

Según San Agustín, Platón se acerca más que ningún otro filósofo a la verdad de la fe católica porque afirma que sólo el que tiene conocimiento de Dios puede alcanzar el sumo bien vivir. Es bienaventurado porque filosofar rectamente es amar a Dios de corazón.

Estas ideas permanecieron vigentes a través del Renacimiento y llegaron aun a abarcar el Romanticismo. Bécquer por supuesto no quedó fuera de ellas.

+El paréntesis es mío.

En cuanto a la estructura de esta leyenda, volveremos a to mar como punto de partida las ideas de Todorov para intentar un análisis.

Una de las constantes en la literatura fantástica que señala Todorov es "la existencia de seres sobrenaturales más poderosos que los hombres. Puede decirse -añade- que estos seres simbolizan un sueño de poder" 28 En El caudillo de las manos rojas aparecen estos seres: El brahamin inmortal de la gruta, que domina a las bestias y para quien no hay secretos, conoce el futuro; Visnú y Siva, dioses del bien y del mal respectivamente que luchan entre sí por toda la eternidad; el cuervo de cabeza blanca, encarnación de Brahma.

Otro elemento propio de lo fantástico, según Todorov, es el de las metamorfosis. En El caudillo de las manos rojas vimos como Siva, convertido en tigre, ataca a Pulo y cuando éste ha herido de muerte a la bestia se convierte en una enorme serpiente. La figura del dios benéfico Visnú se convierte en la de su enemigo Siva cuando Pulo no resiste la curiosidad y espía al peregrino.

El pandeterminismo de que habla Todorov también está presente en la leyenda. Pulo habrá de expiar su culpa a pesar de los obstáculos. No obstante que hace todos los esfuerzos para lavarla, cada vez que el príncipe está a punto de lograr su propósito, las fuerzas del mal intervienen para desviarlo hacia su perdición.

Entre los temas fundamentales que menciona Todorov también considerados como elementos esenciales de la literatura fantástica, están, además del pandeterminismo, la multiplicación de la personalidad. Esto pudimos verlo muy claramente cuando analizamos La corza blanca, y en el análisis de El caudillo de las manos rojas la encontramos a través de las intervenciones de Visnú y de

Siva que se valen de distintos medios para hacerse presentes. A estos temas los llama Todorov "temas del yo" y los considera comoponentes de una primera red de temas fantásticos.

Entre los "temas del tú", segundo grupo de los temas de lo fantástico en la clasificación de Todorov, se encuentra la sexualidad. Este tema es muy claro en El caudillo de las manos rojas. Dice Todorov que "el deseo como tentación sensual se encarna en algunas de las figuras más frecuentes del mundo sobrenatural y en especial en la del diablo" 29.

Sabemos que Siva, aunque no se considere propiamente como la figura del diablo, es después de todo un dios del mal, él induce a Pulo a faltar a su promesa de castidad con el fin de perderlo.

Todorov dice que los psicoanalistas tendieron a considerar la literatura como vía para penetrar la psiquis del autor. Nosotros estamos de acuerdo con ello y encontramos que muchas veces podemos relacionar la vida del escritor con sus obras, pudiendo encontrar muchos puntos de contacto entre una y otras. Vimos ya al analizar La corza blanca a la mujer inalcanzable que nos recuerda las experiencias amorosas de Bécquer.

El caudillo de las manos rojas por su parte presenta un amor desafortunado, experiencia vivida por Gustavo Adolfo más de una vez. También encontramos la fraternidad quebrantada que hace que el protagonista sea infeliz. Pulo sufre por haber matado a su hermano y por ello busca expiación a su pecado. Conocemos la estrecha relación fraternal que unía a Bécquer con su hermano Valeriano. Sabiendo esto podemos suponer que la fraternidad era para Gustavo Adolfo algo inquebrantable, por ello no es de extrañar que al tocar el tema en El caudillo... hiciera resaltar el mordimiento de Pulo. Bécquer jamás hubiera siquiera imaginado poder lastimar a su hermano.

Va hablamos también de la religiosidad de Bécquer y comenta mos el hecho de que el tema de la religión aparece frecuentemente en sus leyendas. En El caudillo de las manos rojas vemos cómo la vida de los protagonistas es manejada por los dioses, recibiendo el castigo a sus pecados. Otras leyendas también presentan esta preocupación del autor: Creed en Dios, La ajorca de oro, El miserere, para nombrar sólo algunas.

### Creed en Dios.

Teobaldo de Montagut, barón y señor de Fortcastell, habla nacido con un estigma diabólico: cuando su madre estaba encinta había tenido un sueño terrible; en sus entrañas se gestaba una serpiente que al huir terminaba convirtiéndose en blanca paloma. Al dar a luz la madre muere. Su sueño pareció ser profético, ya que Teobaldo creció siendo un hombre irascible, cruel y déspota que maltrataba a su servidumbre y no sentía temor por nada ni respetaba a nadie.

Cierta día, persiguiendo un jabalí, entra con caballos y perros a una iglesia. El sacerdote lo conmina a abandonar el recinto que debía respetar, pero Teobaldo hace burla de él, llegando a tal grado su osadía que lo amenaza de muerte. A punto está de cumplir su amenaza cuando los gritos de sus monteros llaman su atención. Habían visto al jabalí que perseguían y Teobaldo abandona la iglesia y sale a todo correr tras el animal.

Por horas lo persigue y logra herirlo, pero su caballo, agotado por el tremendo esfuerzo, no resiste más y cae muerto. Disgustado por este contratiempo, Teobaldo se dispone a proseguir a pie la caza cuando un extraño paje hace su aparición. Es un joven extremadamente pálido que llevando de las riendas un brioso caballo negro se lo ofrece a Teobaldo. Este, sin pensarlo dos veces, lo monta y sale a todo galope tras la bestia; sus servidores

quedan atrás.

El caballo negro corre desenfrenadamente sin que Teobaldo pueda evitarlo y empieza un recorrido fantástico.

Primero atraviesa campos y pueblos para luego elevarse hacia el cielo. Allí ve una serie de escenas insólitas: Angeles blandiendo espadas luminosas; almas que suben o bajan a la tierra; la Virgen de Montserrat y toda una corte celestial. Llega después al sitio "donde los serafines adoran al Señor". Allí siente que un aliento de fuego le quema el rostro y se ve arrojado al vacío.

Despierta y se encuentra en el lugar donde había caído del caballo, pero no ve a nadie. Caminando llega a su castillo, el cual se encuentra casi en ruinas y convertido en monasterio.

Un monje asoma a la puerta y le explica que han pasado ya cien años desde que aquella casa fuera el castillo de Montagut, a cuyo dueño, se dice, lo llevó el diablo al infierno.

Teobaldo, horrorizado y contrito, pide asilo en el monasterio y se acoge a la religión.

.....

El tema central es religioso; ateísmo y conversión de Teobaldo a la religión cristiana.

La religiosidad de Bécquer se pone de manifiesto una vez más en esta leyenda que apareció en *El Contemporáneo* los días 23, 25 y 27 de febrero de 1862.

El autor la intituló "Cantiga Provenzal", lo que para algunos críticos como Pascual Izquierdo <sup>30</sup> y María Rosa Lida de Mal



kiel 31, demuestra el medievalismo de Bécquer. Nosotros notamos además que este rasgo, muy común entre los escritores del Romanticismo, es un motivo más para colocar a nuestro poeta dentro de esa corriente, a pesar de la cronología.

Hay quien, como Alexander Haggerty Krappe 32, supone que en esta leyenda recoge diversos motivos del folclore europeo llegados a él (Bécquer) a través de una leyenda de Victor Hugo; sin embargo, María Rosa Lida de Malkiel niega esta atribución de Krappe 33.

El tema del hereje y pecador arrepentido y su conversión ha sido manejado en muchas ocasiones, en distintas épocas y en diferentes contextos; recordamos por ejemplo El Intruso, de Vicente Blasco Ibáñez (español, 1867-1928); La sombra del convento, de Manuel Gálvez (argentino 1882-1962); el conocidísimo Don Juan Tenorio de José Zorrilla (español 1817-1893); Quo vadis...? de Henryk Sienkiewicz (polaco 1846-1916); por citar sólo unos cuantos. En todas estas obras el pecador es salvado y convertido por la intervención de una mujer.

El propio Bécquer utiliza el tema en varias de sus leyendas, además de la que nos ocupa: El miserere, La rosa de pasión, La cueva de la mora, si bien en estas dos últimas no se trata de ateísmo precisamente, sino de mujeres que, profesando otra religión, son convertidas al Cristianismo.

La literatura mística también nos brinda ejemplos de la conversión del pecador arrepentido; para citar sólo dos importantes, recordemos la historia de María Magdalena; así también la vida de San Agustín, que nos relata en sus Confesiones sus dudas y desvíos. Nos alejaríamos de nuestro propósito si nos extendiéramos más en estas observaciones así que sólo añadiremos una más, quizá un tanto aventurada.

En la fantástica experiencia vivida -o tal vez imaginada- por el señor de Montagut, encontramos ciertas similitudes con la vivida por Dante en La divina comedia, lo que nos hace pensar que Bécquer, que seguramente la había leído, pudo inspirarse hasta cierto punto ahí para narrar ciertos pasajes de su leyenda.

Al igual que Dante, Bécquer describe el lugar al que es llevado Teobaldo como un espacio dividido en círculos formando una espiral. Por los distintos círculos deambulan las almas que buscan la salvación, seres celestiales, seres que han merecido el cielo y pecadores que blasfeman. Teobaldo pasa también por el paraíso de los justos y llega a las más elevadas regiones celestiales, donde recibe el aliento de Dios. La intercesión de una mujer, su madre, ha contribuido a su salvación. En la obra de Alighieri también una mujer -Beatriz- intercede por él.

La parte principal de la trama es en realidad esta experiencia insólita vivida o soñada por el Barón de Montagut; un viaje, como dijimos antes, a la manera de La divina comedia.

De las tres unidades aristotélicas se cumple con la acción. Con el tiempo se cumple sólo en parte, ya que se divide éste en dos de hecho, el exterior, que dura una centuria y afecta no sólo al personaje principal, sino a todo lo que le rodea, y el tiempo que podemos llamar interior y dura aparentemente unas horas.

Para estudiar la estructura de la leyenda volvamos una vez más sobre nuestros pasos y recordemos lo que nos dice Todorov respecto a la literatura fantástica, que para que ésta se produzca debe existir la duda y considerarse el mundo de los personajes como un mundo de personas reales. Debe también vacilarse entre una explicación natural y una sobrenatural.

Aquí también sitúa Bécquer su leyenda en lugares reales y

menciona personas que realmente existieron, como es el valle de Montagut, en Cataluña; el castillo feudal del que habla estuvo en la cumbre de una montaña que domina el valle. Pascual Izquierdo 34 explica que "El pueblo de Montagut era un lugar señorial y poseía un castillo propiedad de los vizcondes de Bas. Pasó más tarde a la familia de su nombre para pertenecer en 1698 al conde de Montagut."

Se inicia la narración en un ambiente normal, excepto por el sueño que como premonición tiene la condesa de Montagut: El reptil que sueña salir de sus entrañas presagia la maldad del hijo que nacerá; la paloma que substituye a la serpiente anuncia la salvación del réprobo conde.

El desarrollo de la leyenda transcurre dentro de lo natural -si aceptamos como natural el carácter en extremo irascible de Teobaldo- hasta el momento en que hiere al jabali y su caballo cae muerto de extenuación.

A partir de ese momento se inicia lo sobrenatural con la aparición del extraño paje "que era delgado, muy delgado y amarillo como la muerte" y sonreía "de una manera extraña".

El caballo es también muy singular: "negro como la noche" y su relincho es tan poderoso que "hace estremecer el bosque".

Sus reparos son extraordinarios y es veloz como un rayo. En este punto empezamos a vacilar entre la realidad y la fantasía, cumpliéndose así la primera condición que establece Todorov.

Como segunda condición Todorov dice que "Esta vacilación puede ser sentida por un personaje; de tal modo que el papel del lector está...confiado a un personaje, y al mismo tiempo esta vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la o

bra..." 35.

Teobaldo "Hasta entonces había creído que los objetos que se representaban a sus ojos eran fantasmas de su imaginación" 36. Más tarde piensa que es juguete de un poder sobrenatural. Con él nosotros también nos balanceamos de un extremo a otro y terminamos la lectura con la duda de si se trató de un sueño, sorprendiéndonos los testimonios externos (los vecinos del lugar que no parecen recordar al señor feudal) y el hecho de que el castillo se haya convertido en monasterio.

Aquí también, al igual que sucede con otras leyendas, estamos frente a lo que nos parece un imposible, lo que corrobora la opinión de Flora Botton expresada más arriba, de que "Si hay cosas que se consideran imposibles y sin embargo aparecen, su aparición da lugar al sentimiento de lo fantástico" 37. Botton también dice que es esencial que se presente el misterio y ciertamente, tanto el paje como el corcel de la leyenda se nos antojan en extremo misteriosos, al haber aparecido de pronto entre la espesura del bosque, sin que sepamos de dónde vinieron. Estamos pues ante una serie de hechos sobrenaturales.

## NOTAS AL CAP. IX

- 1 Manuel García Viñó; Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer, Ed. Gredos, Madrid, 1970, Biblioteca Románica Hispánica, VII, Campo Abierto (29), pp. 204 y ss.
- 2 Garcilaso de la Vega; Egloga tercera.
- 3 Tzvetan Todorov; Introducción a la literatura fantástica. Op. pp. 43-44.
- 4 Idem.
- 5 Gustavo Adolfo Bécquer; La corza blanca.
- 6 Idem.
- 7 Flora Botton; Los juegos fantásticos, U.N.A.M. 1983, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Letras, Opúsculos, Serie Investigación, p. 37.
- 8 Gustavo Adolfo Bécquer; La corza blanca.
- 9 Flora Botton; Los juegos fantásticos, p. 39.
- 10 Gustavo Adolfo Bécquer; La corza blanca.
- 11 Idem.
- 12 Flora Botton; Los juegos fantásticos, p. 42.
- 13 Idem. p. 56
- 14 Idem. p. 38

- 15 Flora Botton; Los juegos fantásticos, p. 38.
- 16 Tzvetan Todorov; Introducción a la literatura fantástica, Op. cit. pp. 65-66.
- 17 Idem.
- 18 Gustavo Adolfo Bécquer; La corza blanca.
- 19 Idem.
- 20 Viktor Shklovski; El arte como artificio en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Antología preparada por Tzvetan Todorov, Siglo XXI Editores; Crítica Literaria, México 1978. p. 55 y ss.
- 21 Citado por Shklovski; Op. cit. p. 55.
- 22 Victor Shklovski; Op. cit. pp. 57-58.
- 23 Tzvetan Todorov; Introducción a la literatura fantástica, Op. cit. p. 76.
- 24 Juan Luis Alborg; Historia de la literatura española, Op. cit. p. 786.
- 25 Manuel García Viñó; Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer, Op. cit. p. 28
- 26 Idem. p. 257.
- 27 Miguel Artola; Historia de España Alfaguara V La burguesía revolucionaria Alianza editorial, Madrid 1973 (AU 46) p. 335.

- 28 Tzvetan Todorov; Introducción a la literatura fantástica, Op. cit. p. 132.
- 29 Idem. p. 153.
- 30 Pascual Izquierdo; Edición a Gustavo Adolfo Bécquer. Leyendas R.E.I. México 1988. (Letras Hispánicas, 244), p. 167.
- 31 Citada por García Viñó en Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer, Op. cit. p. 62.
- 32 Citado por Juan Luis Alborg en Historia de la literatura española, Op. cit. p. 780.
- 33 Idem.
- 34 Pascual Izquierdo; Edición a Gustavo Adolfo Bécquer. Leyendas Op. cit. p. 248.
- 35 Tzvetan Todorov; Introducción a la literatura fantástica, Op. cit. pp. 43-44.
- 36 Gustavo Adolfo Bécquer; Creed en Dios.
- 37 Flora Botton; Los juegos fantásticos, Op. cit. p. 37.

## CONCLUSIONES

Páginas atrás atrás (cfr. pp. 78 y ss.), citamos a Todorov y lo que para él es lo fantástico-maravilloso, que es lo más cercano a lo fantástico puro, diciendo que en esa clase de relatos se termina por aceptar lo sobrenatural.

Basándome en lo anterior pienso que Creed en Dios también entra en esta clasificación de fantástico-maravilloso, así como antes lo había sugerido a propósito de la leyenda La corza blanca y El caudillo de las manos rojas.

Volviendo a apoyar mi opinión en lo expresado por Shklovski (cfr. pp. 94 y ss.), y aun en el propio Todorov, cuando admite que ciertos textos "deben ser leídos como ficción, pues conviene representarse lo que describen." 1, concluyo que esta colección de leyendas -que son bellos poemas en prosa- pueden clasificarse dentro de la poesía fantástica.

Con esta última observación vuelvo a insistir en lo que he expresado a lo largo de este análisis, así como en mi desacuerdo con la tercera condición establecida por Todorov para que se dé lo fantástico, es decir, que el lector debe rechazar tanto la lectura poética como la alegórica.

En la tercera leyenda analizada (Creed en Dios) no sólo encuentro poesía, sino también algunas alegorías. Primeramente, en el sueño que tiene la condesa, madre de Teobaldo, se nos representan la maldad y la redención mediante las figuras alegóricas del reptil y la paloma. Por otra parte, me parece que el Arco Iris que une los círculos del Empíreo podría simbolizar el proceso de conversión que se está llevando a cabo dentro de Teobaldo, y los que unen hombres y estrellas, podrían ser símbolo del alma humana que cree y busca un apoyo en Dios.



Mi conclusión es, entonces, que la prosa de Bécquer -en este caso sus leyendas- son textos políticos a la vez que fantásticos, no obstante lo dicho por Todorov.

En cuanto a la tradición romántica heredada por Bécquer, mi conclusión es que, a pesar de que el auge del movimiento romántico había empezado a decaer para dar paso a otras tendencias -como sucede en todos los aspectos de nuestra vida- estos nuevos conceptos no desviaron el modo de pensar del sevillano hacia un realismo prosaico, sino que conservó en gran medida las ideas de sus antecesores.

Por tradición se entiende la transmisión de ideas, costumbres y sentimientos que van pasando de generación en generación. La tradición romántica heredada por Bécquer consistió en esa forma de ser, apasionada y nostálgica a la vez; la admiración, que llegaba muchas veces a la devoción, por la mujer, a la que se idealizaba; esa tendencia al misterio y a ver la muerte casi como si se tratara de una mujer amada.

Bécquer había nacido cuando el Romanticismo se iniciaba en España. Siendo conservador, no era lógico que sus ideas dieran un giro brusco.

Por otra parte, él era un soñador y un artista en toda la extensión de la palabra. Su lirismo innato debió ser causa de que las influencias recibidas (Heine, Byron, Hugo, etc. enraizaran vigorosamente en su ánimo. Sin embargo, Bécquer era un joven, y, como todos los jóvenes, en su mente bullían también nuevas ideas. Buscó, pues, otros caminos hacia la literatura que cambiaron, si no drásticamente, de manera paulatina, pero significativa, las antiguas formas y fue así como su estilo sin igual dio paso a la literatura moderna.

Por lo tanto, mi opinión es que Bécquer puede ser llamado poeta de transición sin dejar por ello de ser un gran romántico.

## NOTAS A LAS CONCLUSIONES

- 1 Tzvetan Todorov. Introducción a la literatura fantástica, Ed: Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972. Colección Trabajo crítico. p. 16.

## BIBLIOGRAFIA

### Obras de Bécquer

- BECQUER, Gustavo Adolfo. Obras completas; Aguilar, Madrid 1973.
- \_\_\_\_\_ Obras completas; Bruguera Mexicana de Ediciones, México, 1977.
- \_\_\_\_\_ Rimas, leyendas y narraciones; Ed. Porrúa, México, 1981.  
"Sepan Cuántos..." 17.
- \_\_\_\_\_ Rimas y leyendas; Ed. Bruguera, Barcelona, 1972.

### Estudios sobre Bécquer

- ALONSO, Dámaso. "Originalidad de Bécquer" en Historia y crítica de la literatura española de Francisco Rico; Editorial Grijalbo, Barcelona 1982, V. 5.
- BENITEZ, Rubén. Bécquer tradicionalista; Gredos, Madrid 1971.
- \_\_\_\_\_ Ed. Gustavo Adolfo Bécquer. Leyendas, apólogos y otros relatos; (Textos hispánicos modernos Num. 27) Barcelona 1974.
- BERENQUER CARISOMO, Arturo. La prosa de Bécquer; Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1974<sup>2</sup> 1a. Ed. Ruiz Hermanos, Argentina, 1947.
- BROWN, Rica. Gustavo Adolfo Bécquer en dos tiempos, prólogo de Vicente Aleixandre, Aedos, (Biblioteca Biográfica 23), Barcelona 1963.
- DTAZ, José Pedro, Bécquer. Rimas; Espasa-Calpe, Madrid 1968. Clásicos Castellanos.

- DIAZ, José Pedro. Gustavo Adolfo Bécquer, Vida y Poesía; Madrid, 1971.
- DÍEZ TABOADA, Juan. La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas. Gustavo Adolfo Bécquer; Consejo de Investigaciones Científicas, Madrid 1965.
- Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1972.
- GARCIA VINO, Manuel. Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer; Gredos, Madrid 1970, Biblioteca Románica Hispánica VII, Campo Abierto (29).
- IZQUIERDO, Pascual. Edición a Gustavo Adolfo Bécquer. Leyendas; R.E.I. México, 1988. (Letras Hispánicas, 244)
- LIDA DE MALKIEL, Ma. Rosa. La leyenda de Bécquer Creed en Dios; citado por Juan Luis Alborg en Historia de la literatura española
- SEBOLD, Russell. Bécquer en sus leyendas; Taurus, Madrid, 1989.

#### Obras de consulta

- ALBORG, Juan Luis. Historia de la literatura española; Ed. Gredos, Madrid, 1980, V. IV, El Romanticismo
- ARTOLA, Miguel. Historia de España Alfaguara V. La burguesía revolucionaria. Alianza Editorial, Madrid, 1973 (AU:46)
- BLANCO AGUINAGA, Carlos y Otros. Historia social de la literatura española, Ed. Castalia, Madrid, 1979.

- CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos; Ed. Labor, Barcelona, 1982 (Colección NCL).
- DEL RIO, Angel. Historia de la literatura española; Holt, Rinehart and Winston, New York, 1946. Edición ampliada 1963 V. 2.
- DIEZ-ECHARRI y Roca Franquesa. Historia General de la Literatura Española e Hispanoamericana, Aguilar, Madrid, 1979.
- Enciclopedia Británica. Encyclopaedia Britannica; London-Toronto-Chicago. U.S.A. 1947.
- HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte; Guadarrama/Punto Omega, Barcelona, 1980, V. 2.
- PANPROLINI. Historia Universal de la Literatura; UTEHA, Argentina, Buenos Aires, 1956.
- PEERS, Allison. Historia del movimiento romántico español; Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica Madrid 1953.
- RICO, Francisco. Historia y crítica de la literatura española; Ed. Crítica, grupo editorial Grijalbo, Barcelona 1982
- Teoría de la literatura de los formalistas rusos; Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, México, 1978, Siglo XXI Editores, Crítica Literaria.
- TODOROV, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica; Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, Colección Trabajo Crítico.
- ¿Qué es el estructuralismo? Política; Editorial Losada, Buenos Aires, 1975.

VALBUENA PRAT, Ángel. Historia de la literatura española; Gustavo Gili, Barcelona, 1964, Tomo III.

WELLECK, René y Austin Warren. Teoría literaria; Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1960.

#### Bibliografía general

ABRAHAMS, M. H. El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario; Editorial Nova, Buenos Aires.

ALLIGHIERI, Dante. La Divina Comedia; Publicada por Montaner y Simón Editores, reproducido por Ediciones Gustavo S. López, México, 1945 (Difusión Cultural).

BEGUIN, Albert. El alma romántica y el sueño; Fondo de Cultura Económica, México, 1954, (Lengua y estudios literarios).

BELEVAN, Harry. Teoría de lo fantástico; Ed. Anagrama, Barcelona, 1976.

BOTTON, Flora. Los juegos fantásticos; U.N.A.M. 1983, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Letras. Opúsculos, Serie Investigación.

CAILLOIS, Roger. Imágenes, Imágenes...; Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1970, Título del original en francés: Images, Images...; Traducción de Dolores Sierra y Néstor Sánchez.

CARO BAROJA, Julio. Las brujas y su mundo; Revista de Occidente, Madrid, 1961.

- DÍAZ PLAJA, Guillermo. Modernismo frente a noventa y ocho; Espasa Calpe, Madrid, 1979, *Selecciones Austral* (65).
- GARCILASO DE LA VEGA. Obras; Espasa-Calpe Mexicana, México, 1983, [*Colección Austral* (63)].
- HUGO, Víctor. Prefacio a Cromwell; Editores Mexicanos Unidos, México, 1981, *Colección literaria Universal* (Modernos).
- POTOCKI, Jan. Manuscrito encontrado en Zaragoza; Minotauro, Buenos Aires, 1967.
- PROPP, Vladimir. Morfología del cuento; Colofón, México.
- SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx; Biblioteca Era, Ensayo, México, 1965.