



UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Corso di Laurea Magistrale in Lingue, Culture e Turismo

Tesi di Laurea Magistrale in Letteratura Spagnola

Lo fantástico en las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer

Relatrice:

Prof.ssa Marcella TRAMBAIOLI

Correlatore:

Prof. Matteo MANCINELLI

Candidata:

Giulia ZANNETTI

Matricola 20023819

Anno Accademico 2022-2023

*Ai miei nonni,
siete l'amore più grande
della mia vita.*

Sommario

Introducción	6
Capítulo 1	8
1. Primeros años	9
1.1 La etapa madrileña	11
1.2 La llamada de Andalucía	12
1.3 La vida en Madrid	13
1.4 La huida a Toledo	14
1.5 La muerte y las publicaciones póstumas	16
2. Las influencias culturales	17
2.1 La figura de Bécquer en el panorama cultural español	20
2.2 Bécquer y el Modernismo	23
2.3 Bécquer y la Generaciones del 98 y del 27	25
Capítulo 2	28
1. La prosa en el siglo XIX	28
2. Las influencias extranjeras	33
2.1 Las analogías con Edgar Allan Poe	34
3. Ecos autobiográficos de la escritura de Bécquer	41
3.1 El pasado y la memoria	41
3.2 La imaginación y la dimensión onírica	44
Capítulo 3	48
1. Estructura narrativa	48
2. Temas recurrentes	49
2.1 La muerte	49
2.2 La mujer	51
2.3 El miedo	54
2.4 La evolución psicológica	55
2.5 Tipos de narrador	56
2.6 Las ambientaciones	57
2.7 Los personajes	57

3. Los elementos narratológicos en las <i>Leyendas</i>	60
3.1 <i>El caudillo de las manos rojas</i>	61
3.2 <i>La cruz del diablo</i>	63
3.3 <i>La ajorca de oro</i>	65
3.4 <i>El Monte de las Ánimas</i>	66
3.5 <i>Los ojos verdes</i>	68
3.6 <i>Maese Pérez el organista</i>	70
3.7 <i>El rayo de luna</i>	72
3.8 <i>La Creación</i>	74
3.9 <i>Creed en Dios</i>	75
3.10 <i>El Miserere</i>	77
3.11 <i>El Cristo de la calavera</i>	80
3.12 <i>El gnomo</i>	81
3.13 <i>La cueva de la mora</i>	82
3.14 <i>La promesa</i>	84
3.15 <i>La corza blanca</i>	85
3.16 <i>El beso</i>	86
3.17 <i>La rosa de pasión</i>	88
3.18 <i>Las hojas secas</i>	89
3.19 <i>Tres fechas</i>	90
3.20 <i>¡Es raro!</i>	91
3.21 <i>La arquitectura árabe en Toledo</i>	92
3.22 <i>La mujer de piedra</i>	92
Capítulo 4.....	94
1. Los orígenes	94
2. El panorama narrativo en España.....	97
3. Características del gótico español	99
4. Los autores góticos españoles	101
5. Lo gótico en Bécquer	103
Conclusión.....	106
Bibliografía	108
Páginas web.....	112
Ringraziamenti	113

Introducción

Parece raro decirlo ahora, porque han pasado unos años, pero la idea del presente trabajo se me ha ocurrido ya durante el colegio. Entre los autores del Romanticismo encontré también a Bécquer, aunque leyendo dos de sus leyendas me di cuenta de que sus pautas no seguían las tendencias típicas de aquel movimiento. Esta discrepancia me interesó en seguida y siempre he querido profundizarla y, por eso, se ha convertido en uno de los ejes de esta tesis de Maestría.

El título del trabajo es muy específico y se debe a una reflexión que yo he hecho al leer el conjunto de las *Leyendas*: en esta obra se aprecian varios aspectos, pero hay uno bien específico que entrelaza todas las historias: la dimensión fantástica y sus manifestaciones. Los textos presentan características diferentes, pero en todas se percibe un matiz sobrenatural que ha sido analizado siguiendo diferentes perspectivas críticas.

El estudio llevado a cabo se divide como sigue: el primer capítulo está dedicado a la biografía de Gustavo Adolfo Bécquer, porque voy a perfilar tanto su vida personal como laboral, incluyendo, por un lado, la inspiración que este autor representó para los escritores posteriores a él, por otro, los que él mismo recibió de parte de los movimientos culturales que estaban naciendo en Europa, como el Simbolismo francés. Incluso llegó a anticipar tendencias del movimiento que pronto iba a llegar de Hispanoamérica, es decir el Modernismo.

En el segundo capítulo se diserta sobre la prosa del siglo XIX y las influencias que el sevillano recibió del extranjero, como pasó con las obras de Edgar Allan Poe, muy importante también para Bécquer y su narrativa. Además, se proporcionará la definición literaria de lo fantástico y su eventual relación con lo terrorífico y, al mismo tiempo, se intentará poner en relación estas consideraciones con la parte más personal de Bécquer, porque él también recurrió a su personalidad y estados de ánimo para realizar sus escritos.

El tercer capítulo será el más detallado, porque voy a realizar un análisis distintivo por cada leyenda. Voy a empezar con un discurso general sobre los temas y los elementos narrativos comunes, para seguir con la presentación de cada historia; el orden con el cual se presentan no será casual, porque respetará las fechas de publicación de las leyendas en los varios periódicos y revistas de la época donde aparecieron por primera vez. Antes de sintetizar cada trama, voy a ofrecer un análisis del tipo de voz narrativa que el autor utiliza

y el pacto que se establece entre narrador y lector, para entender qué tipo de focalización se ha empleado y si hay elementos autobiográficos en las historias o si las mismas solo fueron fruto de la imaginación.

El último capítulo se centrará en el paralelismo que se puede establecer entre literatura inglesa y española a propósito del género gótico. Es necesario crear esta conexión, porque las atmósferas sombrías e inquietantes del *gothic tale* que nació en Inglaterra se hallan también en Bécquer, y habrá que comentar cómo y por qué.

Capítulo 1

Presentar Gustavo Adolfo Bécquer como sujeto literario no es nada fácil, porque es un autor que aun en su breve vida ha llegado a tocar aspectos literarios y artísticos muy variados, delineando un perfil multifacético. Pese a la multitud de elementos y referencias que componen su existencia, intentaré ofrecer una visión lo más completa posible de este autor, subrayando su importancia en el panorama cultural tanto español como europeo. Este trabajo se propone ante todo sintetizar el perfil biográfico del autor, para llegar a entender lo que ha influenciado su proceso de elaboración en prosa. A lo largo de este trabajo de fin de curso se recurrirá a una bibliografía crítica extensa para intentar realizar un diálogo proficuo con los más importantes especialistas de la obra de Bécquer.



Gustavo Adolfo Bécquer, pintado por su hermano Valeriano en 1862.

1. Primeros años

Gustavo Adolfo Bécquer nació el 17 de febrero de 1836 en Sevilla. Como Robert Pageard destaca en la introducción de *Bécquer leyenda y realidad*, esta ciudad representó un elemento clave en la producción becqueriana, porque se percibe el influjo de la herencia familiar y del lazo que la familia entretuvo con la cultura de la capital hispalense¹.

Los orígenes de la familia se remontan a dos siglos antes del nacimiento del poeta, porque sus antepasados pertenecían a un linaje de mercaderes y financieros de Flandes, que con Sevilla tenían relaciones de negocios tan sólidas que los llevaron a trasladarse allí para siempre².

La investigación de Pageard sobre la personalidad del autor de las *Rimas* elabora los acontecimientos ya a partir de la infancia, cuando Bécquer transcurrió los primeros cinco años de manera feliz, rodeado por sus hermanos y los amigos de los padres, que contribuyeron a la formación del escritor.

¹ Robert Pageard, *Bécquer leyenda y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 22.

² *Ibidem*, p. 26.

Sin embargo, se verificó un evento que impactó negativamente sobre Bécquer, la muerte de su padre en 1841; desde entonces, la familia perdió no solo a su miembro principal, sino también su fuente de sustentamiento³. Nada cierto hay sobre la primera etapa escolar del autor, puesto que su madre no consiguió ocuparse de todos los hijos después de la muerte del marido; por esta razón, ella dejó a Gustavo y Valeriano -el hermano predilecto del primero con el cual mantuvo también una relación profesional- con unos padrinos, que se encargaron de la educación de los chicos. De hecho, sabemos que en 1845 Bécquer entró en el colegio de San Telmo, un lugar que, de manera gratuita, ofrecía a huérfanos de padre de buenas familias la preparación para la carrera de navegante⁴. Vivir en el colegio fue bastante satisfactorio para el poeta, por lo menos en los primeros meses, porque se destacó por sus brillantes dotes tanto en matemáticas como en el uso de la lengua castellana. Cuando el colegio cerró sin dar explicaciones a los huéspedes, Bécquer fue a instalarse en casa de su madrina, la mujer francesa Manuela Monnehay Moreno, que resulta haber frecuentado la familia Bécquer para recibir clases de pintura. Además de la ayuda económica que doña Moreno dio al joven escritor, ella le permitió formar su primera actitud literaria, porque la mujer poseía una biblioteca muy grande, de donde Bécquer sacaba todos los libros que podía y con los que aprendió las bases de la literatura española, demostrando particular afinidad con grandes autores como Zorrilla. La repercusión que esta cohabitación tuvo en Bécquer es descrita también por otro autor, Julio Nombela. Este amigo íntimo ofrece una descripción de los eventos más personales del autor sevillano, dando una definición muy sugerente de Bécquer mismo: «[...] pobre de dinero, pero rico de ensueños y esperanzas»⁵ que es algo que connota a Bécquer como uno de aquellos escritores que pudo contar tan solo sobre su vocación para encontrar su espacio en el ambiente literario.

³ Pageard, *op. cit.*, p. 32.

⁴ *Ibidem*, p. 42-44.

⁵ Julio Nombela, “La vida que hacía Bécquer”, un artículo tratado por Russell P. Sebold en *Gustavo Adolfo Bécquer, el escritor y la crítica*, donde se interpretan varias publicaciones de personajes ilustres que han conocido y estudiado Bécquer, Madrid, Taurus ediciones, 1985, p. 27.

1.1 La etapa madrileña

Bécquer propendió por la escritura ya desde muy joven, porque hay menciones sobre el hecho de que a los trece años su nombre apareció en la lista de quien había colaborado en *El regalo de Andalucía*, un periódico semanal cuyos temas abarcaban diferentes ámbitos⁶.

Pese al posible comienzo de una carrera en Sevilla, en 1854 Gustavo Adolfo sintió que el ambiente cultural hispalense ya no se adaptaba a todos los matices de su temperamento, y empezó a soñar con desplazarse a una realidad más grande, en una ciudad que podía ofrecerle más oportunidades, como Madrid. No obstante, según señala Pageard, el primer problema de Bécquer fue sobreestimar el entorno madrileño; la demanda cultural en Madrid no era tan activa como creía Bécquer, y los contemporáneos no estaban acostumbrados al tipo de componimiento poético que él proponía⁷. La decisión de salir de Sevilla fue, de hecho, un acto de fe porque Bécquer se marchó a la aventura solo y sin dinero⁸, pero con el intento de buscar fortuna y enriquecer su experiencia de manera autónoma. Dado que entre los dos autores susodichos se estableció un hondo vínculo de amistad, fue posible reconstruir y compartir pensamientos íntimos; por eso, Nombela revela que en Madrid Bécquer vivía de manera triste y monótona pero, y aunque parezca una paradoja, a él le encantaba vivir así, dado que se alejaba de la realidad para vivir en su interioridad. Tampoco sentía la soledad, porque en realidad la misma era, para él, un momento extremadamente prolífico, dado que le rodeaban todos los personajes, ideas e historias que había estudiado y que serían el foco sobre el que desarrollar sus futuros planes literarios. En Madrid estaba solo, tampoco tenía sus queridos libros de la biblioteca de su madrina⁹; pero, a pesar de un inicio inestable, logró publicar algo en una revista madrileña, *El Trono y la Nobleza*, donde firmó un soneto y un romance¹⁰.

Una de las fechas más representativas para Bécquer es el año 1857, porque estuvo a punto de crear su propio estilo de escritura que, como apunta Pageard, se caracterizaba por la sencillez de la lengua, el aligeramiento del verso y la unión de varias corrientes poéticas. Este fue también el año de publicación de la *Historia de los Templos de España*, que Bécquer concibió como una serie de volúmenes que iban a tratar los estudios del arte cristiano junto a los históricos-filosóficos españoles. Sin embargo, este boceto verá la luz solo en parte,

⁶ Pageard, *op. cit.*, p. 54.

⁷ *Ibidem*, p. 90.

⁸ Nombela, *op. cit.*, p. 28.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Pageard, *op. cit.*, p. 54.

bloqueando un potencial éxito, porque los críticos dejan de encontrar en los documentos de la época el nombre de Bécquer en calidad de autor¹¹.

1.2 La llamada de Andalucía

Valiéndose de informaciones directas, sacadas de testimonios ofrecidos por los amigos de Bécquer, Pageard comunica que otra gran pasión del autor hispalense era la pintura y, de hecho, se documenta una actividad intensa en términos de dibujos. Por un breve periodo volvió a Sevilla e ingresó, para estudiar arte, en el taller de Antonio Cabral Bejarano- miembro de una antigua familia de pintores sevillanos-, para después trabajar uno al lado de otro con su hermano Valeriano, ya famoso dibujante. Los meses más provechosos en este sentido fueron los en que nuestro autor trabajó en un ancho salón en el piso alto del Alcázar, donde las atmósferas árabes capturaron su atención para convertirse más tarde en parte de su producción¹². De todas formas, se puede observar que diferentes miembros de la familia Bécquer compartieron la pasión por el dibujo porque, después de haber alcanzado la autonomía en esta práctica, el poeta siguió con sus estudios artísticos en el taller de su tío Joaquín. La relación maestro-alumno entre los dos hombres será determinante para el literato, porque los dos compartían algunas aficiones, como el gusto por el arte gótico y por la poesía de los sepulcros, dos núcleos de inspiración de los textos becquerianos¹³. Es gracias a esta fase de su vida que Bécquer forma parte a todas luces del ambiente artístico sevillano, porque realiza numerosos manuscritos ilustrados ya que, tal como Pageard subraya, se pueden dividir los dibujos conocidos de Bécquer en tres grupos: la inspiración mortuoria, los jardines, los personajes¹⁴.

¹¹ Pageard, *op. cit.*, p. 57.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 58.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 60-61.

1.3 La vida en Madrid

Lo que vivió y cómo vivió Bécquer en Madrid no fue tan diferente de lo que conocieron los escritores españoles de los siglos XIX y XX, porque todos se enfrentaron a momentos difíciles para conseguir libertad e independencia. Además, la situación de Bécquer iba empeorando por su físico enfermizo, que le causaba muchas renunciaciones en términos de vida laboral. Lo que comenta Pageard en referencia a la salud de Bécquer es que, para adaptarse a esta condición de salud precaria -en 1858 empezó a presentar síntomas de tuberculosis- tuvo que aceptar el cargo sedentario de censor de novelas¹⁵.

En seguida, y gracias a este trampolín, comenzó a trabajar también como director de la revista ilustrada más notable de la época, *El Museo Universal*. La fragilidad de las condiciones físicas ha llevado Nombela a teorizar sobre un paralelismo entre el alma robusta y el cuerpo enfermizo¹⁶; puede que Bécquer haya hablado y discutido tanto sobre el espíritu, la importancia de la imaginación y la riqueza del alma como para dar espesor y solemnidad a su vida, dado que su físico no le había concedido este lujo. A lo largo de este periodo, el autor sevillano pensó dedicarse a la poesía más activamente, dado que ya había compuesto algo años antes, cuando había descubierto las traducciones de Goethe y de Heine por parte de Eulogio Florentino Sanz, uno de los poetas españoles más nobles del siglo XIX. Empezó así a esbozar el primer manuscrito de sus famosísimas *Rimas*; estas poesías, que al final serán setenta y nueve, constan de versos breves pero cargados de intimidad lírica; con ellos, Bécquer exploró un trasfondo nuevo del Romanticismo -dejándose llevar por modelos como Lord Byron- basado en la poesía que canta el amor más puro, hasta llegar al momento en el que este amor se convierte en dolor que lleva a la muerte.

Establecerse en Madrid para Bécquer significó también conocer el amor, porque se enamoró de Julia Espín y Guillén, una cantante profesional, con la que se comprometió entre 1859 y 1860. Pageard refiere la opinión que Nombela expresa en *Impresiones y recuerdos*, una colección de sus memorias: la pasión por esta chica era muy fuerte y ha inspirado al escritor en todas las obras en las que aparece una mujer.

Desde el punto de vista del trabajo, en Madrid Bécquer otorgó el tan anhelado objetivo de abrirse el camino en el mundo laboral: gracias a unos amigos, fue admitido al grupo de editores de *El Contemporáneo*. Este era un periódico que, en palabras de Pageard,

¹⁵ Pageard, *op. cit.*, p. 114.

¹⁶ Nombela, *op. cit.*, p. 32.

desempeñaba el cargo de ala liberal del partido moderado¹⁷, dado que obstaculizaba al gobierno a través de composiciones satíricas de varios tipos, las más comunes de las cuales eran la comedia ligera y la zarzuela. Esta última era, en realidad, otra inclinación de Bécquer, porque escribió una pieza titulada *La venta encantada*, inspirada en la novela de Cardenio y Lucinda del *Don Quijote*. Pageard afirma que la redacción de este primer libreto de zarzuela fue un paso considerable para su éxito, porque «este trabajo le acercó a los gustos del público madrileño»¹⁸.

Bécquer, pese a estar comprometido en escribir vario géneros literarios, no pasaba por alto los hechos políticos de su país, porque la carrera de periodista le permitió estar en contacto con lo que pasaba entre el gobierno y los varios partidos que se iban formando. La sede del periódico jugó un papel muy importante para Bécquer porque le dio la posibilidad de publicar sus textos en prosa, que se conocerán después como *Leyendas*, que él llevaba meses escribiendo. En cosa de ocho meses -entre diciembre 1862 y julio 1863- se publicaron cinco de veintidós: *El monte de las Ánimas*, *Los ojos verdes*, *El Miserere*, *El Cristo de la calavera* y *Tres fechas*¹⁹.

El Contemporáneo vivió una serie de censuras y prohibiciones, por parte del ministerio del general O'Donnell y Bécquer se resintió mucho por eso, dado que era uno de los colaboradores más activos.

1.4 La huida a Toledo

Los viajes de Bécquer por España no se limitaron a Madrid, porque al estallar la revolución de septiembre de 1868, él se dirigió a Toledo, otro lugar que marcará de manera significativa su producción literaria; en realidad, la antigua capital visigoda no fue un descubrimiento para Bécquer, porque ya la había visitado cuando llegó a Madrid por primera vez. El abandono de Madrid representó un evento bastante traumático en la vida de Bécquer, porque tuvo que separarse de su mujer -Casta Esteban Navarro- y de sus hijos. Acerca de este asunto, hay que retomar el discurso de Nombela, porque habla de Bécquer padre de manera bastante apenada; además subrayamos que, a pesar de amar mucho a sus hijos, como marido estaba bastante ausente porque el suyo fue un matrimonio organizado y sin amor. Si bien haya tenido esos tres hijos, Bécquer casi no hablaba de su vida familiar²⁰, que es algo

¹⁷ Pageard, *op. cit.*, p. 288.

¹⁸ *Ibidem*, p. 160.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 295-296.

²⁰ Nombela, *op. cit.* p. 31.

que, normalmente, es motivo de felicidad y orgullo. También Sebold, autor de la colección de pensamientos críticos que ya hemos citado, conocía personalmente a Bécquer y, cuando vuelve a Madrid para encontrarse con él, queda tan sorprendido de esta falta de cariño del amigo por la familia que lo define «[...] autómata en su marcha por el mundo: solo se despertaba y se exaltaba [...] cuando el arte [...] vivificaba todo su ser»²¹.

El exilio toledano procuró a Bécquer toda una serie de cambios vitales: hubo a la vez preocupaciones económicas, que agravaron sus tendencias bohemias, y alegrías²². El elemento que sobresalió por ser esencial en esta época de la vida de Bécquer fue la música. Gerardo Diego declara: «A Gustavo Adolfo la música [...] no es que le inspire, es que, por decirlo así, le constituye»²³. Con esta frase Diego hace referencia al hecho de que Bécquer había recibido bastante educación musical para que la música se convirtiera en una fuente de inspiración y un elemento que compusiera su ser una vez adulto²⁴. La presencia de la música en las obras de Bécquer se nota, por ejemplo, en el comienzo de la leyenda titulada *El Miserere*, cuando el autor mismo, a través de su papel narratológico, nos dice que está manejando unas partituras que ha encontrado en algunos cuadernos, aunque él mismo no entiende bien qué tipo de música sea.

Los instrumentos musicales que prefiere, quizás por sus sonoridades, tienen que ser el órgano y las campanas, como se puede deducir al leer *Maese Pérez el Organista*, porque la frecuencia de apariciones de estos dos instrumentos en la historia elaborada es muy alta. Tanto el órgano como las campanas tienen algo que ver con la dimensión religiosa: en el primer caso, el instrumento es el verdadero protagonista de la leyenda sevillana, que describe con muchos detalles el oficio de este hombre con su instrumento. Al mismo tiempo, el caso de las campanas es emblemático porque no solo en esta sino en todas las leyendas hay campanas que suenan como ruido de fondo, tanto en ambientaciones situadas en las iglesias como en espacios abiertos. Los varios tipos de sonidos que las campanas producen se rehacen al hecho de que hay una campana asordadora pero ritual, otra del tañido triste y un conjunto de los golpes pesados de las campanas gigantes; cada uno de estos sonidos simboliza un específico momento de la leyenda, impactando mucho con la imaginación del lector acerca de estos paisajes sonoros.

²¹ Rusell P. Sebold, *Gustavo Adolfo Bécquer, El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1985, p. 31.

²² Pageard, *op. cit.*, pp. 453-454.

²³ Gerardo Diego, «Bécquer y la música» en *Gustavo Adolfo Bécquer, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1985, p. 90.

²⁴ *Ibidem*, p. 91.

1.5 La muerte y las publicaciones póstumas

El destino de los hermanos Bécquer, Gustavo Adolfo y Valeriano, estará unido hasta el final, porque ambos murieron en el mismo año. El primero fue Valeriano a causa de una enfermedad, y este fue otro funesto evento que traumatizó la vida de Bécquer; a partir de este momento el poeta cayó en depresión y se vio sumergido por los problemas, sobre todo económicos y de salud, porque tenía una renta muy baja y su situación física empeoraba cada día más.

Bécquer murió el 22 de diciembre de 1870, probablemente a causa de una infección de sífilis. Parece que, antes de morir, haya pedido a su amigo Ferrán, que estaba a su cabecera, que publicara los escritos²⁵. Una vez muerto, los deseos de Bécquer se cumplieron, ya que sus amigos se habían reunido para decidir qué hacer con sus textos. El resultado de esta reunión se conoció gracias a un comunicado, que salió en varios periódicos:

Gran número de amigos del malogrado escritor Gustavo Adolfo Bécquer se reunieron el sábado último, [...] para ponerse de acuerdo respecto a la publicación de las obras literarias de aquél. [...] Se decidió llevar a cabo dicha publicación en el término más breve posible y hacer una invitación a los amantes de la literatura para que contribuyan a la suscripción de este proyecto²⁶.

De la bibliografía se encargaría Narciso Campillo y esta saldría junto a un retrato de Bécquer realizado por Casado del Alisal. Los dos se publican el 15 de enero de 1871 en *La Ilustración*²⁷.

Para publicar las obras de Bécquer, fue necesario buscarlas y arreglarlas y los que se ocuparon de esta tarea tuvieron que distinguir entre prosa y poesía para que fuese más fácil encontrar y clasificar todos los textos. Pageard divide este análisis en dos subcapítulos: empezando por la prosa, se sacaron antes los inéditos o sea algunos manuscritos, y después los amigos procedieron a examinar los textos ya publicados. Por eso, se consultó todo lo que Bécquer había publicado en *El Contemporáneo*, *La Crónica* y *La América*, por un total de diecisiete leyendas, cuatro narraciones contemporáneas y un par de historias²⁸.

Por lo que se refiere a las poesías, el manuscrito original de las que hoy en día se conocen como *Rimas* se perdió en los disturbios revolucionarios de 1868, pero el poeta

²⁵ Pageard, *op. cit.*, p. 527.

²⁶ *Ibidem*, p. 530.

²⁷ *Ibidem*, p. 534.

²⁸ *Ibidem*, p. 536-541.

consiguió reconstruirlo titulándolo *Libro de los gorriones*. Los amigos de Bécquer empezaron por este y decidieron quitar tres poesías por tener versos acusadores, crudos y atrevidos en relación con las mujeres. A pesar de esto, el título final se refiere a un conjunto de composiciones sencillas pero cargadas de lirismo; las poesías se reunieron siguiendo un criterio temático que al mismo tiempo respetaba la cronología de realización de los textos. El punto de llegada del proyecto es la puesta a la venta de los dos tomos de las *Obras*²⁹.

2. Las influencias culturales

Los estudios modernos clasifican a Bécquer como un autor posromántico, porque tanto la fecha de nacimiento como la de muerte permiten colocarlo en los límites de este movimiento literario. Sin embargo, las influencias que ha recibido lo han llevado hacia actitudes y gustos poéticos que miran a varias experiencias culturales.

Ante todo, cabe plantearse porqué en España se habla del Romanticismo en la segunda mitad del XIX siglo y porqué se recibe de manera diferente al resto de Europa. Para construir un discurso que tenga sentido a la vez desde el punto de vista cronológico y temático, hay que basarse en la literatura analizada y, creando un diálogo entre los varios críticos, se puede llegar a entender las varias facetas culturales que han interesado España en las últimas décadas del siglo XIX.

Pensando en el Romanticismo, la primera idea que se materializa es la de un movimiento que se ha difundido en Europa contemporáneamente a nuevas ideologías y revoluciones políticas y económicas. Entre la mitad del siglo XVIII y los primeros treinta años del siglo XIX acontecen grandes cambios: Inglaterra estaba viviendo un profundo desarrollo económico, debido a la segunda fase de la revolución industrial, Francia estaba experimentando nuevas formas de gobierno y se dirigía hacia las guerras napoleónicas, y Alemania estaba metida en solucionar la división interna entre estados independientes, entre los que Prusia era el más poderoso. Por lo que se refiere a España, la situación histórica era bastante favorable al progreso, porque en 1759 Carlos III fue elegido rey; este, ya soberano de Nápoles, decidió instaurar en el país ibérico el Despotismo Ilustrado, o sea se rodeó de intelectuales que persiguieron la modernización de la atrasada sociedad española; igualmente, los acontecimientos culturales merecen algunas consideraciones ulteriores.

²⁹ Pageard, *op. cit.*, pp. 538-544.

Los orígenes de este movimiento han sido debatidos entre muchos críticos que han investigado sobre cómo el Romanticismo se ha recibido en el mundo hispánico.

Empezando por Alborg, en su *Historia de la literatura española, el Romanticismo*, se puede individualizar un perfil bastante lineal de lo que vivió España en aquellos años. Lamentablemente, al Romanticismo se le acusa ser falto de autenticidad, por ser un producto de imitación foránea; esta definición puede que derive de su tardía aparición, o sea que en España empezó a difundirse como movimiento cultural cuando ya estaba declinando en los demás países³⁰. El hecho de que el Romanticismo no encontró en seguida terreno fértil en España ha sido el punto de partida también del trabajo de Mario Di Pinto y Rosa Rossi, donde ambos comentan que, cuando el Romanticismo llegó a España, esta todavía no conocía sus rasgos fundamentales, más bien seguía siendo anclada a otros ideales. Sin embargo, pese al retraso de casi un siglo de la difusión del movimiento romántico, España no fue un territorio olvidado o desconocido, porque fue objeto ensalzado por autores como Byron, Hugo y otros grandes escritores que la eligieron como meta de su Grand Tour. Todos ellos querían criticar la sociedad en la que vivían, y para hacerlo se referían a España como un país de pandereta, que es una imagen *cliché* del lugar, porque estos autores lo consideraban solo por sus pasiones, ritos, y ciudades pintorescas y abandonadas. En efecto, era la España andaluza que representaba el “paraíso perdido” del Occidente, con un abanico de elementos exóticos y de sabor árabe. La literatura española misma va a elaborar estos motivos, pero los portavoces de estas causas serán los autores del siglo XX. Uno de los primeros artistas españoles que compartió el gusto romántico europeo de lo pintoresco fue el pintor Francisco de Goya: en *Los fusilamientos del 3 de mayo* expresa el choque entre libertad y opresión cargando la escena de violencia y desesperación del pueblo, dado que este está a punto de morir por mano de los invasores franceses, y en la serie de grabados de *Los desastres de la Guerra* enseña la controversia entre las pasiones humanas y la deshumanización que causa la guerra³¹.

El despliegue de este movimiento, continúa Alborg, se produce en Europa gracias a sus sucesivas oleadas en distintos momentos cronológicos; los primeros síntomas de la nueva sensibilidad aparecieron en Inglaterra a mediados del siglo XVIII, gracias a obras como *Night Thoughts* de Young, *The Pleasures of Imagination* de Akenside y *Meditations among the Tombs* de Hervey. Estas exaltaban el poder de la imaginación, el placer de la soledad y la conciencia de la fugacidad y dolor de la vida humana. En el próximo capítulo se notará

³⁰ Luis Alborg, *Historia de la literatura española, el Romanticismo*, t. IV, Madrid, Gredos, 1992, p. 13.

³¹ Mario Di Pinto y Rosa Rossi, *La letteratura spagnola dal Settecento a oggi*, Milán, Biblioteca Universale Rizzoli, 1997, pp. 274-275.

cuánto estos conceptos, juntos al misterio, al valor revelador del sueño y al dolor de vivir, representan unos *leitmotifs* de la obra de Bécquer, que aparece como poeta visionario cuya poética evoca dimensiones que, para la España de la época, aparecen fuera de lo común.

Al otro lado de la Manga, Francia parecía aún vinculada al clasicismo, con la excepción de Rousseau quien, con obras como *La Nouvelle Héloïse*, intentó moverse contra el orden social existente, idealizando la condición del hombre natural. Lamentablemente en su país no fue entendido, pero en Alemania los estudiosos del Sturm und Drang lo recibieron con entusiasmo.

A pesar del estímulo inglés, la segunda fase de difusión del Romanticismo – que Di Pinto y Rossy fijan en el caso de España en la mitad del siglo XIX³² notó una inversión: entre 1770 y 1790, Alemania propagó las nuevas tendencias, como la autonomía del genio personal y de la imaginación, la primacía de lo espontáneo y la noción de desarrollo, de donde nació el interés por el pasado, en especial por la Edad Media. Esta segunda etapa fue, de todas formas, muy importante para Inglaterra porque, aunque no hubiese una verdadera escuela, los ingleses pensaban estar restaurando una tradición nacional, y dieron lugar a algo nuevo. Con la muerte de Keats (1821), de Shelley (1822) y de Byron (1824), el Romanticismo inglés concluyó, para desplazarse a Francia. Sin embargo, con la crisis del periodo napoleónico, los franceses querían rebelarse a la tradición y volvieron la mirada hacia Inglaterra y hacia sus doctrinas políticas, económicas y, claro está, literarias.

Se puede notar como la gama de tendencias que hemos presentado acerca del movimiento romántico adquirió rasgos paneuropeos, porque cada país abarcó diferentes expresiones culturales que, todas juntas, forman las múltiples caras de la experiencia romántica. De ahí que el Romanticismo alemán fue mucho más radical y profundo, porque abarcó todas las artes y, en ámbito literario, cultivó la narrativa imaginativa y fantástica. Él francés se caracteriza por la violenta oposición al clasicismo, sobre todo a través de composiciones literarias como los dramas. En el inglés sobresale la lírica y el movimiento no se enfrentó a nada, sino que desarrolló su tradición³³. En España, antes de profundizar el tema de las tendencias becquerianas, Alborg aclara que hasta que se concluyó la Guerra de Independencia (1814), no existían ni obras ni teorías que se puedan calificar como románticas, aunque algo ya venía germinando desde hacía muchos años gracias a varios ilustrados³⁴. En realidad, si queremos trazar sumariamente una valoración del Romanticismo

³² Di Pinto y Rossi, *op. cit.*, p. 277.

³³ Alborg, *op. cit.*, p. 23-29.

³⁴ *Ibidem*, p. 72.

en España, debemos introducir el enfoque que realiza Maria Grazia Profeti. Ella sostiene que las primeras señales de la nueva visión del mundo, que se basa en el papel central del yo en el universo, aparecen ya a finales del XVIII siglo; junto a la concepción del individuo, lo melancólico y patético, el gusto por la historia y las aficiones por la literatura nacional aparecieron ya durante la Ilustración, aunque fuesen unas de sus manifestaciones menos conocidas. Sin embargo, acuerda con Alborg que las primeras apariciones significativas del Romanticismo español remontan a la tercera década del siglo XIX, con la llegada de ingleses y franceses exiliados después de la amnistía de 1833³⁵.

Ahora que se han delineado los caracteres generales, es necesario centrarse en los objetivos del movimiento y en cómo se ha manifestado:

El Romanticismo no es una línea ni un plano, sino un poliedro que orienta sus caras hacia muy diversas posiciones. [...] La unidad del Romanticismo es una paradoja, porque el movimiento se basa en disonancias: sueños utópicos para el futuro junto a la nostalgia por el pasado, exaltación de la religiosidad tradicional junto a la negación de toda creencia, necesidad de evadir en el tiempo y en el espacio frente a la inmersión en el intimismo. En realidad, no se puede apresar la esencia del Romanticismo a través de una fórmula única³⁶.

Esto es lo que dice Alborg a propósito de los puntos esenciales del movimiento, y Di Pinto y Rossi acuerdan insertar entre los matices culturales la condición del intelectual, ya no supeditado a la Iglesia o a la Corte y libre de vivir de su trabajo³⁷.

2.1 La figura de Bécquer en el panorama cultural español

Desde el punto de vista literario español, Bécquer se sitúa fuera de las macrotendencias del momento, totalmente opuestas al Realismo-Naturalismo de su cultura en aquellos años, para establecer paralelismos con otros movimientos culturales: el Romanticismo intimista inglés y el Simbolismo francés. En el primer caso, Bécquer retoma las primeras manifestaciones de los románticos ingleses, cuyo yo lírico vive experiencias doloridas y lastimeras; el ánimo de los poetas se manifiesta a través de largas meditaciones elaboradas durante la noche, preferiblemente en contextos lúgubres y poco comunes, como

³⁵ Maria Grazia Profeti, *L'età moderna della letteratura spagnola, L'Ottocento*, Milan, La nuova Italia, 2000, pp. 46-47.

³⁶ *Ibidem*, p. 21.

³⁷ Di Pinto y Rossi, *op. cit.*, p. 278.

los cementerios. De hecho, el autor hispalense representa un posible eslabón entre las diferencias culturales entre Inglaterra y España; gracias a sus textos en prosa, lleva a su país aquel matiz sombrío y melancólico que los poetas ingleses de la Graveyard School of Poetry habían elaborado a mitad del siglo XVIII, aunque aquella dimensión parecía anticuada a los ojos de los europeos, ya proyectados hacia otros movimientos.

Por lo que se refiere al Simbolismo, Bécquer se deja llevar por esta nueva inclinación cultural que llega de Francia y que encuentra su expresión en el Modernismo español, que vamos a tratar en el siguiente párrafo.

Lo que se puede notar de Bécquer es que él vivió en un periodo impregnado de estímulos culturales que venían de toda Europa, pero desgraciadamente se colocó lejos de los centros ejecutores de las transformaciones que animaban el mundo en aquellos años. ¿Cómo se enfrenta Bécquer a los problemas del siglo XIX? Él siente profunda angustia a relacionarse con el mundo externo, pero todo se compensa con la intensidad con la que él vive y analiza emociones, memorias y elementos tradicionales con los que entra en contacto, como hace en *Cartas desde mi celda*. Esta es una colección epistolar, o sea Bécquer escribió algunas cartas explicando cómo vivía, tanto mientras se encuentra en el monasterio de Viruela como durante su estancia en Madrid. Uno de los elementos que se encuentran en Bécquer y más se adapta a la óptica posromántica es la técnica de ambientar los acontecimientos fuera del tiempo y del espacio, para expresar la obscuridad del mundo vivido por el yo interior del poeta. El autor lo expresa claramente en la introducción de sus *Leyendas*:

Por los tenebrosos rincones de mi cerebro... duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra. [...] Van destinados a morir conmigo. [...] El insomnio y la fantasía siguen y siguen procreando en monstruoso maridaje. [...] No quiero que al romperse esta arpa vieja se perdían las ignoradas notas que contenía. [...] De una hora a otra puede desligarse el espíritu de la materia para remontarse a regiones más puras. No quiero, cuando esto suceda, llevar conmigo el tesoro que ha ido acumulando la fantasía en los desvanes del cerebro³⁸.

Tanto en Alborg como en Di Pinto y Rossi se consigue perfilar la figura artística de Bécquer como la de una personalidad pensativa e imaginativa. El primer aspecto hace referencia a un rasgo subjetivo del hombre, porque en Noviercas -el pueblo en la

³⁸ Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, Madrid, Ediciones AKAL, 2007.

provincia de Soria donde nació su mujer-, él encontró un lugar de profunda reflexión. Allí visitó al monasterio semiderruido de Viruela, donde se vio rodeado por densos silencios, ruinas y hábitos preindustriales ricos de antigua memoria cultural³⁹. El poder de la imaginación puede que derive de estos momentos de contemplación y, como sugiere Alborg, la imaginación romántica se percibía como algo que permitía engendrar imágenes mentales de cosas que no han sido previamente experimentadas. El papel principal es el de la mirada interior que transforma la realidad en algo más alto⁴⁰.

Otra cuestión sobre la que cabe indagar es cómo y por qué Bécquer ha realizado obras a caballo entre varios movimientos culturales. Los dos autores explican que la nueva forma de expresión literaria que caracteriza la última década del siglo XIX es la del estetismo, del exotismo y del sensualismo. Los escritores tenían que hacerse cargo del rápido cambio que su mundo estaba sufriendo, principalmente a causa de los ritmos frenéticos e incontrolables del desarrollo tecnológico, que estaba contribuyendo a deshumanizar la vida centrándose solo en criterios de rendimiento y beneficios. Los intelectuales estuvieron así entre la espada y la pared: si por un lado su condición social -más bien burguesa- les permitía gozar de cierto estilo de vida, su voluntad de criticar y entender el mundo los excluía y juzgaba, obligándolos a buscar refugio en una dimensión estética y creativa. A nivel literario, hubo que captar los nuevos matices de los gustos que se estaban difundiendo, y por eso empieza la búsqueda de un lenguaje nuevo que supiera satisfacer estas nuevas visiones. La poesía fue la más adecuada para experimentar: al lenguaje cotidiano estandarizado y convencional se arrimó a la búsqueda de musicalidad y contaminación entre palabras y color. También la prosa conoció una renovación, porque el léxico se abrió a jergas y arcaísmos, intentando también evocar otra vez color, sonoridad y sugestión mágica, acercándose cada vez más a la poesía y dando lugar al poema en prosa.

Con la llegada del nuevo siglo, España vivió un cambio de rumbo con respecto a los periodos anteriores: todos los movimientos culturales que nacieron tuvieron carácter autónomo y el país adquirió la capacidad de imponerse como cultura capaz de influenciar a las otras, por lo menos hasta la tragedia de la Guerra Civil.

³⁹ Di Pinto y Rossi, *op. cit.* p. 314.

⁴⁰ Alborg, *op. cit.* p. 20.

2.2 Bécquer y el Modernismo

Los primeros años del 1900 español fueron caracterizados por la concomitancia de dos movimientos culturales que tuvieron un eco considerable: el Modernismo y la Generación del 98. En el primer caso, se trata de una tradición que nació allá del océano, en Hispanoamérica, y llegó a España de manera tan significativa que muchos autores españoles dedicaron sus tendencias poéticas a la búsqueda de elementos modernistas. Es una actitud mental de origen hispanoamericana que se basa en el exotismo como manera para evadir de la realidad que ya no les gusta a los escritores. El desasosiego y pesimismo vital ante el mundo que los autores de esta etapa literaria sienten los empujan a tratar temas relacionados con el escapismo, la creación de dimensiones idílicas y con la predominación de la pasión frente a la razón.

Al igual que París, también Madrid y Barcelona se convirtieron en centros culturales activos para la difusión de las nuevas ideas culturales. Precisamente la ciudad catalana fue la capital del movimiento: en sus cafés nacieron proyectos que se convertirían en obras conocidas a nivel mundial. Uno de los máximos exponentes de esta corriente fue el nicaragüense Rubén Darío que, gracias a una serie de viajes que hizo a la capital española, en concreto el de 1899, dio vida a las inquietudes del nuevo mundo a través de sus poesías.

Aunque parezca un poco raro, por lo que se ha comentado antes sobre los gustos de Bécquer en cuanto a temas tratados y técnicas usadas, hay una relación íntima entre el autor de las *Leyendas* y algunos poetas hispanoamericanos que realizaron obras, tanto en prosa como en verso, de carácter modernista. Eso porque Bécquer, por su prosa poética, su capacidad de interpretar la actitud de los lectores interpretando su alma y gracias a su melancolía, se define como uno de los precursores del Modernismo.

Charles Fraker explica⁴¹ que las demostraciones más directas de la influencia de la prosa becquerianas en los autores modernistas se encuentran en las analogías entre la leyenda *Los ojos verdes* y la obra de Gutiérrez Nájera: en su *El hada verde* donde, además de la reminiscencia del color verde, el tema general es el de un amor con epílogo triste. Otro autor que se inspira en el mismo texto es Leopoldo Díaz, porque *Edipo y la Esfinge* y *Las Sirtes* se desarrollan alrededor del personaje masculino y de su amor para una mujer hechizada y del poder destructivo del agua (en la leyenda de Bécquer Fernando se hunde en el lago para seguir a una ninfa, en Díaz la hadita acuática causa problemas entre los marineros). Sin embargo, uno de los seguidores más activo de Bécquer es Amado Nervo. Los dos escritores

⁴¹ Charles Fraker, «Gustavo Adolfo Bécquer and the Modernists», *Hispanic Review*, vol. 3, n. 1, 1935, p. 4.

se parecían mucho, porque tanto Bécquer como Nervo sentían el peso del mundo como angustia, y en tema de relaciones amorosas, ambos fueron desafortunados porque el amor que sintieron fue vano. También en este caso, *Los ojos verdes* parece ser la fuente de inspiración más presente en el autor mexicano: así como el Fernando becqueriano no puede olvidarse de la belleza de la mujer que ha encontrado en el bosque, lo mismo pasa con el protagonista de *El balcón viejo*, una poesía que es parte de la composición titulada *Serenidad* de Nervo:

IÑIGO

Yo os conjuro por lo que más améis en la tierra a no volver a la fuente de los álamos.

FERNANDO

¿Sabes tú por qué daría yo [...]? ¡Mira cómo podré dejar yo de buscarlos!⁴².

De la pálida musa deja los hechizos, no beses sus labios que besan tan quedo, no alises el oro de sus rizos...Huye de sus grandes ojos enfermizos.

- Amigo ¡Qué quieres! ¡No puedo! ¡No Puedo!⁴³

También la historia de *El rayo de luna*, en la que un joven se enamora de una mujer pálida que ha entrevisto en el jardín y que sigue de manera compulsiva para, al final, verla desaparecer bajo un rayo de luna, se refleja en otra obra de Nervo, *Viejo estribillo*, parte de *El Éxodo*:

¿Quién es esa sirena de la faz tan doliente, de las carnes tan blancas, de la trenza tan bruna?

- Es un rayo de luna que se baña en la fuente, es un rayo de luna⁴⁴.

«Aquella cosa blanca, ligera, flotante... Era un rayo de luna...Cántigas...mujeres...glorias... felicidad... mentiras todo... y los amamos y corremos tras ellos ¿para qué? Para encontrar un rayo de luna»⁴⁵.

⁴² Bécquer, *op. cit.*, p. 23.

⁴³ Amado Nervo, *Serenidad*, Madrid, San Marcos, n. 42, San Marcos, p. 5.

⁴⁴ Amado Nervo, *El Éxodo*, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx1w0>, p. 30.

⁴⁵ Bécquer, *op. cit.* p. 59.

2.3 Bécquer y la Generaciones del 98 y del 27

El otro movimiento cultural que se asoma a la realidad española de finales del siglo XIX es la Generación del 98, es un grupo de intelectuales que decidió reaccionar a la situación catastrófica en la que estaba cayendo España, tanto desde un punto de vista económico como cultural, después de la pérdida de las últimas colonias de Cuba, Puerto Rico y Filipinas⁴⁶. Estos autores adoptaron una actitud bastante polémica con respecto a las generaciones anteriores: los últimos años del siglo XIX se caracterizaron por una actitud cultural de desánimo por la pérdida de sentido de una patria que ya no existe, ya no hay identidad. Estos autores viven afligidos por un conjunto de crisis, porque no se trata solo de vicisitudes individuales y existenciales, sino también sufren por los problemas del país en el que viven. Para ellos la única solución era volver a la esencia más profunda del ser españoles, que se encontraba en la vieja y austera Castilla, había que “españolizar a Europa”⁴⁷ para dar al mundo hispánico la posibilidad de rescatarse.

Sin embargo, los autores que habían sido criticados no fueron abruptamente olvidados por los escritores españoles del nuevo siglo, porque con el paso del tiempo los ideales cambiaron. España, que no participó en la primera Guerra Mundial y, al contrario del resto del mundo, no tuvo que preocuparse por solucionar los problemas causados por el conflicto, acogió la difusión de visiones literarias focalizadas en la afirmación de la belleza estética.

De ahí que, otro grupo llamado Generación del 27 estaba a punto de formarse: justo en aquel año varios autores se reunieron en Sevilla para celebrar el tercer centenario de la muerte de Góngora. Los poemas que este autor había escrito estaban llenos de figuras retóricas, pero lo que más aprecian los escritores del siglo XX es el uso de las metáforas, que no eran tradicionales, sino un salto acrobático de la imaginación. A los autores del 27 les encanta este recurso a los neologismos y alusiones, y en ellos perciben un contexto *ante litteram* de sus visiones poéticas, porque para entender el verdadero significado de la poesía el lector tiene que conectar varios procesos de pensamientos. A esta dificultad, dada por varios encajes lingüísticos y figurativos, los miembros de la Generación del 27 añaden material extraliterario, para dar aún más expresión a la complejidad que reina en sus almas. Para ellos, Góngora y su estilo poético son los puntos de partida para cultivar cánones de respeto de la forma de las poesías, creando composiciones refinadas y cada vez más

⁴⁶ Di Pinto y Rossi, *op. cit.*, pp. 348-355.

⁴⁷ Miguel de Unamuno, *Sobre la europeización, (Arbitrariedades)*, Publicaciones de la Residencia de los Estudiantes, Madrid, 1918, p. 174.

abstractas. Esta atención por lo estéticamente bello es un rasgo que los poetas modernos comparten pero cabe recordar que, aunque todos recurran a la poesía para desarrollar y demostrar el espíritu crítico hacia el mundo, cada uno lo hace basándose en su propia percepción de la vida y exteriorizando lo que reside en su alma.

De ahí que se volvió a estudiar a Bécquer que, por su visión melancólica de la vida y la importancia de crearse otra realidad que no sea la referencial, inspiró a algunos autores de estos grupos. Entre otros hay que recordar a Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez que tomaron inspiración de Bécquer y elaboraron su producción. En línea general, leyendo a Jiménez se puede encontrar a Bécquer en los recuerdos míticos, melancólicos y crepusculares, en el amor por la vida individual y en el tratamiento del pasado que toma la delantera al porvenir. En Machado, en cambio, se percibe el influjo de Bécquer en la búsqueda de mediación entre arte y vida, en la conquista de la identidad personal entre el mundo de los sueños y el real y en amplias perspectivas espirituales⁴⁸.

El asunto de las influencias que Bécquer tuvo en los autores posteriores es muy debatido entre los críticos, como Hugh Harter que participa en la diatriba y desarrolla este tema ofreciendo claros ejemplos de cómo la producción literaria de Jiménez haya resentido por las experiencias becquerianas⁴⁹.

El análisis que conduce Harter sobre la relación entre los dos escritores se apoya en paralelismo temáticos de las varias obras. Ante todo Harter retoma las declaraciones autobiográficas de Jiménez cuando este aclara: «[...] durante el verano leí nerviosamente lecturas románticas: Bécquer entre otros»⁵⁰. Luego, una de las primeras obras de Jiménez es un libro que ofrece caricaturas de personajes españoles ilustres, entre los que figura el propio Bécquer; en los pasajes dedicado a él se percibe cuánto Jiménez comparta el profundo sentimiento de ansiedad de Bécquer⁵¹. El susodicho interés por los temas del autor sevillano se representa, como apuntan también Di Pinto y Rossi, en la perspectiva nostálgica de la vida, porque ambos son poetas de lo inefable, ambos anhelan a superar lo temporal por medio de la poesía y del recuerdo del pasado⁵².

⁴⁸ Di Pinto y Rossi, *op. cit.*, pp. 348-355.

⁴⁹ Hugh Harter, «Presencia de Bécquer en Juan Ramón Jiménez», *Hispanófila*, University of North Carolina, n. 8, 1960, pp. 48-49.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 48-49.

⁵¹ *Ibidem*, p. 51.

⁵² *Ibidem*, p. 63.

La reflexión conclusiva de este capítulo, sobre el hecho de que Bécquer ha dejado en el mundo literario huellas relevantes, destaca cómo su vida desafortunada y azarosa le haya permitido convertirse en uno de los artistas más emblemáticos de su época.

Capítulo 2

El capítulo anterior se ha concluido haciendo hincapié en el carácter emblemático de la figura de Bécquer, insertándola en la perspectiva estética de la historia. En sus obras él abarca temas y técnicas que son comunes a varios movimientos culturales, incluso anticipando la tendencia del Modernismo.

Por lo que se refiere a esta parte, resulta necesario ahondar en la poética becqueriana para comprender cómo el autor ha llegado a escribir las *Leyendas*, desarrollando su visión de la literatura y del mundo que le rodea. Por lo tanto, los objetivos de esta sección del trabajo son delinear la actitud mental del escritor sevillano en relación con las experiencias culturales que él ha vivido, y cómo estas han influido en su manera de escribir.

1. La prosa en el siglo XIX

Ante todo, hay que aclarar cuáles son los géneros literarios que Bécquer podía conocer cuando decidió escribir sus *Leyendas*. El estudio de Mariano Baquero Goyanes presenta la evolución de la prosa e ilustra cómo Bécquer la ha adaptado a sus obras.

Primero es necesario subrayar que, durante el Romanticismo, la nueva sensibilidad literaria aboga por la recuperación del cuento⁵³, dando mucha importancia a lo imaginativo contrapuesto a lo racional, gracias también a la recreación del mundo medieval y a una poética que preconiza la evasión con respeto a la visión materialista de la burguesía. Además de la brevedad, una de las características del cuento es su transmisión oral, y esto implica el contacto con lo folclórico; por eso, se empieza a incorporar el cuento con la leyenda -un relato con sabor popular-, aunque esta fusión no puede precisarse cronológicamente⁵⁴. Se genera así una prosa flexible pero bastante breve, que admite una notable variación temática y sorprendentes recursos narrativos.

Uno de los rasgos principales de los cuentos legendarios es que se deben a la pura creación imaginativa; dicho de otra manera: no tienen elementos referenciales. El papel de la imaginación es esencial, porque el poeta recurre a ella para incluir los elementos fundamentales de este tipo de narración, como seres mágicos y hechos sobrenaturales.

⁵³ Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español del Romanticismo al Realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, p. 2.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 95.

Por consiguiente, no se puede dejar de incluir lo fantástico como categoría literaria entre las herramientas críticas necesarias para abordar el estudio de las *Leyendas*. Desde luego, la monografía de Tzvetan Todorov es un punto de partida teórico ineludible.

Por supuesto, dicho ensayo empieza con la definición de lo fantástico como género, a sabiendas de que no hay una sola: «Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural»⁵⁵. Todorov nos comunica que, como suele pasar con los otros géneros literarios, también en este caso hay una obra que inaugura la época del relato fantástico: el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki. El cuento se desarrolla alrededor de una serie de hechos que, si se toman por separado aparecen normales y no contradicen las leyes de la naturaleza, pero si se consideran en el conjunto se pueden considerar excepcionales. Vamos ahora a proporcionar un resumen de la historia, para que se entienda mejor la tipología de los eventos narrados.

Se trata de una obra dividida en dos partes que relatan las hazañas del héroe Alfonso van Worden, el protagonista-narrador que es un oficial de la Guardia Valona y está viajando a Madrid para ponerse al servicio del Rey de España. En una de las etapas de su periplo, debe atravesar las cumbres de Sierra Morena, donde comienza el misterio laberíntico de sucesos absurdos que él deberá desentrañar. Allí, de golpe, desaparece su criado y, horas después, el mismo destino le toca al doméstico López, y Alfonso empieza a preocuparse. Tras llegar a una posada para descansar por la noche, los aldeanos le informan de la presencia de fantasmas que rondan por la región, y el hombre vivirá en primera persona una de esas apariciones. Con la campanada de medianoche, Alfonso recibe la visita de una muchacha que le lleva a una sala subterránea en compañía de dos hermanas; estas le invitan a comer y beber y le cuentan sus vidas, aclarando que son sus primas y él, sintiendo sensaciones raras, empieza a dudar si se trata de mujeres o demonios disfrazados de mujer. El detalle más llamativo es el final, porque el relato se interrumpe con el primer canto del gallo y con Alfonso que recuerda «como se sabe, los espectros solo tienen poder desde la medianoche hasta el primer canto del gallo»⁵⁶. El lector tiene todavía la duda de que pueda tratarse simplemente de coincidencias insólitas o de un sueño de Alfonso; en cambio, el paso siguiente de la historia es decisivo, porque acontece un suceso que la razón no puede explicar. El protagonista vuelve a la cama acompañado por las dos chicas, pero cuando se despierta lo que se encuentra delante de sus ojos quita cualquiera incertidumbre: el hombre

⁵⁵ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, México, Seuil, 1980, p. 19.

⁵⁶ Potocki citado en *ibidem*, p. 21.

ya no está en su habitación sino al aire libre, según sus palabras «[...] bajo la horca de Los Hermanos» con dos cadáveres que «no colgaban al aire, sino que yacían junto a mí»⁵⁷. Esta es una coyuntura supuestamente sobrenatural, aunque no baste para convencer a Alfonso de la existencia de fuerzas fuera de las leyes naturales; él sigue intentando dar explicaciones racionales a lo que le pasa, incluso cuando, antes de irse a la posada, llega a la cabaña de un ermitaño y encuentra a un hombre, Pacheco, conocido por su insanidad, que le cuenta una historia, muy parecida a la suya.

A pesar de sus convicciones, el protagonista volverá a vacilar por la presencia de nuevos acontecimientos, dado que durante la segunda noche que transcurre en la posada recibe otra visita de las primas que le dejan entender que están dispuestas a romper el voto de castidad con él. Para hacerlo, Alfonso tiene que deshacerse de una reliquia cristiana que lleva al cuello, donde una de las primas anuda su trenza. *In medias res*, Alfonso oye la primera campanada de medianoche y ve entrar en su cuarto a un hombre que echa a las muchachas y amenaza al protagonista de muerte. Por la mañana, como el lector puede imaginarse, el protagonista se despierta bajo la horca, otra vez al lado de los dos hermanos y con al cuello la cuerda de un ahorcado. De aquel lugar quiere regresar a la posada y, al llegar, descubre entre las tablas del piso la reliquia que se había quitado la noche anterior y vuelve a tropezar con Pacheco, aquel señor encontrado en la cabaña y que ha sido testigo de la última aventura nocturna del protagonista; el problema es que la versión de este hombre sobre lo que ha pasado es diferente de la de Alfonso, porque según el loco Alfonso se ha acostado con uno de los hermanos, creyéndolo mujer.

Con el desarrollo del cuento, Alfonso empieza a sospechar la incursión de lo sobrenatural en la realidad, sobre todo porque otros personajes le sugieren una explicación sobrenatural de los eventos que acaba de vivir. Dos de ellos, un inquisidor y la anfitriona de Alfonso, describen a las mujeres de manera muy lúgubre: el hombre las define «brujas infames, execrables vampiros y demonios encarnados»⁵⁸, y Rebeca aclara que son dos demonios hembras.

Siguiendo con la lectura, se nota la veleidad del protagonista porque, quedando solo durante algunos días, se apoya en la razón y da una explicación realista a lo que le está pasando: las incursiones en su habitación y los desplazamientos al campo podrían deberse a alucinaciones causadas por un brebaje que le había ofrecido el hombre entrado en el cuarto la segunda noche que Alfonso había transcurrido en la posada, la historia que ha contado

⁵⁷ Potocki, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁸ *In ibidem*.

Pacheco podría ser inventada y el ermitaño que le alberga figuraría como una espía del Rey con el encargo de poner a prueba la discreción de Alfonso.

El cuento se acaba con el debate real vs sobrenatural que sigue abierto, porque otros hechos raros inducen a Alfonso a propender por creer en lo sobrenatural; lo que resume su actitud a lo largo de la historia con respecto a los eventos fantástico es la expresión «Llegué a pensarlo»⁵⁹.

La noción del fantástico que ofrece Todorov es muy compleja, porque analiza los varios elementos que pueden dificultar la comprensión del género. Primeramente, a nivel de interpretación hay relatos que contienen elementos sobrenaturales, sin ser propiamente fantásticos; por eso, el lector no se detiene demasiado en ellos, como pasa cuando los animales hablan y sus palabras se interpretan con sentido alegórico⁶⁰. Secundariamente, para precisar la definición de fantástico que hemos dado al comienzo de esta sección, hay que compararla con otras sacadas de varios contextos. En primer lugar, nos basamos en la interpretación de los diccionarios, donde se expresa que un texto fantástico es tal porque presenta hechos que no se producen en la vida diaria. En estos acontecimientos raros, según el *Pequeño Larousse*, intervienen seres sobrenaturales, pero este carácter antirrealista no puede existir por sí solo porque es una categoría literaria demasiado extensa; abarcando obras muy variadas que van de Homero a Shakespeare, de Cervantes a Goethe, no caracteriza las obras con suficiente precisión⁶¹.

Otra concepción de lo fantástico, que resulta ser la más difundida entre los estudiosos, consiste en fijarse en el punto de vista del lector. El autor que Todorov toma como representante de esta tendencia es H. P. Lovecraft -un escritor estadounidense del siglo XX- que quiere involucrar al lector en una experiencia de miedo mientras se desarrolla la lectura. Pese al masivo apoyo a esta teoría por parte de los críticos, Todorov subraya que el temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias. Pensamos en relatos como *La Princesa Brambilla* de Hoffmann y *Vera* de Villiers de L'Isle Adam, que son relatos fantásticos faltos de rasgos horribos⁶².

La clasificación de lo fantástico como género no puede eximirse de considerarlo autónomo, porque parece situarse entre los límites de otros dos: lo maravilloso y lo extraño⁶³. El hecho de que se coloque entre dos tipos diferentes de narración hace que se cree un

⁵⁹ Todorov, *op. cit.*, pp. 20-23.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 24.

⁶¹ *Ibidem*, p. 25.

⁶² *Ibidem*, pp. 26-27.

⁶³ *Ibidem*, p. 33.

subgénero transitorio, compuesto por una parte de una fusión entre lo fantástico y lo extraño y, por otra, entre lo fantástico y lo maravilloso. Esta subdivisión abarca todos aquellos relatos que mantienen por la mayoría del texto la vacilación fantástica, pero el desenlace es maravilloso o extraño. Sin adentrarnos demasiado, estos dos conceptos en su forma pura tienen características distintas que cabe señalar. Lo extraño se adapta a aquellas obras que se construyen alrededor de hechos explicables por las leyes de la razón, pero que resultan ser a la vez chocantes e inquietantes y suscitan tanto en el personaje como en el lector una reacción semejante a la de los textos auténticamente fantásticos. Lo maravilloso, al contrario, no estriba una reacción particular, sino que se percibe como parte de la naturaleza misma de los acontecimientos presentados⁶⁴.

Después de haber aclarado el marco técnico de este género, sería oportuno profundizar cuáles son los temas de lo fantástico, que se manifiesta bien en las pautas de las *Leyendas* becquerianas.

Ordenar los temas abarcados en este género es un trabajo difícil; lo demuestra el hecho de que los autores que han intentado hacerlo, no coinciden siempre en identificar los elementos que suelen hallarse en las narraciones fantásticas. Se trata, por la mayoría, de pactos con el demonio, vampiros, brujas, hechicerías y almas en pena que exigen el cumplimiento de una determinada acción para no volver a atormentar a los seres vivos⁶⁵. Todorov, con los varios tanteos que hace sacando ejemplos de los autores europeos como Hoffmann, James y Maupassant, llega a la conclusión de que no es posible establecer *a priori* cuáles son los temas de lo fantástico. Por esta razón, en su análisis procede aislando los varios tipos de manifestaciones irracionales que ocurren en las historias, creando al final un *corpus* claro y definido.

El primer componente temático es representado por la metamorfosis, es decir cuando se pasa de una forma a otra, tanto animal como humana. Además, unos elementos que se presentan como constante en la literatura fantástica son los seres sobrenaturales que ejercen sus poderes sobre el destino del hombre⁶⁶. Otro eje sobre el que se basan los temas fantásticos es la diferencia entre mundo físico y mundo espiritual que se entrelazan: en el mundo sobrenatural el tiempo parece suspendido y se prolonga mucho más de lo que se cree posible, y el espacio adquiere matices no comunes, o sea que difieren de lo cotidiano. Estos temas no son exhaustivos, pero representan lo que en general se encuentra en las obras fantásticas;

⁶⁴ Todorov, *op. cit.*, pp. 34, 38 y 40.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 110.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 80-81.

pues, de manera esquemática podemos hacer referencia a los temas presentados mencionando la multiplicación de la personalidad, la ruptura del límite entre sujeto y objeto y la transformación del tiempo y del espacio⁶⁷.

Claro está que no se puede evitar el amor como tema de lo fantástico, aunque este deseo se manifieste bajo formas diferentes; la mayor parte no remite a hechos fuera de lo normal, sino que representa algo lejos de las convenciones sociales, como el incesto, la homosexualidad y el amor de más de dos, muy común en la cultura oriental. Lo que sobresale por ser un tipo de amor cruel y alejado de la emotividad es cuando caracteriza una relación íntima que desemboca en el sadismo, como acostarse practicando una serie de torturas que provocan el placer de quien las inflige, que es un ser que suele pertenecer al mundo sobrenatural. Se percibe entonces como un amorío vinculado a las perversiones sexuales que, en la mayoría de los casos, lleva a la muerte⁶⁸, estableciendo una conexión temática muy común en la literatura y que se detectará también en la profundización de los textos becquerianos en el capítulo siguiente.

2. Las influencias extranjeras

Parece conveniente subrayar el hecho de que el género fantástico se encuentra en la prosa de Bécquer también gracias al influjo de obras extranjeras que el mismo género recibe.

A partir de 1830, en la cultura española empiezan a difundirse los textos de Hoffmann, un autor alemán -considerado un exponente del Romanticismo- que en su momento había escrito una serie de cuentos tanto misteriosos como horribles, ya conocidos y afirmados en el resto de Europa a través de su versión operística: *Les contes d'Hoffmann* de Hoffenbach. Lo que suscita más interés en el público es cómo Hoffmann trata la realidad, porque la presenta como algo que no se puede entender fácilmente y que es opuesta al mundo de los sueños el cual, en cambio, parece muy natural. Esta concepción es la que más se aprecia a nivel literario, dado que varios autores -entre ellos el mismo Bécquer-, desarrollan las pautas de sus obras gracias a la función soñadora, pero nos adentraremos en este argumento más adelante.

El título de este párrafo se refiere a un asunto que se ha convertido en objeto de diálogo entre varios críticos, porque los que se van a citar han realizado unos estudios explicando cómo España recibió las reminiscencias literarias europeas.

⁶⁷ Todorov, *op. cit.*, pp. 87-88.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 96 y 101.

Además de lo que pasó con Hoffmann, Mariano Goyanes subraya que otro nexo con el mundo alemán es representado por la difusión de las baladas y las leyendas de tono lúgubre y misterioso que los periódicos de la mitad del siglo XIX publican⁶⁹. Por esta razón, se crea una mezcla de géneros literarios que Fernando Grueso define como una composición híbrida entre lo gótico y las leyendas folclóricas⁷⁰. Lo gótico en los relatos se manifiesta gracias a la presencia de fenómenos sobrenaturales y, de hecho, incompatibles con la realidad, ya que hay referencias a la locura y a estados mentales alterados que pueden provocar visiones y desembocar incluso en actitudes esquizofrénicas⁷¹. La parte folclórica, en cambio, se debe al conjunto de tradiciones populares empleadas como fuentes. Como Del Campo recuerda, la literatura popular siempre ha sido etiquetada como inferior frente a la literatura culta, en cuanto esta última era objeto de estudio y la otra no⁷², pero en la perspectiva becqueriana de la leyenda se nota una tendencia a tratar de manera engarzada tanto lo popular como lo fantástico. Lo popular es un género que se arraiga fuertemente en la producción del poeta sevillano por varias razones: la sencillez, la interiorización de las emociones, el entramado que las narraciones de sabor popular forman con la música y la conexión entre lo melancólico y lo sentimental⁷³.

2.1 Las analogías con Edgar Allan Poe

En esta sección dedicada a los paralelismos entre la prosa de Bécquer y la literatura que procede del extranjero, hay que comentar otra tendencia narrativa que ha impactado en la pauta del autor hispalense. Esta vez nos alejamos de Europa, porque hacemos referencia a una corriente que se ha desarrollado allende el océano, gracias a un escritor norteamericano, Edgar Allan Poe.

En el trabajo de Fernández se aprende que en 1858, gracias a una traducción de Charles Baudelaire titulada *Histoires extraordinaires*, los escritores españoles conocen por

⁶⁹ Goyanes, *op. cit.*, p. 237.

⁷⁰ Fernando Darío Grueso González, «Lo tradicional y el elemento del miedo en las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer: vínculos y poética», *Revista de letras*, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, San Paolo, vol. 57, n. 1, 2017, p. 58.

⁷¹ *Ibidem*, p. 59.

⁷² Ángel Esteban Del Campo, «Bécquer y Martí: popularizadores de lo popular», *Revista de Filología Hispánica*, Universidad de Granada, vol. 7, 2018, p. 9.

⁷³ *Ibidem*, pp. 13 y 15.

primera vez la obra de Poe en que, tal y como subraya Roas, el autor «partía de lo racional y lo cotidiano para construir el efecto fantástico»⁷⁴.

Edgar Allan Poe, fallecido a mitad del siglo XIX, era tanto poeta como prosista y, según señala Herzberger señala, fue de grande inspiración para Bécquer. Ante todo, los puntos de contactos entre los dos escritores se hallan en el carácter irracional de la inspiración literaria, dado que ambos deben el acto de la escritura a un estado soñoliento que estimula la facultad creadora. Vemos directamente con una cita lo que afirman al respecto los dos autores:

POE

[...] At those mere points of time where the confines of the waking world blend with those of the world of dreams [...] only when I am upon the very brink of sleep, with the consciousness that I am so⁷⁵.

BÉCQUER

No dormía; vagaba en ese limbo en que cambian de forma los objetos, misteriosos espacios que separan la vigilia del sueño⁷⁶.

En segundo lugar, recordamos que la prosa de Poe abarca varios géneros narrativos, pero es su producción breve que Bécquer toma como fuente de inspiración para el tratamiento de lo fantástico junto a la ambigüedad y al terror.

Con esta parte procederé explicando no solo las concomitancias existentes entre los dos autores -dado que ellas tienen que ver, como ya anticipado, con la estructura de los relatos, los temas, las ambientaciones y los personajes-, sino también evidenciaré las incongruencias, siempre basándome en el estudio de Ángela Toledo Fernández donde selecciona varios relatos por cada autor. En el caso de Poe analiza *Ligeia*, *La caída de la Casa Usher*, y *El gato negro*; por lo que respecta a Bécquer se incluyen *Los ojos verdes*, *La ajorca de oro*, *El Monte de las Ánimas*, *El Miserere*, *El rayo de luna* y *La corza blanca*.

Vamos a empezar diciendo que Poe en los relatos seleccionados dedica la introducción a una intervención directa del narrador, que en este caso es interno a la historia;

⁷⁴ David Roas, citado por Ángela Toledo Fernández, *La influencia de la narrativa breve de Edgar Allan Poe en los relatos fantásticos de Bécquer y Pardo Bazán*, Universidad de Alicante, 2018, p. 12, https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/77348/1/La_influencia_de_la_narrativa_breve_de_Edgar_Allan_P_Toledo_Fernandez_Angela.pdf.

⁷⁵ Edgar Allan Poe citado por David K. Herzberger, «The contrasting poetic theories of Poe and Bécquer», *Romance Notes*, University of North Carolina, vol. 21, n. 3, 1981, p. 324.

⁷⁶ Bécquer citado por *ibidem*.

este, en pocas frases, presenta lo que va a relatar insertando eventuales advertencias al lector por la extrañeza de algunos hechos que carecen de explicación: «My immediate purpose is to place before the world, plainly, succinctly, and without comment, a series of mere household events. In their consequences, these events have terrified, have tortured, have destroyed me. Yet I will not attempt to expound them. To me, they have presented little but horror, to many they will seem less terrible than baroques»⁷⁷. Hay también veces en las que el narrador no lanza ninguna advertencia, pero sí insinúa, a través de un motivo, el desenlace fantástico de la narración⁷⁸. En cuanto a Bécquer, además de *El Monte de las Ánimas* y *El Miserere*, es en *La ajorca de oro* donde resulta más evidente la separación entre introducción y relato: «La tradición que refiere esta maravillosa historia, acaecida hace muchos años, no dice nada más acerca de los personajes que fueron sus héroes. Yo, en mi calidad de cronista verídico, no añadiré ni una sola palabra de mi cosecha para caracterizarlos mejor»⁷⁹. Los tres cuentos susodichos están narrados en tercera persona y quien los cuenta no es parte de la historia y evita asociar a ellas elementos personales. Sin embargo, la comparación entre los dos tipos de autor aquí se refiere al hecho de que tienen el mismo objetivo: «anunciar lo prodigioso o extraño de la leyenda y, por tanto, dirigir al lector hacia un final de carácter fantástico»⁸⁰.

Por lo que se refiere a las similitudes que se encuentran ya en el planteamiento de los cuentos, se puede rastrear otra en el papel del narrador. En ambos autores, no hay informaciones relevantes sobre quien cuenta la historia, como por ejemplo el nombre, mientras que los datos acerca de los personajes son muchos⁸¹. Esta característica narrativa está relacionada con «[...] el nuevo tratamiento de lo fantástico que la narrativa de Poe impondrá en España, ya que la omisión de datos es un mecanismo para acentuar el misterio e incrementar la incertidumbre en el lector acerca de la veracidad de lo que está leyendo»⁸².

A pesar de este punto de contacto, se advierte una principal diferencia entre la actitud del narrador frente a la historia. En Poe, los hechos se narran como si hubiesen realmente ocurridos, en cambio Bécquer recurre a un narrador que se considera a sí mismo como un simple transmisor de la historia que ha oído en alguna parte y que puede ser fruto de habladurías⁸³. La cuestión narratológica debe incluir una reflexión adicional, porque los

⁷⁷ Edgar Allan Poe, *The black cat*, p. 3, en https://www.ibiblio.org/ebooks/Poe/Black_Cat.pdf.

⁷⁸ Fernández, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁹ Bécquer, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁰ Fernández, *op. cit.*, p. 21.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 27-28.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*, pp. 21-22.

rasgos del narrador en los cuentos analizados no pueden limitarse a la simple clasificación interno vs externo. En el siguiente capítulo los detalles sobre el tipo de narrador de las *Leyendas* serán más definidos, pero cabe notar aquí que la presencia del narrador en los cuentos del escritor norteamericano es diferente de la que observamos en los del sevillano. Como veremos más adelante, básicamente el narrador de los cuentos de Poe es interno a la historia, mientras que el de Bécquer es en tercera persona y es ajeno a los hechos que va a contar, porque se considera a sí mismo como un simple transmisor de una historia que ha oído en alguna parte⁸⁴.

Después de haber tratado la parte estructural, seguimos con los temas; no nos vamos a fijar en asuntos como el amor, la mujer, o la dualidad Amor-Muerte, porque forman parte de la tradición literaria del siglo XIX y, por eso, no se trata de una reminiscencia de Poe⁸⁵. Lo que se puede definir uno de los motivos propios de Poe y que Bécquer ha efectivamente retomado es la locura, especialmente cuando está vinculada a la obsesión. En *La caída de la Casa Usher*, Roderick Usher cae enfermo y esta condición de inestabilidad psicológica le lleva a enterrar a su hermana Madeline, dándola por muerta, aunque al final se revela que el protagonista tenía conciencia de que la mujer estaba viva. Esta perversión en Bécquer se encuentra, bajo forma de locura, en *El Miserere* cuando el romero, al igual que Roderick Usher, pierde tanto la razón como la salud porque es incapaz de componer el miserere que ha oído en la montaña: «[...] el sueño huyó de sus párpados y perdió el apetito, y la fiebre se apoderó de su cabeza, y se volvió loco, y se murió en fin, sin poder terminar el Miserere»⁸⁶. Otro paralelismo entre el autor norteamericano y Bécquer se puede establecer entre *El gato negro* y *La corza blanca*: en el primer caso, el protagonista llega a odiar su animal doméstico y, para evitar verlo, en un arrebato de locura lo encierra dentro de dos paredes, pero sin darse cuenta de que el animal sigue vivo. En el autor hispalense, el animal que vuelve loco al protagonista es en realidad la mujer que él ama y que se transforma en corza por la noche -retomando el tema de la metamorfosis-. Garcés, el chico enamorado, quiere hacer un regalo a la mujer deseada, y lo más precioso que puede darle es la piel de la corza. Al final consigue matarla, pero con desasosiego descubre que ha matado a su amor⁸⁷. En *El rayo de luna*, Manrique se vuelve loco porque cree vislumbrar dondequiera la silueta de una mujer, para resultar al final que se trata tan solo de un rayo de luna; en este caso la

⁸⁴ Fernández, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 31.

⁸⁶ Bécquer, *op. cit.*, p. 158.

⁸⁷ Fernández, *op. cit.*, pp. 33-34.

analogía se traza con *Ligeia* de Poe, porque la obsesión que lleva a la locura del hombre se refiere a una mujer misteriosa e inalcanzable.

Otro tema que aparece es el de la maldición o desgracia vaticinada por un personaje; en Bécquer lo encontramos en *Los ojos verdes* y en *El Monte de las Ánimas*: en el primer texto, Íñigo participa en una cacería con su señor Fernando -el protagonista-, y el montero advierte a su amo que no siga la res herida, porque se está dirigiendo hacia un lugar hechizado, habitado por un espíritu maligno. Fernando, llevado por el orgullo, traspasa los arbustos y llega a la fuente donde ve por primera vez los ojos de la criatura misteriosa que habita el lago y que llevará al hombre a la muerte. En la otra leyenda Alonso no quiere pasar por alto la advertencia de peligro acerca del Monte de las Ánimas pero, para satisfacer a su amada, se va a aquel lugar y encuentra la muerte. Los relatos de Poe que contienen este tema son *La caída de la Casa Usher* y *El gato negro* en los que las desgracias del protagonista son causadas por elementos supersticiosos⁸⁸.

Hasta aquí hemos analizado la influencia de Poe en Bécquer en la estructura de los cuentos y en la trama. Pues, ahora vemos que se manifiesta también en otro componente narratológico, es decir la ambientación; Fernández reflexiona sobre el hecho de que: «[...] una de las características principales de la narrativa de Poe es la recreación de un ambiente propicio para la aparición de lo fantástico»⁸⁹ y, a dicho propósito, Bécquer se deja inspirar de manera significativa. Por esta razón, los rasgos más llamativos que se aprecian en el autor sevillano son la minuciosidad de las descripciones de los lugares donde se desarrollan los hechos y, sin duda, la representación de lo fantástico en la realidad cotidiana. Uno de los aspectos más relevantes, y que se analizará con más detalles en el capítulo siguiente, es el hecho de que los personajes, metidos en el ambiente donde se desarrollan sus acciones, se ven afectados por este lugar y predisponen su mente a acoger el hecho sobrenatural, dado que cada elemento del espacio ejerce una influencia en la psique de los personajes⁹⁰.

Tomar inspiración de un autor significa realizar un trabajo que presente una serie de afinidades con el original, pero no se trata de una copia. Ya hemos presentado una diferencia entre Poe y Bécquer, pero en el tratamiento del espacio encontramos otra; en las leyendas becquerianas lo fantástico tiene que ver con lo cotidiano y, por eso, va junto a la dimensión natural y también religiosa de la vida. En cuanto a este ámbito, la investigación de Fernández coincide con la de Del Campo, porque ambos declaran que una constante de Bécquer es

⁸⁸ Fernández, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 52.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 56.

situar las acciones en una ambientación religiosa, pero destacando que la religiosidad en cuestión es la típica del contexto medieval; retomar la Edad Media es una manera para recuperar símbolos y misterios de aquel mundo lejano y crear un diálogo ideal con los problemas existenciales del hombre decimonónico⁹¹.

Como última reflexión, nos adentramos en el ámbito de los personajes, porque tanto en Poe como en Bécquer el personaje masculino suele ser solitario, enamorado y con la tendencia a la enajenación mental. Junto al personaje masculino loco de amor aparece siempre la figura de la mujer ideal, que suele ser misteriosa y en muchas ocasiones atrae al héroe hacia la desgracia⁹². Estas figuras son las que protagonizan, de manera muy evidente, el cuento titulado *Ligeia* de Poe y la leyenda *Los ojos verdes* de Bécquer. En el primer caso el halo de misterio alrededor de la mujer se debe a que tampoco el protagonista, que fue su amigo y después su esposo, conoce el apellido y la procedencia de la mujer. En Bécquer, la leyenda que Íñigo cuenta a su amo describe la ondina que mora en el lago como un ser maldito, pero Fernando nunca se ha enterado de esta historia y cuando la oye no le cree; por lo mismo se deja atrapar por el espíritu acuático⁹³.

El último elemento en común entre los relatos que hemos analizado es la que en el teatro aurisecular sería el principio de la justicia poética, o sea el castigo que recibe el personaje que se ha atrevido a hacer algo: en *La caída de la Casa Usher* y *El gato negro* de Poe el protagonista masculino muere por los crímenes que ha cometido. En *El Monte de las Ánimas* Beatriz muere por haber ignorado la terrible historia acerca del lugar execrable y haber obligado su primo a ir, destinándolo a la muerte; en *Los ojos verdes* Fernando pierde la vida por no haber escuchado a su montero acerca de la maldición de la Fuente de los Álamos, y en *La ajorca de oro* Pedro Alfonso de Orellana recibe su pena por intentar robar un objeto sagrado⁹⁴.

Es innegable que Bécquer ha realizado sus *Leyendas* tomando como modelo los cuentos de Poe, pero el autor español ha mezclado las técnicas que procedían del escritor estadounidense con la tradición popular hispánica. Las *Leyendas* entonces tienen un carácter híbrido, porque lo fantástico se percibe no solo gracias a la presencia de elementos típicos del género, sino también es situado en la mente del personaje que se deja llevar por el ambiente que le rodea, hecho de supersticiones y creencias tanto religiosas como folclóricas.

⁹¹ Del Campo, *op. cit.*, p. 10.

⁹² Fernández, *op. cit.*, p. 62.

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ *Ibidem.*, p. 65.

Como hemos visto, buena parte de la prosa de Bécquer es caracterizada por el descubrimiento y la difusión de lo fantástico y sus declinaciones extranjeras en España. Sin embargo, como ya adelantado a lo largo de los párrafos precedentes, hay que reconocer también que lo folclórico comparte muchos temas con lo fantástico, y voy a explicar, con la ayuda de algunos estudiosos, cómo Bécquer trata este asunto.

Para él, apelarse a la imaginación popular es una manera para expresar el espíritu del pueblo, tan importante como los datos factuales⁹⁵. Linda Willem investiga sobre la inserción de lo popular en la narrativa becqueriana, refiriéndose a una serie de leyes narratológicas, que Bécquer sigue tanto a nivel de estructura como de trama, y a la interpolación de cuentos en las historias.

Empezando por las normas narratológicas, en la segunda mitad del siglo XIX se conocían de manera teórica, pero gracias al estudio de Axel Olric, *Epic Laws of Folk Narrative* -publicado en 1908-, se ha podido determinar un elenco de once puntos⁹⁶. En el párrafo siguiente se van a tratar las que más se adaptan a la escritura becqueriana.

Lo primero que destaca en la organización de las historias es colocar la secuencia narrativa en un lugar específico donde introducir los personajes; este proceso corresponde a la Ley de la Apertura (*The Law of Opening*), es decir el principio de evitar una acción improvisa ya desde el comienzo. En la narración de Bécquer se aprecia la inicial presentación de la ambientación y de los personajes, todo junto a la aparición de un narrador que relata las circunstancias de la historia que está a punto de empezar.

La Ley del Tres (*The Law of Three*) es otro punto clave, dado que este número aparece con frecuencia: por ejemplo, tres son las veces que se enciende y se apaga la luz del altar para que los dos amigos no se desafíen a duelo en *El Cristo de la calavera* y tres son las llamadas que el viento hace a las dos hermanas de *El gnomo*.

Otro logro de Bécquer consiste en lo que define la Ley del Contraste (*The Law of Contrast*), o sea introducir elementos opuestos en la narración, como en el caso de las siguientes categorías: bueno y malo, realidad y fantasía, cristianos e infieles⁹⁷.

El autor sevillano se sirve de las normas, pero esto no significa que las siga al pie de la letra; de hecho, no respeta la que se llama Ley de la Secuencia Narrativa Única (*The Law of the Single Strand*), porque inserta cuentos interpolados.

⁹⁵ Esperanza Marcos Guillén, «Teorías artísticas en la prosa de Bécquer», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Universidad de Granada, n. 30, 1999, p. 274.

⁹⁶ Linda M. Willem, «Folkloric Structure and Narrative Voice in Bécquer's Leyendas», *Mester*, University of California, n. 13, 1, 1984, p. 55.

⁹⁷ Willem, *op. cit.*, pp. 56-57.

Sin embargo y como hemos anunciado, introducir digresiones narrativas junto a la presencia de múltiples narradores que las cuentan es lo que se conecta más con la tradición folclórica⁹⁸. La mayor parte de los cuentos interpolados corresponde a las leyendas auténticas, que son «una narración oral de un evento local que no siempre tiene explicación»⁹⁹. En Bécquer esto pasa con *El Miserere*, *El Monte de las Ánimas*, y *El gnomo*, porque los cuentos que se narran a lo largo de la historia principal se refieren a leyendas acerca de hechos misteriosos¹⁰⁰. Interpolan cuentos cortos en la historia de por sí significa recurrir a varios tipos de narrador; el primero que el lector encuentra es un cronista que introduce lo que va a pasar y presenta una serie de características recurrentes con respecto a los demás narradores de las *Leyendas*. Es una persona interesada en la historia local, fascinada por la música y el arte y que, a veces, no consigue dormirse por las meditaciones nocturnas. Su tarea principal es la de guiar al lector antes, durante y después del cuento, para que forme su propia opinión¹⁰¹. Este narrador primario es acompañado por unos secundarios, que tienen la función de juglares, o sea figuras conscientes de desempeñar ese papel, dado que cuentan las historias interpoladas; uno de los ejemplos más adecuados es el tío Gregorio de *El gnomo* que, al interior de la historia principal de Marta y Magdalena, es el que cuenta lo que pasa en la montaña¹⁰².

Estas elecciones narrativas que Bécquer ha puesto en práctica en su obra son el instrumento principal para que los críticos puedan enmarcar las *Leyendas* como producto de la dimensión popular.

3. Ecos autobiográficos de la escritura de Bécquer

3.1 El pasado y la memoria

Lo que se deduce hasta este punto es que las *Leyendas* de Bécquer no se pueden considerar como un bloque homogéneo. Las influencias que el sevillano ha experimentado le han ayudado a realizar una prosa llena de elementos dinámicos, que van desde la experiencia más tradicional hasta las tendencias literarias de su época. La creación artística será un eje importante que se aprecia en la obra, porque es gracias a su ojo de pintor -que, recordamos, ha desarrollado gracias a su formación en el taller de pintura-, que el autor

⁹⁸ Willem, *op. cit.*, p. 59.

⁹⁹ Linda Degh, citada por Willem, *ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 60.

¹⁰² *Ibidem*, p. 62.

sevillano logra aprender la fugacidad de un sentimiento ante la vida. Las representaciones plásticas, que encontraremos en la descripción de las historias en el capítulo siguiente, se basan en ruinas de iglesias, castillos o pueblos y son lo que contribuye a provocar en el poeta su unión mística con el espíritu universal.

La obra becqueriana adquiere también un matiz filosófico, el cual puede ser explicado a través de la personalidad del mismo autor, un hombre enfermo que ha vivido buscando los sentidos más profundos de la vida, y que se ha dejado llevar por la sugestión emocional. Leemos las palabras de Fogelquist a propósito de los estados de ánimos más frecuentes en Bécquer:

Bécquer's solitude was not only that of the lonely orphan and the unrequited lover, but also that of a visionary who lived in a period incompatible with his spirit.

Bécquer's sensitivity and shyness, his unrequited love and his sorrow caused him to withdraw from men and to live intensely in his inner world. His life was an anxious quest for something that was far removed from earthly reality¹⁰³.

Con estas dos citas, Donald Fogelquist ha conseguido representar a Bécquer a partir de su actitud frente a la vida. Se define como un poeta visionario que, por las inquietudes de su existencia, se ha alejado del mundo real para confinarse en su misticismo.

Su perspectiva existencial lo ha convertido en un hombre melancólico, entendiendo este estado de ánimo como medio para aceptar ese clima de vaguedad e inefabilidad de la vida¹⁰⁴. A diferencia de la tristeza, que se puede olvidar con el tiempo, la melancolía pesa y permanece en la conciencia; es por esta razón que el melancólico se refugia en su ser interior y desempeña dos posiciones antitéticas: por un lado, es víctima de una pasividad total debida a la resignada aceptación de una pérdida irremediable. Por otro lado, se apodera de una increíble pasión activa, buscando sin fin la transformación del mundo y del hombre¹⁰⁵.

Robert Burton, un ensayista inglés, describió la melancolía dedicándole una obra en 1621. En esta anatomía, Burton define al hombre «[...] víctima de los avatares de la Naturaleza, de las estaciones del año»¹⁰⁶, concluyendo que la más melancólica de las estaciones es el otoño, porque los árboles se desnudan y descubren su existencia efímera.

¹⁰³ Donald F. Fogelquist, «A Reappraisal of Bécquer», *Hispania*, vol. 38, n. 1, 1955, pp. 63 y 65.

¹⁰⁴ Armando López Castro, «La pasión melancólica de Bécquer», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 2002, pp. 197-198, http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cilh/27/cilh-27-5.pdf.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 201.

¹⁰⁶ Robert Burton, citado por López Castro, *op. cit.*, p. 203.

Bécquer parece compartir esta visión de la vida, porque en *Las hojas secas* -una elegía en prosa que presentaremos en el capítulo siguiente junto al resto de las leyendas-, él ofrece una reflexión sobre la contemplación del paso del tiempo a través de un diálogo imaginario entre dos hojas que son testigos de un amor desgraciado¹⁰⁷.

Siguiendo a Burton, Castro evidencia cuánto la insatisfacción por la miseria y por lo inexorable del paso del tiempo se conectan a la recuperación del pasado. El melancólico, incapaz de disfrutar de su mundo, se pone a idealizar las ruinas antiguas, como fuesen instantes privilegiados de la memoria que salvan de la disolución del tiempo¹⁰⁸.

Esta concepción del pasado para Bécquer es esencial porque, como explica Araujo, el autor sevillano sigue interrogando al pasado para descubrir lo que se puede rescatar de ello; de esta forma, la memoria ayuda a darle nueva vida para que se convierta en un documento de la existencia¹⁰⁹.

Recuperar lo remoto es una actividad que atrae a Bécquer, no solo por retener algo importante sujeto a desaparecer, sino porque siente la necesidad de conservar partes de la historia humana. Gerth, sosteniendo que la continua lucha entre la civilización moderna del periodo de Bécquer y la tradición causa un rechazo de esta última¹¹⁰, se apoya en una declaración del autor sevillano. En *Tres fechas* -un cuento autobiográfico sobre tres momentos inolvidables del autor- el narrador como proyección del escritor mismo declara: «absorto en las ideas que me habían asaltado al contemplar aquellos silenciosos restos de otras edades más poéticas que la material en que vivimos y nos ahogamos en pura prosa»¹¹¹.

Por cierto, el paso del tiempo es una condición que no se puede controlar y, por eso, Bécquer intenta eternizar las huellas de su propia identidad. Castro subraya que introducir en los textos las imágenes de las ruinas, es una técnica que el autor sevillano usa para que el pasado glorioso llegue hasta la posteridad, como símbolo de la fugacidad de la vida humana¹¹². Notamos cómo en Bécquer la memoria desempeña un papel fundamental, porque es la capacidad que permite evocar lo que el poeta conserva en su ánimo y lo empuja a escribir. Entonces, podemos decir que el acto creativo de Bécquer consiste en tomar conciencia del tiempo que pasa y sufrir por eso, pero intentando aliviar este sufrimiento evocando momentos pasados y fijarlos en el presente como fuente de inspiración. Gerth, al

¹⁰⁷ López Castro, *op. cit.*, p. 203.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 204.

¹⁰⁹ Alejandro Ramírez Araujo, citado por Sebold, *op. cit.*, p. 250.

¹¹⁰ Miguel González-Gerth, «The Poetics of Gustavo Adolfo Bécquer», *The Johns Hopkins University Press*, Baltimore, vol. 80, n. 2, 1965, p. 199.

¹¹¹ Bécquer, *op. cit.*, p. 78.

¹¹² Armando López Castro, «El vuelo de la imaginación», *Estudios humanísticos, Filología*, Universidad de León, n. 24, 2002, p. 303.

aclearar la actividad becqueriana con respecto al poder evocativo de los recuerdos, permite establecer una trabazón con la visión poética de Wordsworth. El poeta inglés definía la poesía «a spontaneous overflow of powerful feelings», involucrando los sentimientos que afloran cuando el escritor se relaja y que llevan la inspiración para las creaciones literarias. Es gracias a esta concepción que se aprecia el nexo entre los dos escritores, porque Gerth subraya que, cuando viene el momento de la evocación, se trata de un instante tranquilo y puro en el que los hechos pasados recobran vida¹¹³. Ese poder de visión limpia y nítida, - hecha por imágenes visuales, acústicas y hasta olfativas- es acaso la clave de la grandeza de Bécquer¹¹⁴. Los sentidos y las emociones que albergan en el ánimo humano son una fuente de placer estético que Bécquer antepone a la intervención del intelecto. Esta sensibilidad provoca vibraciones que sacuden el alma para sumergirla de un estado de agradable sopor, previo a la aparición de ideas y visiones. El artista, gracias a esta intuición sensorial de la vida, puede superar el carácter fragmentario del conocimiento científico basado en el uso de la inteligencia y alcanzar una experiencia de totalidad emocional¹¹⁵.

3.2 La imaginación y la dimensión onírica

Lo que se comentaba en las páginas anteriores hace referencia al momento en el que el escritor empieza a realizar su tarea y deja que de su pluma salga todo lo que bulle en su mente. En cuanto a Bécquer, él hace que la memoria guie sus pensamientos -como acabamos de decir-, pero cuando se pone a escribir es también la imaginación que enriquece su inteligencia.

A propósito del proceso creativo del autor sevillano, Francisco de Laiglesia escribe: «Gustavo Adolfo es movido por una sucesión de fantasías infinitas, pensamientos pintorescos y profundos, perpetua variedad de acontecimientos imaginados, imaginación fecunda»¹¹⁶. Esta frase abre la investigación sobre cómo el autor hispalense ha elaborado su trabajo y, por consiguiente, parece necesario preguntarse: ¿Cuál era el proceso interior de su arte?

Lo que pone de acuerdo los estudios críticos que vamos a discutir puede ser resumido con la siguiente expresión: «La facultad dominante en Bécquer, la que mejor permite

¹¹³ González-Gerth, *op. cit.*, p. 196.

¹¹⁴ Lorenzo Gomis, «La imaginación fue la facultad dominante en la vida y en la obra de Bécquer», *El Ciervo*, n. 203, 1971, p. 14.

¹¹⁵ Esperanza Marcos Guillén, «Teorías artísticas en la prosa de Bécquer», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 30, 1999, p. 269.

¹¹⁶ Francisco de Laiglesia, citado por Sebold, *op. cit.*, p. 76.

comprender cómo hizo su obra y cómo deshizo su vida, es la imaginación»¹¹⁷. Esta inclinación humana es la que estimula al escritor en su misión, y ahora vamos a analizar lo que pasa con nuestro autor. Recordemos que Bécquer no se puede definir plenamente romántico, pero del Romanticismo saca varios aspectos literarios, como la imaginación. Castro recuerda que, durante el Romanticismo, esta facultad es la que llega a iluminar lo que está más allá de lo físico, permitiendo transgredir la realidad absurda que aprisiona al hombre y conectarse con el mundo espiritual, tal y como hace Bécquer¹¹⁸.

Esta experiencia introspectiva del sevillano le acerca a la teoría de la imaginación de Samuel Taylor Coleridge, el poeta inglés que basa el proceso de creación poética en dos tipos de imaginación: la primaria y la secundaria. En Hartsook encontramos unos paralelismos establecidos entre los dos autores, porque ambos comparten los varios ingredientes de la inspiración. Al comienzo del proceso creativo, se hallan pensamientos sobre lo Bueno del mundo, que el autor ha conocido gracias a las emociones y el autor puede recordarlo porque está depositado en su memoria; después, hay un deseo demoníaco que brota del ánimo del poeta para ser creado y dar espesor a la creación final; además, un estado de trance debido al insomnio y, por último, una sarta de imágenes confusas que, de repente, se fusionan y forman una serie ordenada. El producto final es una visión luminosa engendrada por los elementos susodichos, tan vívida que el poeta puede transcribirla gracias a la escritura evocativa. Coleridge sugiere que hay una parte de la consciencia que funciona incluso durante el sueño y Bécquer, por su parte, declara que durante este trance visionario, «[...] no siento ya con los nervios...con la parte orgánica material...escribo como el que copia de una página escrita»¹¹⁹. Este tipo de actividad creadora sugiere que no todo el proceso es voluntario y hay que suponer la existencia de un poder que yace en el subconsciente y que mueve al escritor hacia concretizar su inspiración en un producto literario¹²⁰.

La irrealidad que caracteriza la dimensión espiritual corresponde a lo desconocido, fruto del asomarse del subconsciente del autor a su experiencia activa. Anticipando lo que habría teorizado Freud treinta años más tarde, Bécquer invoca a los sueños como directos responsables de la influencia que el subconsciente ejerce sobre el individuo. Hartsook declara que Bécquer padecía de insomnio y estos momentos entre el sueño y la vela llevaban

¹¹⁷ Gomis, *op. cit.*, p. 12.

¹¹⁸ López Castro, “Vuelo de...”, *op. cit.*, p. 313.

¹¹⁹ Gustavo Adolfo Bécquer, *Cartas literarias a una mujer*, p. 7, <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Becquer-cartas-literarias.pdf>.

¹²⁰ John H. Hartsook, «Bécquer and the creative imagination», *Hispanic Review*, vol. 35, n. 3, 1967, pp. 268-269.

consigo soledad y contemplación¹²¹. El mismo Bécquer nos dice: «Yo no sé el tiempo que transcurrió mientras dormía y velaba, ni tampoco me sería fácil apuntar algunas de las fantásticas ideas que cruzaron por mi imaginación»¹²². Bécquer percibe ya sea los momentos que preceden al sueño ya sean los que lo siguen como los más fecundos de su producción porque, como subraya Varela, es un estado en el que el individuo alcanza el nivel más alto de creación imaginativa y, al mismo tiempo, de libertad de los rumores del mundo¹²³. Un rasgo típico de estos momentos y del que se aprovecha Bécquer es la experiencia del *dèjà vu*, es decir un episodio de compenetración entre los sueños de un individuo y su cotidianidad: se trata de personas, objetos o situaciones que ya se conocen, pero sin la certeza que todo haya ocurrido en la realidad¹²⁴. Otra vez Bécquer lo declara en sus textos: en *Tres fechas* presenta a una mujer que está a punto de meterse a monja diciendo: «Yo no conocía a aquella mujer; no la había visto nunca, pero la conocía de haberla contemplado en sueños; era uno de esos seres que adivina el alma o los recuerda acaso de otro mundo mejor»¹²⁵. Igualmente, en la introducción de *Los ojos verdes*: «Yo creo haber visto unos ojos como los que he pintado en esta leyenda, no sé si en sueños, pero los he visto»¹²⁶.

La importancia de los sueños es tan notable que Bécquer les dedica un breve artículo, publicado en *El Contemporáneo*; en *Entre sueños* el autor explica tres experiencias que ha vivido en primera persona. Dos de los episodios descritos son sueños, el otro es debido a un estado de duermevela. La historia empieza con el autor que cuenta haber comprado un enorme reloj y haberlo instalado en su habitación; por la noche, el repiqueteo de las manecillas no ayuda a dormirse, pero por fin el hombre lo consigue. Tras lo cual, empieza a soñar con un panorama todo igual, verde y azul, y con una presencia femenina que arranca los pétalos de una margarita. Después de esta primera experiencia el poeta se despierta, pero cae dormido otra vez y el segundo sueño consiste en él mismo que anda sobre un plano de cristal. La tercera experiencia ocurre cuando el hombre está en el duermevela, e imagina encontrarse sobre una barcarola mientras, bogando al ritmo del reloj de la habitación, recorre un mar sin límites. La fuente de estos tres momentos es externa, dado que es el estímulo acústico causado por el reloj¹²⁷.

¹²¹ Hartsook, *op. cit.*, p. 255.

¹²² Bécquer, *Cartas desde mi celda*, p. 11, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/desde-mi-celda--0/html/>.

¹²³ José Luis Varela, «Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer», *Revista de Filología Española*, vol. 52, n. 1/4, p. 310.

¹²⁴ Varela, *op. cit.*, p. 311.

¹²⁵ Bécquer, *op. cit.*, p. 83.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 20.

¹²⁷ Varela, *op. cit.*, pp. 315-316.

Para concluir este apartado acerca de los sueños, notemos que en *El caudillo de las manos rojas*, la primera leyenda que Bécquer ha escrito, se encierra una acabada representación del sueño, de sus preliminares y de sus fases imaginativas: «El Sueño tiende las alas de tul, y abandona la selva donde vive, en un alcázar de ébano escondido entre la flotante sombra de los áloes. El silencio le precede y sus hechuras le siguen en grupos fantásticos; éstos se agitan y confunden entre sí, dando ser a nuevas y rápidas metamorfosis, locos delirios, embriones de confusas ideas, semejantes a las que produce en mitad de la fiebre una imaginación débil y sobreexcitada»¹²⁸. Según Pageard, desde el punto de vista formal, esta obra es la más representativa de la época becqueriana de los sueños. La lejanía de los ambientes descritos ha permitido a Bécquer proyectar su mundo interior e ideal en el relato, sin que fuese juzgado¹²⁹.

Sin duda alguna, incluir el mundo de los sueños como componente creativo en las leyendas significa tomar en cuenta el lenguaje específico que a ellos se refiere. Hay que recurrir a cierto lenguaje, para representar de manera concreta las sensaciones que se acaban de describir. Como explica González-Alonso, la importancia de las palabras es notable visto que, la videncia poética que entiende Bécquer articula la espiritualidad interior del hombre solo gracias a una elección atenta del lenguaje¹³⁰.

¹²⁸ Bécquer, *op. cit.*, p. 41.

¹²⁹ Pageard, *op. cit.*, p. 226.

¹³⁰ Javier González-Alonso, «El lirismo objetivo de Bécquer», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 1, 1988, p. 10.

Capítulo 3

Al introducir este capítulo, hay que subrayar la correlación que este tiene con el anterior, porque el propósito que se ha formulado aquí -basándose en lo que se ha comentado previamente sobre las elecciones poéticas e los influjos culturales-, es explicar de forma pormenorizada cada una de las *Leyendas*.

En concreto, se harán comentarios a partir de la cronología de creación y publicación, explicando por qué algunas han sido escritas en momento específicos, y se aislarán y analizarán, a través de detalles estilísticos y de elementos de la trama, los paralelismos y las características comunes.

Introducir la reiteración de temas y técnicas utilizadas en las *Leyendas*, significaría quitar un recurso importante para enmarcar las historias en el ámbito de la dualidad realidad-irrealidad. Como escribe Pascual Izquierdo, hay que dividir las leyendas en tres grupos: en el primero se hallan *El caudillo de las manos rojas* y *La Creación*, porque tratan de lo maravilloso puro de un cosmos muy alejado de nuestra experiencia de vida. En el segundo grupo se encuentran *Los ojos verdes*, *La corza blanca*, *El Monte de las Ánimas*, *El Miserere*, *Creed en Dios*, *El gnomo* y *La ajorca de oro*, porque presentan un contraste entre el mundo real y el maravilloso. El último grupo comprende *Maese Pérez el organista*, *La promesa*, *El beso*, *La cueva de la mora*, *El Cristo de la calavera*, *La cruz del diablo* y *La rosa de pasión*, y todos se refieren a la irrupción de lo maravilloso en el mundo real, porque lo maravilloso es exterior al hombre¹³¹.

1. Estructura narrativa

Tres son las estructuras narrativas elegidas para construir las leyendas: el esquema tentación-pecado-castigo, conjunto de anticipaciones y contenidos actualizados en función de la temporalidad. En la triada, el elemento tentador es personificado por la mujer que promete amor en cambio de la satisfacción de un capricho. El pecado consiste en la consecución del objeto deseado, y el castigo puede ser actualizado bajo forma de un estado de locura, venganza o muerte.

¹³¹ Pascual Izquierdo, *Leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 32.

En el caso de las anticipaciones, Bécquer utiliza diferentes técnicas para preanunciar el tema principal y anticipar las claves de lo que, a lo largo de la narración, será desarrollado.

La actualización de contenidos en cambio hace referencia al hecho de que la progresión de las acciones es marcada por cuadros temporales diferentes.

2. Temas recurrentes

2.1 La muerte

A pesar de una lectura hecha sumariamente, el lector se puede fácilmente dar cuenta de que en todas las *Leyendas* se describen momentos que tienen que ver con la muerte. Gabriel Meza Alegría y Hugo Montes Brunet destacan cómo esta se percibe y por qué es muy mencionada, casi como fuese una prerrogativa de las historias.

La muerte narrativizada por Bécquer adopta distintas formas, porque ella no remite solo al momento del fallecimiento, sino también a la resurrección, a la animación de objetos y a la aparición de almas. Por eso, se hace una distinción entre muertes físicas de los personajes y muertes simbólicas, que no quitan la vida sino causan la pérdida de aspectos fundamentales de la existencia.

Además, Bécquer trata este asunto según tres modalidades, porque él la introduce como castigo, sacrificio y también de manera numinosa. Cuando Bécquer se refiere a la muerte como castigo es porque el personaje tiene que ser sancionado por su mala conducta, que suele afectar a quien va en contra de la moral cristiana. A dicho propósito, Rubén Benítez señala que esto «se debe a la formación católica juvenil de Bécquer, para él solo hay dos caminos: la conversión al bien o el infierno»¹³². Puede que, por esta razón, Bécquer tienda a vincular a la maldad los gitanos, los moros, los judíos y todo linaje no cristiano¹³³.

La muerte como sacrificio se presenta cuando, a costa de la vida del personaje, hay que preservar algo; por lo mismo, es una muerte que tiene como objetivo un bien superior. Es bastante cierto establecer un vínculo con la noción cristiana de máxima representación del sacrificio como el hecho de dar la vida por otro¹³⁴.

¹³² Rubén Benítez, citado por Gabriel Alegría Meza y Hugo Brunet Montes en «Presencia y significación de la muerte en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer», Universidad de Concepción de Chile, *Acta Hispánica*, 21, 2016, p. 109.

¹³³ *Ibidem*, p. 111.

¹³⁴ Alegría y Brunet, *op. cit.*, p. 114.

Con la muerte numinosa, el autor se refiere a situaciones que abren paso a esta experiencia. Se trata de un componente irracional de lo que es sagrado, pero a la vez terrorífico y misterioso, el cual solo puede ser abordado por medios emocionales y espirituales. Este tipo de muerte deja abierto un pasadizo para que lo humano y lo divino se conecten porque, a diferencia de las debidas al castigo o al sacrificio -que se cumplen junto a la desaparición del personaje-, sigue siendo vigente en el relato afectando a la experiencia de otros caracteres testigos de ella o de los prodigios que esta provoca.

Un ejemplo concreto se encuentra en la leyenda titulada *Maese Pérez el organista* en la que el protagonista, después de fallecer, establece un tránsito entre el mundo de los vivos y el de los muertos gracias a la música de su órgano. También en *El Monte de las Ánimas*, donde la protagonista Beatriz después de la muerte sigue siendo perseguida por las osamentas de su primo y en *El Miserere*, porque los despojos de los monjes asesinados en su abadía cobran vida para pedir la liberación de sus almas¹³⁵.

Además de estos tres tipos de muerte hay otro, que aparece solo una vez: el fallecimiento por suicidio y es el caso de *El caudillo de las manos rojas* cuando el príncipe Pulo se mata por razones sentimentales. Aunque la religión cristiana no admita el suicidio, este es un acto que pertenece a la tradición india y no se ciñe al canon cristiano-occidental.

La forma de muerte que, en cambio, nunca aparece en las leyendas es la causada por un fenómeno accidental¹³⁶, porque en los escritos de Bécquer la muerte tiene siempre una finalidad o un significado.

Otra manera de incluir la muerte en las historias es a través de las apariciones fantasmales, que se producen en varias leyendas: el caballero de *La Cruz del Diablo*, después de morir, se presenta como espíritu reanimando su armadura para difundir el mal; Margarita y su mano fantasmal protagonizan *La promesa*, y la joven de *La cueva de la mora*, quien después de fallecida sale todas las noches de una cueva, vestida de blanco, a llenar un pequeño cántaro de agua en el río.

Cabe destacar que en la leyenda *El Cristo de la calavera* no hay ninguna muerte. Este hecho se explica primeramente porque en ella no ocurren muertes físicas ni simbólicas, pero se inserta junto a las otras en el estudio de la centralidad de la muerte por la intervención de la voluntad divina, esta vez, con el fin de evitar un final trágico. Dios hace percibir su

¹³⁵ Alegría y Brunet, *op. cit.*, pp. 108-112.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 115.

presencia quitando la luz en el momento del combate entre dos amigos, y ellos, después de tres tentativas, deciden dejar de luchar y preservar su amistad. Esta leyenda entonces subraya que la voluntad divina no solo produce la muerte, como se nota en la mayoría de los relatos, sino que también la evita cuando ve en los personajes cualidades de nobleza que no deben ser corrompidas, como es el caso de la amistad entre los muchachos¹³⁷.

La centralidad de la muerte en la obra de Bécquer aparece vinculada a tres ejes fundamentales: desde un punto de vista estético, al Romanticismo que precede el estilo del autor, desde una perspectiva religiosa al pensamiento cristiano de la época al cual Bécquer se adscribe, y en tercer lugar a una visión trascendental de la realidad propia del autor en la cual la imaginación y la subjetividad son pilares fundamentales¹³⁸.

2.2 La mujer

Por lo que se refiere a la figura femenina como argumento tratado, hay que notar que en las *Leyendas* hay una galería muy completa de retratos de mujeres. Manuela Cubero Sanz perfila los rasgos principales de estos personajes en las historias.

Bécquer consigue presentar a las mujeres vertiendo mucha tinta para sus descripciones físicas, sobre todo al hablar de los ojos, un detalle fundamental para el autor¹³⁹. Este elemento destaca sobre todo en la leyenda que se titula *Los ojos verdes*, cuyo foco es la atracción fatal que la mujer-espíritu de la historia ejerce a través de una simple ojeada. Para todos los personajes, ella vive en una fuente hechizada, es la personificación del mal y ejerce sus poderes sobrenaturales, pero para Fernando -el protagonista-, representa el objeto privilegiado del deseo¹⁴⁰.

Siguiendo este aspecto, hablando de *El gnomo*, aún Cubero Sanz declara que Bécquer ha ido más allá de la simple fisonomía, porque al hablar de las dos hermanas protagonistas ofrece también una pintura moral de ellas. Se comparan a las dos chicas por sus rasgos externos que corresponden a los íntimos; Marta «[...] tenía los ojos más negros que la noche, y de entre sus oscuras pestañas diríase que a intervalos saltaban chispas de fuego como de

¹³⁷ Alegría y Brunet, *op. cit.*, pp. 114-115.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 116.

¹³⁹ Manuela Cubero Sanz, «La mujer en las Leyendas de Bécquer», *Revista de Filología Española*, vol. 52, n. 1/4, 1969, p. 359.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. 348-349.

un carbón ardiente»;¹⁴¹ en efecto, es la mujer fuerte, vanidosa, orgullosa, morena y con pupilas negras, que se deja seducir por el gnomo.

Magdalena, por su ser débil, humilde, sencilla e infantil, es pálida, delicada, con ojos azules y trenzas rubias «semejantes al nimbo dorado de la cabeza de un ángel»¹⁴². Las peculiaridades que presentan Marta y Magdalena no son originales ni en su aspecto físico ni en su carácter, sino que responden al prototipo de maldad y bondad de cualquiera de las protagonistas novelescas del siglo XIX, en que la humildad se ve premiada mientras que la vanidad sufre el castigo que le corresponde¹⁴³.

Otra cuestión fundamental en Bécquer, y que no tiene nada que ver con la apariencia física, es que la mayoría de las mujeres presentadas en las historias se pueden definir inalcanzables, ya que, por una serie de elementos sociales o religiosos, el joven enamorado no consigue recibir el amor de la amada. Por ejemplo, en *La cueva de la mora* lo que dificulta la unión de la pareja protagonista es la diferencia de religión y de raza entre el joven soñador cristiano y la mujer mora¹⁴⁴.

Sobre esta manera de concebir la relación amorosa otro crítico ha elaborado un análisis diferente, porque Wallace Woolsey observa cómo la figura de la amada está fuera del alcance del enamorado y esto hunde al hombre en la frustración y desesperación, casi hasta provocarle la muerte. En *La ajorca de oro*, por ejemplo, Pedro Alfonso de Orellana quiere robar la ajorca de oro de la estatua de la Virgen del Sagrario para darla a la mujer de quien está enamorado, María Antúnez de Toledo. El resultado es trágico, porque cuando los guardianes de la iglesia vuelven a su oficio por la mañana, encuentran a Pedro al pie del altar completamente loco. Este trastorno es, como se decía, efecto de un sacrificio, en este caso por el amor que no se había de alcanzar¹⁴⁵.

En *El beso* se encuentra el amor más inalcanzable de todos, porque el protagonista se enamora de la estatua de una mujer, descrita como «[...] una verdadera dama castellana, que por un milagro de la escultura parece que no la han enterrado en un sepulcro, sino que todavía permanece en cuerpo y alma de hinojos sobre la losa que le cubre»¹⁴⁶. Las dinámicas amorosas del protagonista que Bécquer nos cuenta remiten a un tema que recurre con

¹⁴¹ Bécquer, *op. cit.*, p. 148.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Cubero Sanz, *op. cit.*, p. 365.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 363.

¹⁴⁵ Wallace Woolsey, «La mujer inalcanzable como tema en ciertas leyendas de Bécquer», *Hispania*, vol. 47, n. 2, 1964, p. 278.

¹⁴⁶ Bécquer, *op. cit.*, p. 129.

frecuencia en la tradición occidental: la leyenda clásica de Pigmalión y Galatea. Nuestro autor sevillano escribe: «De tal modo te explicas, que acabarás por probarnos la verosimilitud de la fábula de Galatea. Por mi parte, puedo deciros que siempre la creí una locura; más desde anoche comienzo a comprender la pasión del escultor griego»¹⁴⁷. Esta es una parte del diálogo entre un soldado y su capitán -el protagonista-, que cuenta sus sentimientos para la estatua. Según el mito griego que acabamos de mencionar, Pigmalión era un escultor que se enamoró de la estatua que había grabado, volviéndose loco para no poder estar con ella. Cuando parecía no haber remedio para este sufrimiento, la diosa Afrodita intercede por el malestar de Pigmalión transformando a Galatea en mujer de carne y hueso. Aquí esta una posible conexión entre los dos episodios, y Bécquer demuestra conocer los motivos clásicos.

Otro modelo de amor imposible se halla en *El rayo de luna*: Manrique, el protagonista, consigue encontrar a una mujer que satisfaga sus gustos pero, al final, él entiende que solo se trata de un rayo de luna, y que la mujer que tanto quería no ha existido nunca¹⁴⁸.

Siguiendo con el discurso amoroso, hay que añadir que la atracción del amor se ejerce casi exclusivamente sobre el hombre, porque hay veces en las que el elemento femenino no es una verdadera mujer, sino una creación de la fantasía del hombre.

A pesar de este hecho, hay casos en que la pasión es mutua, pero el resultado suele ser aciago, siempre a causa de los conflictos religiosos. Esto se ve bien en *La rosa de pasión* porque Sara, hija de un hombre rico y judío que no podía odiar más a los cristianos, se enamora de uno de estos acabando por ser ella misma una víctima, por mano de su padre. La barrera religiosa representa un problema también en *La cueva de la mora*, dado que un caballero cristiano se enamora de la hija de un alcaide de una fortaleza mora; los dos amantes no pueden vivir su amor en paz porque ambos mueren por mano de los hombres del alcaide.

¹⁴⁷ Bécquer, *op. cit.*, p. 129.

¹⁴⁸ Woolsey, *op. cit.*, p. 279.

2.3 El miedo

Este aspecto, más que como un tema, se puede interpretar como una sensación que Bécquer quiere suscitar en el lector, y se encuentra en las leyendas que imitan la tradición del folclore oral.

Una útil definición del miedo recita: «Sentimiento desagradable que se suele experimentar ante un peligro o dolor y que produce reacciones de defensa o de huida»¹⁴⁹. La mayoría de las leyendas que recurren al miedo como componente narrativo se refieren al miedo que se siente hacia algo desconocido como seres, cosas y lugares tanto reales como imaginarios.

Entre los seres espantosos reales figuran animales como fieras, insectos, arácnidos y serpientes -un ejemplo es el tigre que está a punto de atacar a Siannah que se desmaya por miedo en *El caudillo de las manos rojas*.

En cambio, las entidades imaginarias son monstruos, fantasmas o demonios, como la armadura que contiene el espectro que desaparece al levantarse la visera en *La cruz del diablo* o los esqueletos de los monjes en *El Miserere*. La dimensión terrorífica a nivel espacio-temporal hace referencia, por un lado, a ambientaciones oscuras que amenazan la supervivencia de los protagonistas de las historias. Por otro lado, el autor distingue entre alba y atardecer para introducir los episodios sobrenaturales o maravillosos; cuando sale el sol es el momento perfecto para que se verifiquen apariciones o transformaciones fantásticas, y por la noche cuando lo sobrenatural es encarnación del mal¹⁵⁰.

El miedo como sensación de fondo de muchas leyendas se percibe gracias también a lo que Roland Barthes definió *effet du réel*; se trata de una yuxtaposición entre un ambiente familiar o realístico y hechos antirrealistas. En concreto, si la narración se desarrolla de manera normal, como por ejemplo en un lugar conocido, y luego se añaden sucesos raros no explicables por la razón, el lector se siente aún más implicado en lo que es lo sobrenatural.

¹⁴⁹ Diccionario SALAMANCA, Salamanca, Santillana Educación, 2006.

¹⁵⁰ Grueso González, *op. cit.*, p. 63.

2.4 La evolución psicológica

Cuando Bécquer elabora a sus personajes, de manera especial a los masculinos, los enfoca desde un punto de vista psicológico, mostrando al lector cómo sus pensamientos los mueven. La importancia que el autor atribuye a la energía psíquica como parte de los seres humanos se debe al influjo de su propio inconsciente en la elaboración de los escritos¹⁵¹.

Basándose en el estudio de la actuación psíquica de los personajes, Baker divide las leyendas básicamente entre las en que no hay desarrollo psicológico y las en que lo hay.

Forman parte del primer grupo *Tres fechas*, *La ajorca de oro*, *Los ojos verdes* y *El rayo de luna*. En ellas, el personaje principal es un muñeco movido por el subconsciente que, de todas maneras, lo lleva a un final trágico o sin esperanzas por el futuro. A diferencia del otro grupo, en estas cuatro historias Bécquer introduce la sensación de «vértigo» para indicar que el personaje no está seguro de lo que hace. La falta de coexistencia entre racionalidad y subconsciente es simbolizada también por la dicotomía ciudad-floresta, porque estas historias se desarrollan entre el núcleo urbano y el territorio arbolado, donde se pierde el control de lo que pasa y donde el personaje se siente perdido.

Las leyendas que, en cambio, tratan este asunto son *El caudillo de las manos rojas*, *La cueva de la mora* y *El gnomo*. En las dos primeras narraciones, el protagonista entiende solo con la muerte -vista como momento de fusión entre la esfera personal y el mundo externo- el peso que el subconsciente tiene en la existencia humana. En *El caudillo de las manos rojas* en particular la muerte de Pulo representa la destrucción del ego, admitiendo que sus deseos carnales le impiden el crecimiento espiritual. En el caso de *El gnomo*, las figuras femeninas sirven como manera para subrayar las dos actitudes que puede tener un amante: Marta se refiere a los aspectos más instintivos y físicos, mientras que Magdalena personifica lo que hay de espiritual¹⁵².

¹⁵¹ Baker Armand F., «Self realization in the *Leyendas* of Gustavo Adolfo Bécquer», *Revista Hispánica Moderna*, University of Pennsylvania Press, vol. 44, n. 2, 1991, p. 192.

¹⁵² *Ibidem*, pp. 193-201.

2.5 Tipos de narrador

Otro aspecto que se caracteriza como punto en común entre las *Leyendas* es el tipo de voz narrativa que Bécquer utiliza en las historias. Gracias a los trabajos de Risco y Sebold podemos trazar el perfil general de cómo se cuentan las historias, para proporcionar más detalles en la presentación de cada leyenda.

Empezamos distinguiendo algunos de los relatos por ser marcados por una experiencia personal del autor, quien se autodefine como presentador de las historias. Una vez alude a la tradición oída a un demandera de una iglesia -en *Maese Pérez el Organista*-, o a lo que cuentan unos misteriosos manuscritos en la biblioteca de un convento -en *El Miserere*-, o al relato de un guía relativo a una cruz de hierro -en *La cruz del diablo*-. Tales enmarques se destacan de la leyenda propiamente dicha, y dan lugar a una pregunta legítima: ¿Las experiencias narradas le han sucedido a Gustavo Adolfo Bécquer o él pretende que se le tomen por imaginarias? Se ofrece así un puente entre el autor real y aquello ficticio¹⁵³. Muchas veces, esta experiencia personal se halla al comienzo; precisamente, son siete las narraciones que tienen una breve introducción en primera persona, para después abandonar esta perspectiva y pasar a manejar una narración terciopersonal y omnisciente, - como hemos subrayado en el apartado 2.2.1 del capítulo 2-, o para dar la palabra a uno o más personajes que funcionarán como narradores secundarios. La introducción puede ser muy larga, como en *La cruz del diablo* y *La cueva de la mora* en las que ocupa una página entera, o puede constar solo de dos o tres párrafos. Las siete leyendas que quedan no tienen introducción, y la diferencia entre los dos grupos estriba en la comunicación -aunque no directa- entre el lector y los varios transmisores narrativos¹⁵⁴.

En el caso de las leyendas con introducción, el orden de lectura empieza con el narrador omnisciente que es muy escéptico, para llegar al último nivel de voces narrativas, representado por los narradores ficticios; se crea así un nivel psicológico en el que aparece normal creer en lo insólito que se cuenta. En las leyendas sin introducción, el lector establece en contacto más directo con los personajes y los sucesos sobrenaturales. Sin embargo, esto presupone una falta importante, porque no se halla la preparación necesaria del espíritu del lector para aceptar lo fantástico. El propósito de la introducción es infundir en el lector confianza en quien cuenta la historia¹⁵⁵.

¹⁵³ Antonio Risco, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus Ediciones, 1982, pp. 58-61.

¹⁵⁴ Russell P. Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus ediciones, 1989, p. 53.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 54-55.

2.6 Las ambientaciones

Todo lo que compone el trasfondo de la mayoría de las leyendas tiene sabor romántico; estamos hablando de ruinas, paisajes nocturnos, relámpagos, espectros, misterio, sobrenatural, y consideración subjetiva de la naturaleza.

Familiarizar con la obra en prosa de Bécquer significa darse cuenta de su afición a los cementerios, a las ruinas y a todo lo que simbolice o represente la belleza que se marchita; de hecho, los pasajes en las leyendas alumbrados por poca -luz, es decir crepúsculos, atardeceres melancólico y anocheceres-, son más frecuentes que los que gozan la luz del día. Ocho de las leyendas más características tienen como escenario principal ruinas solitarias, desiertas, sombrías y misteriosas, por entre cuyas hendiduras crece el musgo y en las que se escuchan los susurros del viento: «[...] pero aún quedaban en pie los restos de los anchos torreones de sus muros, aún se veían los macizos arcos de su claustro [...] en los que suspiraba el viento con un gemido»¹⁵⁶.

El autor quiere que los escenarios nunca sean estáticos, porque ellos dependen del personaje y de lo que le está pasando, son escenarios que evolucionan con la trama de la historia¹⁵⁷. Los ejemplos más significativos de cómo el estado de ánimo del protagonista influye en la descripción del paisaje se encuentran en *La promesa* «Y todo callaba alrededor y parecía respetar su pena»¹⁵⁸ donde la atmósfera es ponderada al desconsuelo de la protagonista, y en *La venta de los gatos* «Bien fuese que la tarde estaba un poco encapotada, bien que la disposición de mi ánimo me inclinaba a las ideas melancólicas»¹⁵⁹. Los tonos son cargados de tristeza porque expresan el estado de ánimo sombrío que la soledad provoca en el protagonista.

2.7 Los personajes

Tal como ocurre con otros rasgos de las *Leyendas*, también en el caso de los personajes hace falta subrayar que, aunque poniendo de relieve las diferencias de cada uno, hay unas analogías. Por consiguiente, a continuación voy a fijarme en estos puntos en común.

¹⁵⁶ Bécquer, *op. cit.*, p. 55.

¹⁵⁷ Manuel García-Viñó, «Los escenarios en las leyendas becquerianas», en *Revista de Filología Española*, vol. 52, n. 1/4, 1969, p. 345.

¹⁵⁸ Bécquer, *op. cit.*, p. 118.

¹⁵⁹ Gustavo Adolfo Bécquer, *La venta de los gatos*, Biblioteca Virtual Universal, <https://biblioteca.org.ar/libros/656403.pdf>, 2003, p. 7.

En las leyendas becquerianas, los personajes suelen pertenecer a clases sociales altas, como príncipes, duques o vástagos de familias ricas. Como se comentaba citando a Baker, de los personajes masculinos interesa más la descripción psicológica que física, de manera que Bécquer emplea muchas palabras sobre el estado de ánimo y los pensamientos del personaje en lugar de decir cómo se presenta en su aspecto físico, y esta es una manera para que el lector entienda la personalidad del personaje que protagoniza la historia. Además de la capa social, los hombres en los textos becquerianos suelen ser valientes, porque no temen nada y son capaces de aguantar aventuras peligrosas solo para complacer un capricho de la amada.

En lo tocante a los personajes femeninos el autor procede en sentido opuesto, o sea los representa a través de detalles físicos, sobre todo los que se centran en su belleza, aunque en las primeras leyendas que Bécquer escribe no se fija en ellas como personas de carne y alma, sino más bien como seres sobrehumanos o con actitudes extrañas que solo suelen observarse en mundos lejanos y sobrenaturales¹⁶⁰. De aquí el recurso al mundo exótico: las mujeres que figuran en este periodo entre sus obras tienen una personalidad fiel, sensible y muy apasionante y la protagonista que mejor se refiere a esta descripción es Siannah, de *El caudillo de las manos rojas*. Ella se mantiene fiel a su amante Pulo, hasta morir arrojándose al fuego con su esposo. El autor de la historia evoca sus labios rojos, sus pupilas azules, su aliento y otros detalles que delatan al Bécquer más romántico¹⁶¹.

Hablando de detalles exóticos, cabe hacer una digresión sobre los conocimientos de Bécquer con respecto a la tradición oriental, de manera específica hindú. En la monografía del autor hispalense, el ya citado Robert Pageard dedica unos párrafos a este asunto donde explica cómo el autor sevillano ha descubierto esta cultura y como esta se ha manifestado en los escritos. Recordemos que entre la segunda mitad del siglo XIX y los comienzos del siglo XX, en el mundo occidental se difundieron teorías literarias y autores orientales, se descubrió la cábala -un arte que presume adivinar el futuro a través de números, letras y signos- y se difundió el espiritismo que se basaba en posibles comunicaciones con los difuntos. Estas fuentes de sabiduría figuraron como conocimientos alternativos de la realidad, oponiéndose al *logos* que, yendo hacia el fracaso, conllevó tendencias nihilistas. Por estas razones, las obras referidas a este mundo empezaron a circular; las primeras que contenían artículos sobre las sociedades de India eran las enciclopedias francesas, por las que Bécquer se interesó

¹⁶⁰ Ait Mouheb, «Estudio de los personajes míticos, exóticos y sobrenaturales en las leyendas orientales de Gustavo Adolfo Bécquer», *ALTRALANG Journal*, Universidad de Argel 2, n. 5, 2023, pp. 460-462.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 465.

mucho y se dedicó a su estudio. La civilización hinduista y sus costumbres formaban parte del Modernismo, aquella nueva corriente literaria que Bécquer anticipa en España a través de su prosa poética¹⁶².

El mayor influjo oriental que se encuentra es gracias a personajes como Brahma y Maya, los dos protagonistas de *La Creación*, y a Vichenu, Schiven y el bracmín, quien se encuentran en *El caudillo de las manos rojas*. Brahma es, según el hinduismo, el primero de los dioses hindúes, el que ha creado todo lo que existe en el mundo; Maya, en cambio, es la primera diosa, que ha sido creada por Brahma porque este se sentía solo.

En el grupo de los otros tres se encuentra a Vichenu, otro dios de la mitología hindú, al bracmín, un anciano con rol de sacerdote muy sabio, y a Schiven que ha sido presentado por Bécquer como un dios malo y destructor, pero la única correspondencia directa con el hinduismo es, en este caso, con un dios que se llama Shiva.

A pesar de la notable referencia a la cultura hindú, hay también elementos que remiten a la cultura árabe. En el caso de *Los ojos verdes*, parece que el relato es evocado a partir de los poemas donde se presentan a las mujeres beduinas que esconden todo su cuerpo excepto los ojos pintados¹⁶³, -de la misma manera que la mujer deseada por Fernando se esconde en la fuente hechizada.

En *La cueva de la mora*, la protagonista es una mujer oriental dotada de una hermosura sin par que representa a todas las mujeres árabes, a quienes les está prohibido casarse o enamorarse de los hombres extranjeros o ajenos a su religión. Al mismo tiempo, el alcalde moro representa la mentalidad de los padres de aquella cultura que se oponen al matrimonio de las hijas con hombres de otra religión. En esta obra cabe subrayar también que los personajes no tienen nombre, sino una connotación religiosa-cultural, porque con ellos el autor quiere poner de relieve la cuestión de la convivencia entre distintas culturas y religiones¹⁶⁴. El hecho de una posible transculturalidad entre musulmanes, judíos y cristianos como fruto de una convivencia se percibe sobre todo por lo que se refiere a la arquitectura. En la leyenda *La arquitectura árabe en Toledo*, Bécquer describe las mezquitas, los alcázares, las idealizaciones de los dioses y las catedrales e iglesias, en tanto que todos coexisten en el mismo lugar.

¹⁶² Pageard, *op. cit.*, pp. 216-217.

¹⁶³ Mouheb, *op. cit.*, p. 467.

¹⁶⁴ *Ibidem.*, pp. 469-477.

Para concluir la cuestión del tratamiento de los personajes, hay que evidenciar que la imagen de la mujer enamorada y dispuesta a todo para estar junto a su amado se transforma a lo largo de la obra, dando lugar a otro tipo de figura femenina. En la mayoría de las leyendas, no ubicadas en lugares lejanos como la India, las mujeres son la encarnación del mal, diablos con semblanzas humanas que se portan de manera pérfida y engañosa coqueteando con los jóvenes que se enamoran de ellas.

3. Los elementos narratológicos en las *Leyendas*

Hasta aquí se ha intentado aislar las semejanzas temáticas, pero hay que tratar también las fuentes, el proceso de composición de las historias y la recepción estética de los lectores. En el primer caso, se sabe que Bécquer ha sacado material elaborado también por otros autores y tradiciones populares; por lo mismo, es muy fácil encontrar afinidades entre las varias obras. En muchos casos en la literatura folclórica europea se encuentran historias con criaturas mágicas, muertos que salen de sus tumbas y amores imposibles, pero lo que diferencia a Bécquer es que él trata estos argumentos, de manera muy original, adaptando los elementos populares a sus gustos artísticos.

En la introducción de este capítulo se han aclarado las varias secciones que iban a componerlo, entre ellas la relativa a la datación y al proceso de composición de las leyendas. Como se verá, se publican entre 1858 y 1864, y aparecen todas en dos periódicos, *El Contemporáneo* y *La América*. No es casual si la coordenada temporal de algunas leyendas coincide con las fechas de publicación -muchas veces también con eventos litúrgicos católicos-: *La ajorca de oro*, *El Miserere* y *La rosa de pasión* salen el Jueves Santo de 1866; *El Monte de las Ánimas* se edita unos días después del Día de Difuntos, y *Maese Pérez el organista* sale en las vísperas de Nochebuena¹⁶⁵.

Otro elemento que merece ser escudriñado es el del público para el que se habían escrito las leyendas. Dejaré para más adelante -en el análisis de *La cruz del diablo*- la profundización de este tema; de todas formas, la única leyenda que se distingue de las otras con respecto al estilo es la primera, *El caudillo de las manos rojas*.

La búsqueda de complicidad con el lector Bécquer la manifiesta de varias maneras, porque inserta apelaciones directas al público: «Figuraos un bosque...»¹⁶⁶ o se dirige a ellos

¹⁶⁵ Joan Estruch, *Leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 4.

¹⁶⁶ Bécquer, *op. cit.*, p. 27.

directamente «[...] Si a alguno de mis lectores se les ocurriese hacerme la misma pregunta...»¹⁶⁷.

Desde el punto de vista narratológico hay que anticipar, para después profundizarlo, que cada leyenda presenta una división interna diferente. Nueve leyendas se abren con una introducción cuyo papel es específico: sirve para que el narrador primero presente los hechos. La focalización y la presencia del narrador como personaje varían de una a otra leyenda, pero en estas nueve la prefación es importante para colocar la voz narrativa, y este aspecto lo vamos a presentar en el análisis de cada historia.

En las páginas siguientes se empieza el análisis específico de cada leyenda.

3.1 *El caudillo de las manos rojas*

Esta es la primera leyenda que se publica, y aparece en *La América* entre mayo y junio de 1858. Los estudiosos tienen opiniones discordantes sobre este asunto, pero lo que parece indudable es que hubo dificultades para publicar esta leyenda. Según lo que cuenta Pageard, el texto se presentó a los amigos de Bécquer, responsables de la compilación de las *Obras*, estragado en varias partes. Al darse cuenta de que la evolución de los hechos tratados en la historia no tenía mucho sentido, le echaron mano al texto para reincorporar lo que no estaba¹⁶⁸. Para Benítez, en cambio, fueron los amigos mismos a suprimir algunos de los capítulos y ocultaron la fuente tradicional¹⁶⁹.

La historia es bastante sencilla y, con un lenguaje colorista y fastuoso el poeta canta el amor, el crimen y la guerra.

Es una prosa poética muy extensa que desarrolla un tema exótico. No hay introducción porque lo primero que se halla es la descripción de un lugar. Aquí la voz narrativa se limita a contar la historia de unos dioses indios. Se puede dividir en dos partes, por un total de siete segmentos narrativos a su vez divididos en un número variable de secuencias -el más largo de estos segmentos tiene treinta y dos-, que presentan un episodio diferente. La primera parte comprende cuatro cantos y empieza con la descripción de los encuentros furtivos entre Siannah, la hermosa y seductora protagonista femenina, y Pulo-Dheli, el protagonista masculino príncipe de Dakka y héroe valiente que ha ganado muchas

¹⁶⁷ Bécquer, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶⁸ Pageard, *op. cit.*, p. 219.

¹⁶⁹ Rubén Benítez, «La elaboración interna de *El caudillo de las manos rojas*», *Revista de Filología Española*, vol. 52, 1969, p. 372.

batallas. Su hermano Tippot-Dheli, el rey de Orisa y señor de los señores, descubre a los amantes y desafía al hermano, pero acaba perdiendo la vida. Al amanecer, se ve a Pulo arrepentido por su gesto y con las manos manchadas de sangre. Él quiere purificarse por su crimen y, gracias a un ermitaño, se dirige al dios Vichenú que le ofrece protección y una posibilidad de expiación. Ordena al protagonista que realice una peregrinación a las fuentes del Ganges junto a Siannah, pero le pone la condición de no tener ningún contacto físico. Al comienzo del tercer canto, el lector entiende que hasta allí los amantes están por terminar el viaje sin que algo prohibido haya pasado, pero, seducidos por la belleza del lugar donde descansan, se abandonan a placeres amorosos.

En la segunda parte del relato se cuenta la construcción del templo de Jaganata, inspirada en la leyenda de la fundación del templo de Djaggernaut.

El cuarto episodio se abre un año después del canto anterior y Pulo está siguiendo la peregrinación solo, acompañado por un cuervo con la cabeza blanca.

En los cantos quinto y sexto, el cuervo ordena a Pulo, dándole seis años de plazo, que vuelva a su reino para traer consigo los mejores materiales para reconstruir la pagoda en honor de Vishnú, encarnado en la figura del animal.

Con el último canto han pasado dos años y la construcción del templo se ha acabado y solo falta la efigie del dios; hay que hacerla de madera y, como preanunciado por el cuervo, la mar se agita y con las gigantescas olas que produce aparece el tronco de un árbol. De esta forma, el peregrino elegido por esta tarea se pone a tallar la imagen del dios. Una noche, al no escuchar los ruidos de las herramientas, Pulo se despierta para averiguar que el peregrino esté siguiendo con su trabajo, pero lo descubre sin acabar y con el rostro satánico del dios Siva. Pulo entiende entonces que su fin es próximo y pide a los servidores allí reunidos de ver a Siannah antes de morir; ella llega para ver a Pulo que expira y ella también, según anticipamos, se mata tirándose a la pira funeraria.

Bécquer ha transformado la leyenda de la fundación del templo en un drama psicológico, centrado en la violenta agitación pasional que caracteriza al personaje Pulo-Delhi.

En el ensayo de Benítez apreciamos también la referencia a los datos históricos a los que Bécquer recurre en esta leyenda, como la historia del templo narrada en la segunda parte. Es algo que pertenece a la cultura oriental, y los europeos se enteran de ella gracias a los relatos de viajes que circulaban en Europa. Un texto donde se podía encontrar mención de

este templo era *La chaumière indienne* de Bernardin de Saint-Pierre, que Bécquer tuvo en cuenta cuando creó su leyenda, porque no parecen casuales las similitudes entre las dos obras¹⁷⁰.

En cambio, algunos detalles que el autor utiliza demuestran cierto grado de desconocimiento de la cultura hindú; un ejemplo es la geografía, porque equivoca o altera más o menos intencionadamente la ubicación de algunos sitios, el nombre de algunos ríos y animales y plantas típicos. El narrador de los acontecimientos crea dramatismo donde hay uniendo lo épico y lo lírico y, gracias a estas técnicas y a la sensibilidad andaluza de Bécquer este consigue otorgar un toque oriental a su leyenda. Para los modernistas que estaban a punto de aparecer en España, esta leyenda y su exotismo crean aquella atmosfera sensual pero llena de valores plásticos que serán los ejes de su renovación estética¹⁷¹.

3.2 *La cruz del diablo*

Esta leyenda es la segunda en términos de publicación, ya que sale a la imprenta entre octubre y noviembre de 1860.

Según lo que asume Estruch, parece que la historia se inspire en dos motivos bien conocidos de la literatura europea; a saber: el del caballero malvado y el de la lucha contra los poderes del demonio. Este último se traduce en la invención de una cruz que representa a la vez el emblema de la religión católica y las construcciones postizas atribuidas al demonio, porque, de hecho, la cruz está hecha con la armadura diabólica¹⁷².

En la historia empieza con un breve epígrafe sobre tres generaciones de narradores y su relación con la vía oral, que se adapta a la rememoración de una leyenda fantástica¹⁷³. El autor como personaje empieza a narrar y nos dice que, viajando por Bellver, descubre una cruz al lado de la calle. Como fuese un gesto involuntario, se arrodilla frente a ella y empieza a rezar. De repente, el guía que le acompaña por el pueblo le sacude por los hombros e intenta alejarle de la cruz, porque para él es algo que pertenece al diablo. Los estudiosos identifican en esta narración un matiz realista, sobre todo gracias a la presencia de una cruz de hierro erigida en pleno campo, que es algo constante en los viejos caminos de España¹⁷⁴. Tenemos

¹⁷⁰ Benítez, *op. cit.*, p. 373.

¹⁷¹ *Ibidem*, pp. 388-392.

¹⁷² Estruch, *op. cit.*, p. 16.

¹⁷³ Sebold, *op. cit.*, p. 59.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

aquí otra referencia a la teoría de Barthes, porque lo sombrío de la leyenda se aprecia aún más en una ambientación familiar.

El segundo segmento narrativo está dedicado a la leyenda que el guía, el segundo narrador, cuenta por la noche después de cenar. Los protagonistas son un señor feudal extraviado y cruel -no se sabe su nombre, y el narrador le llama «el señor del Segre»- y el pueblo. Todo empieza con el malvado personaje que se marcha para participar en una cruzada y los súbditos se felicitan de eso porque él se aprovechaba de ellos exigiéndoles un pago. Lo que pasa es que, cuando vuelve, se hace capitán de bandoleros y empieza a maltratar a sus antiguos vasallos, que acaban por matarle. Con el paso del tiempo, la fortaleza que pertenecía a aquel señor va arruinándose, pero hay cosas raras que pasan en aquel lugar. Los aldeanos de Bellver están asustados no solo por los bandidos que callejean por el pueblo, sino también y sobre todo por una armadura que procede de un salón del castillo: una fuerza sobrenatural se ha apoderado de ella, la ha animado aunque no proteja a algún cuerpo, y le permite tomar el mando de las tropas de bandidos que saquean y matan a las poblaciones campesinas. Para solucionar esta siniestra situación, los aldeanos consiguen apoderarse de ella, fundirla y transformarla en una cruz. Ésta se coloca donde todos la puedan ver y, cuando se alcanza, es prohibido orar frente a ella, porque si se hace se corre el riesgo de padecer las peores desgracias.

Dicha leyenda procede de un relato popular de la zona de los Pirineos, por lo que es una de las en que predomina el apego a la tradición por parte de Bécquer. Marcone aclara que este tipo de texto suele ser recogido de informantes directos del lugar donde se supone que ha acontecido lo narrado¹⁷⁵; de hecho, y esto lo afirma también Pageard¹⁷⁶, Bécquer declara abiertamente que no es una historia que se ha inventado él, sino que es materia popular auténtica. En el epígrafe de la leyenda, el autor sevillano prepara al lector para una historia que «[...] mi abuelo se lo narró a mi padre, mi padre me lo ha referido a mí, y yo te lo cuento ahora»¹⁷⁷. Se subrayan entonces las características de relato transmitido oralmente de padre a hijo, como en este caso pasaba con los reportajes de viaje. Así pues, el guía-narrador toma el contenido de su relato de la tradición oral, pero el mismo no es para cualquier tipo de oyentes, como podrían ser unos campesinos, sino que está dirigido a un público que comparte ciertas creencias y conocimientos.

¹⁷⁵ Jorge Marcone, «La tradición oral y el cuento fantástico en *La cruz del diablo*», de Gustavo Adolfo Bécquer”, *Mester*, University of California, vol. 19, n. 2, 1990, p. 51.

¹⁷⁶ Pageard, *op. cit.*, p. 286.

¹⁷⁷ Izquierdo, *op. cit.*, p. 157.

El grado de fusión entre la verosimilitud del informe de viaje y la ficción fantástica de la leyenda se funden en un proyecto de idealización de la tradición y de la cultura popular. Marcone subraya que todo esto se debería a la sensibilidad de Bécquer hacia las concepciones del mundo y de la vida depositadas en la tradición oral¹⁷⁸.

El hecho de que esta leyenda sea una de las más vinculadas a la transmisión oral refleja el cambio de rumbo de la cultura del periodo. Sierra explica cómo la transición de la oralidad a la forma escrita da vida tanto a nuevas concepciones del mundo como a cambios en la conciencia individual del hombre, en relación con la lectura solitaria que se impone en la modernidad europea¹⁷⁹.

3.3 *La ajorca de oro*

Esta es la tercera leyenda que se publica, en 1861. A nivel narratológico, esta historia se abre con la descripción de los dos protagonistas, solo en el último párrafo aparece el narrador. En este caso se identifica como «cronista verídico» y aclara «no añadiré ni una sola palabra de mi cosecha para caracterizarlos mejor»¹⁸⁰ y va a contar la historia de un sacrilegio que se ha cometido en la catedral de Toledo. En una época no precisada, pero después de la última década del siglo XVI, el joven noble Pedro Alfonso de Orellana se introduce en el lugar sagrado para robar la ajorca de oro y las piedras preciosas que la Virgen del Sagrario lleva al cuello. Esta profanación se debe al hecho de que doña María Antúnez, la mujer que Pedro ama, le induce al hombre a cometer este acto, solo porque ella quiere aquella pulsera, introduciendo así el tema de la hermosura femenina que no puede ser sino diabólica. El hombre, para satisfacer el ardiente deseo de la amada, planea introducirse en la parroquia cuando esté vacía, quedando angustiado por el robo; al final el sacrilegio se cumple, pero el hombre se vuelve loco justo después, dado que las estatuas de la iglesia se rebelan a la profanación del lugar sagrado y quieren punir al culpable.

Esta leyenda es una de las más ricas de valores plásticos, porque ya desde el comienzo el autor ofrece una descripción muy expresiva de la hermosura de María. Esta imagen vívida de la mujer sigue pareciendo un fotograma porque, a través de un conjunto de elementos luminosos, colores y movimientos, Bécquer consigue presentar su inquietante naturaleza. Ella está casi excitada por haber recibido el objeto de su incesante deseo pero,

¹⁷⁸ Marcone, *op. cit.*, pp. 61-62.

¹⁷⁹ Sarah Sierra, «Modernity and the cultural memory crisis in Gustavo Adolfo Bécquer's *La Cruz Del Diablo* and *El monte de las Ánimas*», *The Modern Language Review*, vol. 110, n. 2, 2015, p. 474.

¹⁸⁰ Bécquer, *op. cit.*, p. 25.

enseguida, se turba al mirar lo que tiene delante de ella en el altar¹⁸¹: «No sé por qué mis ojos se fijaron en un objeto que hasta entonces no había visto, un objeto que, sin poder explicármelo, llamaba sobre sí toda mi atención... No te rías... aquel objeto era la ajorca de oro que tiene la Madre de Dios en uno de los brazos... Yo aparté la vista y torné a rezar... ¡Imposible! Mis ojos se volvían involuntariamente al mismo punto»¹⁸².

La reproducción casi pictórica se refiere no solo a los personajes, sino a los edificios; Bécquer evoca el ambiente interior de la catedral de Toledo, insistiendo en el claroscuro y en las estatuas que pueblan las naves y que se convierten en testigos de lo que hace Pedro. Esta vitalidad de las esculturas significa que la catedral es más que un escenario, porque el autor le infunde vida: «La catedral estaba llena de estatuas [...] que habían descendido de sus huecos [...] y le miraban con sus ojos sin pupila»¹⁸³.

3.4 *El Monte de las Ánimas*

Pageard sugiere que esta leyenda se ha realizado y publicado después de una estancia que Bécquer y su mujer hicieron en Soria¹⁸⁴. Sale en *El Contemporáneo* en noviembre de 1861.

El relato comienza con una declaración del narrador sobre el relato mismo: se trata de una leyenda popular que el hombre, incapaz de dormir a causa del tañido monótono de las Campanadas de la Noche de Difuntos, se ha acordado y se ha limitado a transcribir.

Ya desde el comienzo se percibe que el elemento predominante de todo el cuento es el terror nocturno, dado que el informador expresa sensaciones espantosas: «La he escrito volviendo algunas veces la cabeza con miedo cuando sentía crujir los cristales de mi balcón, estremecidos por el aire frío de la noche»¹⁸⁵. Hay que abrir un pequeño paréntesis sobre la ambientación temporal de dicho texto porque, como Borja señala, las noches que Bécquer describe no tienen nada que ver con lo de que tenemos percepciones nosotros. En las *Leyendas*, todo lo que de día se conoce, por la noche se transforma en algo amenazante,

¹⁸¹ Robert M. Fedorchek, «A note on imagery in Bécquer's *La ajorca de oro*», *Romance Notes*, University of North Carolina, vol. 13, n. 2, 1971, p. 277.

¹⁸² Bécquer, *op. cit.*, p. 26.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 29.

¹⁸⁴ Pageard, *op. cit.*, p. 314.

¹⁸⁵ Bécquer, *op. cit.*, p. 134.

cuando cae el sol cualquier ciudad o pueblo que el autor describe se convierten en auténticos pozos negros¹⁸⁶.

Volviendo a la historia, la misma está dividida en tres partes y otros tantos episodios. La primera secuencia narrativa se abre con el diálogo entre los dos protagonistas, Beatriz y Alonso que son los hijos de unos condes; la mujer es una prima que llega de Francia para ir a visitar sus familiares con motivo de la Noche de Difuntos. Los nobles están volviendo de una cacería y, dado que se encuentran en el monte, Alonso le cuenta a Beatriz la leyenda de aquel lugar: todas las capillas en ruina que se yerguen en las laderas son las tumbas de los caballeros templares que han muerto y quienes, en la noche de difuntos, se despiertan para seguir con su lucha y destrozan a cualquier ser vivo que encuentren en el monte.

La ambientación de la segunda parte es totalmente diferente, porque los protagonistas se encuentran en el castillo de Alonso mientras se está comiendo, pero los dos jóvenes no participan en la cena sino que se apartan al lado de la chimenea. Otra vez es el diálogo que domina la secuencia narrativa, porque Alonso quiere empezar una relación con Beatriz y le propone un intercambio de regalos antes que ella se vaya. La mujer, casquivana y desdenosa, acepta, pero se vale del poder que ejerce sobre él para hacer que este desafíe sus creencias e infrinja una interdicción corriendo peligro. Ella quiere dejar a Alonso una banda azul como recuerdo, pero la ha perdido en el monte donde habían ido por la tarde, y pide al primo que vaya a cogerla. El hombre, herido en su orgullo, decide complacer el capricho de la amada y se va, dejando a Beatriz indiferente.

En la tercera parte es donde el terror se concretiza tanto para el protagonista como para el lector, porque hace que las pesadillas de Beatriz adquieran realidad. La mujer, cansada de esperar inútilmente la vuelta de Alonso, se retira a su alcoba. Su sueño ligero y difícil se interrumpe con el toque del reloj: es medianoche, la hora maldita en la que los muertos salen para atormentar a los vivos. La mujer oye las campanadas junto a su nombre a los lejos, y se da cuenta de que algo ha entrado en la habitación, mientras fuera «El aire azotaba los vidrios del balcón; el agua de la fuente lejana caía y caía con un rumor eterno y monótono»¹⁸⁷ Así pasan las horas interminables de la noche y llega el día; lamentablemente, para Beatriz los temores nocturnos no se han acabado, porque la banda azul que había pedido

¹⁸⁶ Borja Gutiérrez Rodríguez, «La ruta hacia *El Monte de las Ánimas*, Propuesta de una poética del cuento romántico», *Anales de Literatura Española*, n. 31, 2019, p. 164.

¹⁸⁷ Bécquer, *op. cit.*, p. 138.

a Alonso se encuentra sobre el reclinatorio rota y ensangrentada, pero Alonso no solo no está, sino que los servidores comunican que ha muerto.

En esta leyenda, los temas con fuentes comunes en las varias literaturas son tres: el cazador maldito, los templarios que salen de sus tumbas y el castigo de la mujer coqueta. En el primer caso, se trata de un cuento que se ha desarrollado en la zona de los Pirineos catalanes con la leyenda del Comte Arnau, que Bécquer volverá a tratar; en el caso de los templarios, lo que se cuenta sobre ellos tiene un matiz histórico, porque remite a lo que pasó en 1312 cuando el orden templario fue disuelto, dando lugar a varias leyendas. La transculturalidad del tercer motivo se refiere a *El Decamerón* de Boccaccio, donde se cuenta la llegada de una doncella guapa que, por haberse aprovechado de un hombre, es perseguida por un caballero que la amenaza de muerte¹⁸⁸.

3.5 *Los ojos verdes*

A finales de 1861 se publica esta quinta leyenda en *El Contemporáneo*. Siguiendo las pautas becquerianas que hemos analizado en el capítulo anterior, en la introducción de esta leyenda el propio autor nos confiesa que este relato es fruto de una visión suya de antaño; de hecho, la historia se abre con estas palabras: «Hace mucho tiempo que tenía ganas de escribir cualquier cosa con este título»¹⁸⁹.

El motivo es muy conocido, porque las baladas y otras obras europeas de aquel periodo tratan sobre mujeres misteriosas, llamadas ondinas, que viven en lugares acuáticos -por la mayoría lagos- y a través de sus poderes mágicos enamoran a los caballeros o pastores que se acercan y acaban por lanzarse al agua para alcanzar el objeto del deseo y ahogarse. Lo que Bécquer presenta como personaje de la leyenda remite sí a un tópico folclórico, pero con origen en el mito clásico de las sirenas; estas, así como la mujer-demonio de nuestro autor, vivían en el mar con el objetivo de hacer enamorar a los pobres marineros que cruzaban aquellas aguas, y llevárselo a su mundo submarino. Esto es lo que le pasa a Fernando, el protagonista de la historia; en el primer cuadro, este primogénito de los señores de Argensola de Almenar, una localidad situada entre Soria y el Moncayo, se ha ido de cacería y acaba de herir su primer ciervo. La res se va a morir en un lugar específico, llamado

¹⁸⁸ Estruch, *op. cit.*, pp. 16-17.

¹⁸⁹ Bécquer, *op. cit.*, p. 20.

Fuente de los Álamos y que es prohibido cruzar. Íñigo, el viejo montero, advierte a su amo del peligro, pero Fernando penetra a caballo por los matorrales.

La segunda secuencia narrativa está dedicada al diálogo entre los dos hombres que han vuelto al castillo. El joven no habla de otra cosa que de la mujer que ha divisado en el lago, sobre todo porque los ojos verdes de la chica se han clavado en su mente; Íñigo, solo al oír esta descripción, reconoce el espíritu vengador femenino que, según lo que le han contado sus padres, mora en la fuente. El servidor suplica como puede a su señor para que deje de pensar en aquella mujer, pero no consigue su intento y le toca asistir a que Fernando salga del castillo para dirigirse a la fuente.

En el tercer y último segmento narrativo se describe la conversación solitaria entre Fernando y la seductora. Ella se presenta como una mujer diferente de las que existen en la tierra y se autodeclara digna de él. Fernando, completamente embelesado por la voz musical de la mujer, se siente subyugado por ella y no quiere irse; la narración procede en un escenario nocturno, cuando la mujer pronuncia simétricamente cuatro veces el imperativo «ven» y Fernando no puede hacer más que obedecer. La narración se cierra con la imagen de olas circulares que alcanzan la orilla y, de repente, ya no hay persona viva en el bosque.

Después de haberla leído, se deduce que Fernando es un eterno buscador de un ideal que es destinado a quedarse tal, porque no encuentra explicación racional. Aquí hay que trazar un paralelismo, porque lo mismo pasa con Manrique, protagonista de *El rayo de luna*, que se enamora de una mujer y espera verla, pero se da cuenta de que solo es una proyección de la luz lunar y que la idea de estar juntos es solo una ilusión. Otra semejanza entre estas dos historias es el final reservado a los dos hombres, ya que ambos se ven excluidos de su mundo por haber querido perseguir una obsesión. Fernando ha pagado con la vida, mientras que Manrique con la pérdida de la razón.

Esta leyenda se basa en la presencia de la arquetípica fusión de opuestos, es decir: Amor y Muerte. Alfred Rodríguez y Shirley Mangini González han discutido sobre este asunto examinando los procedimientos estéticos de Bécquer para crear la dicotomía, recurriendo a la unión entre ambiente y secuencias argumentales. Bécquer empieza con la imagen de la cacería, un deporte en el que se exalta la muerte, seguida por la del ciervo herido que, según la tradición grecolatina es uno de los emblemas del Eros. El segundo segmento empieza narrando cómo Fernando se ha enamorado de la ondina durante sus encuentros, cargando la escena de símbolos nefastos, como colocar estos momentos por la tarde y cerca de las aguas estancadas de la fuente. El último cuadro ofrece la culminación de

la yuxtaposición de los conceptos de amor y muerte: todo se concluye con un abrazo entre los dos amantes, que resulta mortal para el personaje masculino¹⁹⁰.

3.6 *Maese Pérez el organista*

Esta leyenda es la última de 1861 publicada en *El Contemporáneo*. En comparación con las otras, esta es la más vinculada al arte desde un punto de vista argumental.

En este caso la parte introductora es presentada por el autor que se convierte en personaje; se dirige directamente a los lectores contándole la tradición que ha oído de una mujer que asistía a la Misa del Gallo con él. Los lugares que se describen son los mismo donde acontece la historia y hay diferentes niveles narrativos representados por narradores homodiegéticos. Además de Bécquer, que desempeña el papel de personaje y es el primer destinatario del cuento de la mujer, hay otros: esta última es la demandadera del convento y relata lo que pasó dos años antes, la hija de Maese Pérez que toma la palabra en el cuento para hablar de su actitud frente a los hechos raros que vive, y un conjunto de otros personajes, como la abadesa y unos fieles, que se encuentran en la iglesia y expresan su opinión acerca de lo que pasa. El lector es llamado a participar en el cuento ya en el prólogo, porque el escritor-personaje aclara «Si a alguno de mis lectores se les ocurriese hacerme la misma pregunta, después de leer esta historia, ya sabe el por qué no se ha continuado el milagroso portento hasta nuestros días»¹⁹¹.

La trama es muy sencilla, porque se cuenta la historia de este hombre, Maese Pérez, que ha consagrado su vida a la música, dedicándose a sonar el órgano de la iglesia, especialmente durante la Misa del Gallo que se celebra en la catedral de Toledo durante la Nochebuena. Cuando Maese Pérez muere y hay que sustituirlo con otro músico para la celebración; se llega al día de Navidad y toca el órgano un joven de la iglesia de San Román, pero los fieles que participan en la liturgia se dan cuenta de que quien está tocando el órgano no es Maese Pérez, y se quejan. Un año después de la muerte del hombre, su hija quiere ocupar el puesto de su padre; sin embargo, se resiste a tocar el órgano porque presiente que algo raro va a ocurrir. La chica está asustada porque la noche anterior se fue a la iglesia para afinar el órgano en vista de la actuación del día siguiente; ella pensaba estar sola cuando, de repente, se dio cuenta de que alguien estaba sentado al instrumento, tocándolo y produciendo

¹⁹⁰ Alfred Rodríguez y Shirley Mangini González, «El amor y la muerte en *Los ojos verdes* de Bécquer» *Hispanófila*, University of North Carolina, n. 86, 1986, pp. 70-72.

¹⁹¹ Bécquer, *op. cit.*, p. 10.

sonidos tristes, casi como sollozos. Lo que hace helar la sangre en las venas de la mujer es que la persona que estaba allí era su padre, regresado del mundo de los muertos. La superiora del convento tranquiliza a la mujer y la convence a sonar durante la misa, y la joven acepta. El hecho desconcertante ocurre al final de la historia, cuando la joven está a punto de sonar, pero el órgano empieza a sonar sin que nadie lo toque. Esto significa solo que el alma de Maese Pérez había vuelto para alegrar a los feligreses una vez más.

En su interpretación de las leyendas, Joan Estruch define Maese Pérez como la encarnación del genio que se encarga de sonar una música que existe ya por sí misma y va más allá de la presencia humana¹⁹².

Otra característica que aparta este texto de las restantes leyendas es el recurso al habla vulgar: como explica Izquierdo, Bécquer elige siempre un léxico exquisito y decadente, precursor del Modernismo por su efecto pictórico de un conjunto de luces, colores y musicalidad. Esta vez se ha dejado llevar por el hecho de que la leyenda está puesta en boca de una mujer del pueblo y usa expresiones del habla vulgar¹⁹³.

Como ya se ha visto, la mayoría de las leyendas estriban en situaciones en que la realidad mezclada con la fantasía, presentando siempre la prosa un peculiar tono poético; este proceso es necesario para conferir a la prosa aquel grado de realismo que Barthes considera necesario por la actuación del miedo. Solanas, por su parte, analiza el caso de Maese Pérez. Ya al comienzo de la obra, se percibe como una narración organizada; empieza con una nota en la que el autor como personaje ofrece una información personal, es decir su hallazgo en la iglesia donde va a desarrollarse la historia.

Las alusiones a las varias situaciones narrativas se realizan utilizando un lenguaje coloquial que, si comparado con lo que Bécquer suele usar, suena raro. De acuerdo con Izquierdo, Solanas explica cómo el matiz realista de la jerga del pueblo es una manera para involucrar mejor al lector en la historia, cargándola de autenticidad. Claro está que, para adentrarse en el tema de lo sagrado en relación con el sobrenatural de Maese Pérez, la terminología cambia completamente: Bécquer recurre a una notable sensibilidad por el color del interior del templo. En general, lo que sobresale al leer esta leyenda es que Bécquer deja mucho espacio al interés artístico porque, como ya se ha dicho, describe no solo los colores como si fuese un pintor, sino también habla de la música como fuese una fuerza cósmica¹⁹⁴.

¹⁹² Estruch, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹³ Izquierdo, *op. cit.*, pp. 41-42.

¹⁹⁴ Solanas J. Vidal, «Estructura y estilo en “Maese Pérez, el organista», *Hispanófila*, University of North Carolina, n. 56, 1976, pp. 47-49.

Ya se ha mencionado el tema de la resurrección de los muertos, pero hay que añadir informaciones sobre el ámbito exotérico explorado por Bécquer con las apariciones de sus personajes. Según el estudio de Martín, este tipo de necromancia se llama sciomancia, que consiste en atraer a la sombra del difunto para que el más allá comunique con el mundo real¹⁹⁵. El contacto entre entes de diferentes mundos es un tópico muy común y lo que hace Bécquer es introducir la figura de un intermediario, en este caso la hija de Maese Pérez, que se mueve a través de escenarios reales, como la iglesia, en los que se introduce la presencia de lo sobrenatural¹⁹⁶. Aquí se aplica lo que hemos visto con Barthes, porque la descripción de lo que pasa se halla en un contexto común, pero confiere un efecto sobrecogedor.

Aunque la música sea, sobre todo en esta historia, un elemento que presenta un matiz sagrado, aparece la muerte como contraposición. El ritmo casi evangélico del instrumento es fruto de la actividad de un espíritu vuelto entre los vivos para que su presencia siga persiguiéndose.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, una vez más se puede individualizar el carácter tradicional de las *Leyendas*, porque esta historia se sitúa en Sevilla y desarrolla toda una serie de hechos folclóricos de la ciudad andaluza¹⁹⁷.

3.7 *El rayo de luna*

Esta leyenda se publica en *El Contemporáneo* en 1862 y se puede definir como la que tiene más contenido autobiográfico porque, como vamos a subrayar más adelante, el protagonista es una proyección de Bécquer bajo muchos aspectos. Las resonancias autoriales en Manrique se perciben en muchos actos del personaje, considerando lo llena que es su alma de melancolía y nostalgia. Bécquer proyecta en el personaje sus ansias de ideal, su ensoñación y su búsqueda de la belleza femenina. Como ya se ha notado en otras leyendas, también aquí la introducción permite establecer el pacto narrativo que el autor quiere establecer con el lector. En las primeras frases de la historia, la proyección de Bécquer habla en primera persona para comunicar que va a contar algo que implica sus mismas sensaciones, declarando «[...] yo seré uno de los últimos en aprovecharme, dadas mis condiciones de imaginación»¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Ofelia Eugenia Martín, «Maese Pérez el organista: Officium Defunctorum», <https://revistas.fuesp.com/cilh/article/download/112/98/>, pp. 23-25.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 27.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 55.

¹⁹⁸ Bécquer, *op. cit.*, p. 54.

El lector se da cuenta de la profundidad de contenido de la historia solo al leer la premisa. En las primeras líneas el autor hace patente su propósito consciente de expresar algo que pueda sacudir quien lee desde el punto de vista de la moral: «Otro, con esta idea, tal vez hubiera hecho un tomo de filosofía»¹⁹⁹.

La ambientación es la de una Soria medieval en la que se mueve el protagonista, Manrique. Este joven noble vivía en su castillo, de manera solitaria. Aunque tenía todo lo que quería, él pasaba muchos momentos a solas, contemplando los fenómenos naturales y viajando con su imaginación: en estos detalles ya se percibe el matiz autobiográfico del autor.

A Manrique le parecía vivir en un mundo sin sentido, y por eso se dejaba llevar por sus pensamientos, sobre todo por los asuntos amorosos: se figuraba mujeres misteriosas que vivían en el fondo del lago -otra alusión al tema de la mujer inalcanzable e incorpórea como en *Los ojos verdes*-. Una noche, en uno de sus arrebatos de melancolía, Manrique se marchó lejos y se adentró en el bosque; desde allí podía ver la silueta de su pueblo bajo la luz de la luna y, después de haberlo hecho un rato, se retiró en una de las ruinas de los Templarios. Al entrar, notó agitarse una silueta blanca para luego desaparecer en la oscuridad. El joven, que quería enamorarse, en seguida pensó en la orla del traje de una mujer, y desde aquella aparición, no paró de buscar a esta presunta mujer. El resto de la historia se desarrolla alrededor de las locuras que empezó a hacer Manrique para intentar acercarse a aquella mujer que había creído ver. Empezó a creer de verla por todas partes, mientras remaba en un barco en el lago, mientras paseaba por las calles y llegó incluso a individualizar la posible morada de aquella mujer. El enamorado infeliz pasó varios días y noches delante de las ventanas de aquella casa, para ver si la mujer deseada se asomaba, pero cuando le dijeron claramente que en aquel edificio vivía un hombre soltero, Manrique se asombró aun sin dejar su empeño, y así pasaron dos meses. Una noche, mientras paseaba por una alameda cerca del Duero, a estas alturas desesperado, vio flotar y luego desaparecer la misma silueta blanca que había divisado anteriormente. Se echó a correr para alcanzarla pero, cuando le parece estar cerca la acercó, entiende que era un rayo de luna. La narración aquí no se para, simplemente prosigue declarando que habían pasado algunos años y que Manrique se había vuelto completamente loco porque no había podido conseguir el amor. Bécquer concluye la historia con una opinión sobre Manrique: en realidad, lo único que había hecho era haber recuperado el juicio, porque se había dado cuenta de que el amor perfecto no existe, así como le había

¹⁹⁹ Bécquer, *op. cit.*, p. 54.

pasado a Bécquer con su mujer. A través de la sensibilidad de Manrique, Bécquer llega con esta leyenda a expresar su propia visión de la mujer ideal.

Pageard informa que Manrique es un joven enamorado que queda solo con su fantasía indomable que le arrastra hacia la sinrazón. Por esto, es la figura de un guerrero-poeta que vive encerrado en su sueño, probablemente deslumbrado por la adolescencia, y es el más típico de los personajes becquerianos²⁰⁰.

3.8 *La Creación*

Esta es la segunda leyenda que manifiesta el carácter oriental de la obra de Bécquer. Se puede describir como una parábola y su subdivisión retoma forma de *El caudillo de las manos rojas*; aquí nos referimos a diecinueve párrafos en los que Bécquer ofrece, a través de un tono ligero pero encubriendo un pensamiento pesimista, la historia de la creación del mundo según el mito hindú de Brahma, el espíritu creador.

Antes de la aparición de los seres humanos, Brahma era el centro de todo y de él salió lo que iba a formar el mundo; por ejemplo, de su primera sonrisa brotó el Edén, hecho por ocho círculos y con un santuario en la cúspide, todo sobre los hombros de elefantes y tortugas. En estas primeras fases de creación, junto a este lugar se encuentran los *gandharvas* -o cantores celestes-, los cuatro elementos y los astros. Todo lo que sale de Brahma es gracias a su laboratorio secreto donde él practica la alquimia, pero hay que mantener los *gandharvas* lejos de este lugar porque podrían destruir todo lo que hay dentro, dado que algunos elementos podrían ser peligrosos. Por esta razón, Brahma encierra en redomas los gérmenes de cosas intangibles pero dañinas como las pasiones y los deseos que caracterizarán a los hombres. Como se podía imaginar, los *gandharvas* se portan como chiquillos traviesos y entran en el laboratorio para jugar, pero lo único que hacen es destruir todo lo que hay ahí dentro y crear confusión. Como conclusión, parece que el mundo ha nacido del trasiego que han creado en aquel lugar.

Según esta leyenda, el pesimismo se debe al hecho de que el mundo es fruto de una transgresión y se ha originado en el caos. A causa de este desequilibrio, se ha creado una mezcla de elementos antitéticos debida al descuido de un dios.

²⁰⁰ Pageard, *op. cit.*, p. 319.

3.9 *Creed en Dios*

Se publica casi contemporáneamente a *El rayo de luna*. El subtítulo «cantiga provenzal» se debe a la figura de un juglar quien va recitando la historia con reiteradas apelaciones a su auditorio de caballeros, pastores y doncellas. Aunque tenga como trasfondo geográfico los Pirineos catalanes, que se deduce de la referencia a Montserrat y al apellido Fortscastells, el autor incluye la figura del trovador que en sus composiciones líricas recurría a la lengua occitana²⁰¹. Sin embargo, la imitación de las cantigas provenzales se limita a los primeros cuatro párrafos, que se caracterizan como sigue: en el primero, el trovador que habla se dirige a los aventureros que cruzan el valle del Montagut que «[...] recorréis la tierra sin más patrimonio que vuestro nombre clarísimo y vuestro montante, buscando honra y prez en la profesión de las armas»²⁰². En el segundo se llama la atención de los pastores que llevan sus ovejas a los peñascos del Montagut; en el tercer el trovador se refiere a las niñas de las aldeanas cercanas, que bajan al valle del Montagut para coger las flores. El último inciso antes de empezar el cuento empieza con estas palabras: «Tú, noble caballero [...] tú, pastor errante [...] tú, en fin, hermosa niña: todos habréis visto en aquel santo lugar...» donde se vuelven a mencionar, esta vez todos juntos, los oyentes que se han nombrado antes. De esta manera, el personaje del trovador incluye a los oyentes-lectores, aunque no recurriendo a fragmentos de prosa lírica como en *El caudillo de las manos rojas*.

Esta leyenda trata un tema muy característico de la escritura Bécquer, el de la transgresión que se sanciona con el castigo, con una perspectiva ajustada a la religiosidad medieval; la atmósfera correspondiente se percibe por el desarrollo de la historia en las ruinas de una abadía.

La historia empieza con el cuento de un sueño que hace una mujer antes de parir a su hijo, y esta visión es interpretada como un aviso de Dios. Al crecer, este hijo -Teobaldo de Montagut- se convierte en un hombre muy malo, grosero y blasfemo. Un día, durante una cacería, rechaza la petición de ayuda de un sacerdote, que lo maldice y declara que Dios, durante el juicio final, se acordará de esa maldad demostrada por el hombre. Volviendo a cazar, Teobaldo consigue herir a un jabalí que se escapa, e intenta seguirlo; lamentablemente, su corcel muere de fatiga unos metros antes de alcanzar a la res, y Teobaldo se enfada muchísimo con los que asisten a su actividad. De repente, uno de sus servidores llega al lado del señor con un caballo negro y, al entregárselo a Teobaldo, se le pinta una sonrisa siniestra,

²⁰¹ Estruch, *op. cit.*, p. 161.

²⁰² Bécquer, *op. cit.*, p. 110.

porque ya sabe que aquel no es un animal normal. A partir de aquí, inicia la parte fantástica de la leyenda: el misterioso corcel inicia un viaje interminable hacia otras regiones terrestres y aéreas, sin ocultar las características sobrenaturales de la cabalgadura. Nadie sabe por cuánto tiempo corre el caballo, tampoco Teobaldo que, al abrir los ojos, se encuentra en un lugar envuelto de niebla oscura y donde no percibe el ruido de las patas del caballo sobre la tierra. Llega así a un punto en el que empieza a divisar los ángeles, después el arcángel y, por último, llega al paraíso; sin embargo, el corcel no para allí su carrera, porque ese es el lugar donde están las almas santas y buenas. Subiendo aún más, e incluso superando la Madre de Dios, Teobaldo es llevado a la presencia de Dios donde permanece unos instantes antes de ser lanzado al vacío como Dios hizo con el ángel rebelde. Un segundo después, Teobaldo se despierta en el mismo bosque donde había herido el jabalí, y nota al fondo de aquel lugar la silueta de su castillo. Queriendo volver a casa, se pone en marcha, pero, para no viajar por la noche, se para en una aldea allí cerca, donde llama a la puerta de una casa para buscar hospitalidad. La mujer que se asoma a la puerta, al oír que ese hombre es Teobaldo de Montagut, se echa a gritar e a insultarlo, creyendo que le está tomando el pelo. Finalmente, el hombre llega a su castillo donde es acogido por un fraile, que le cuenta la leyenda que circula a propósito de Teobaldo de Montagut. Cien años antes, el diablo se había llevado al señor de aquel lugar por su actitud malvada, y el castillo se había convertido en una cofradía. Al oír esta historia, Teobaldo se arrepiente y solo pide ser admitido en el grupo de los frailes.

Esta es la historia de una conversión religiosa con la inclusión del elemento mágico; lo sobrenatural está centrado en el viaje a regiones divinas y en el paso del tiempo con dos velocidades: un instante y un siglo. En el primer caso es el tiempo interior que dura tanto como un sueño, mientras que el siglo hace referencia al tiempo exterior, que afecta a los personajes y al escenario²⁰³.

Estruch sugiere que en esta leyenda se ha resemantizado el tema del cazador maldito, junto a lo del caballero malvado y a otros motivos tradicionales. Sin embargo, la crítica no presenta visiones comunes por lo que se refiere a la fuente de esta leyenda; el posible origen se identifica con varios textos ajenos al folclore español, como por ejemplo el texto francés *La Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour* de Victor Hugo o incluso un relato de Washington Irving²⁰⁴. Lo que es cierto es que, otra vez, Bécquer trabaja con material

²⁰³ Izquierdo, *op. cit.*, p. 68.

²⁰⁴ Estruch, *op. cit.*, p. 19.

folclórico, como el asunto del señor feudal que, cuando regresa a su castillo, lo encuentra ocupado por gente extraña; este tema en Cataluña dio lugar a una expresión popular: «Qui s'en va de Montagut, troba el lloc perdut». Hoy en día equivale a «Quien va a Sevilla, pierde su silla» y se refiere a una rondalla catalana cuyo protagonista es un señor que, cada vez que volvía de la guerra, encontraba su castillo ocupado por gente contraria. Puede que Bécquer, durante una estancia en Cataluña, haya oído esta canción y haya aprovechado del topónimo y de la historia²⁰⁵.

3.10 *El Miserere*

Esta leyenda se publica a mitad de 1862 y, como las anteriores, sale en *El Contemporáneo*. Junto con Maese Pérez el organista, dicho relato pone de relieve la importancia que la música tuvo para el autor sevillano.

Aquí volvemos a encontrar un planteamiento narrativo común en Bécquer, la ficción recolectora de historias oídas. En el comienzo de la leyenda el autor se pone frente al lector como un personaje de los hechos que va a contar; lo que cuenta se refiere a una estancia en Fitero que él mismo hizo, y al hallazgo de un antiguo manuscrito musical mientras revolvía volúmenes en la biblioteca religiosa. El documento encontrado es un Miserere inacabado con palabras en alemán en lugar de lo que suele escribirse en italiano, y este será el objeto protagonista de la historia.

Para saber algo más sobre lo que ha encontrado, Bécquer pide explicaciones a un viejecito que se encuentra en el mismo salón que el autor, y el anciano se pone a contar una historia. Hace mucho tiempo, en la noche del Jueves Santos, un romero llegó a la puerta de la abadía de Fitero y allí se puso a contar su vida. Él era un músico y, para expiar sus pecados, quería componer la partitura para una serie de palabras para complacer a Dios, pero en todos sus viajes todavía no había oído ningún Miserere que le gustara. Uno de los presentes que le estaba escuchando le mencionó el Miserere de la Montaña, que tenía una historia siniestra que él se puso a contar. Muchos siglos antes, en la montaña allí cerca se encontraban las ruinas de un monasterio, que el señor del lugar había regalado a los monjes; el hijo de aquel señor, enfadado por no haber recibido aquella parte de la herencia de su padre, pidió a unos bandoleros que prendieran fuego a la iglesia, y este fue lo que pasó por una noche de Jueves Santos. Los responsables quemaron el monasterio, saquearon las partes consagradas y no

²⁰⁵ Estruch, *op. cit.*, p. 326.

dejaron ni un fraile con vida, mientras ellos estaban cantando el Miserere; lo único que había quedado de aquella noche era algo que se repetía todos los años en el mismo periodo, cuando las ánimas de los monjes que todavía no habían expiado sus culpas, volvían cantando el Miserere para implorar clemencia a Dios.

Este cuento del peregrino despertó la curiosidad del romero, quien se puso en marcha hacia aquella zona; al llegar allí, después de unas horas el romero empezó a sentir un ruido alejado, y lo que se presentó delante de sus ojos fue una escena sobrenatural: «[...] El músico que la presenciaba... creía estar fuera del mundo real, vivir en esa región fantástica del sueño en que todas las cosas se revisten de formas extrañas y fenomenales»²⁰⁶.

Al día siguiente, el romero volvió a la abadía muy pálido y como fuera de sí, pero contento porque tenía algo que escribir. Sin embargo, el músico no consiguió terminar su obra y se volvió loco, porque nada de lo que escribía se parecía a lo que había oído. De esta forma, el texto incompleto se halla todavía en la biblioteca de la abadía de Fitero, donde el viejo señor y Bécquer como personaje terminan su conversación.

Esta leyenda presenta una de las situaciones más macabras de todas, la salida al monte de los esqueletos de los monjes. Bécquer hace hincapié en un escenario lúgubre utilizando términos que bien transmiten miedo:

Mal envueltos en los jirones de sus hábitos, caladas las capuchas, bajo los pliegues de las cuales contrastaban con sus descarnadas mandíbulas y los blancos dientes las oscuras cavidades de los ojos de sus calaveras, vio los esqueletos de los monjes, que fueron arrojados desde el pretil de la iglesia a aquel precipicio, salir del fondo de las aguas, y agarrándose con los largos dedos de sus manos de hueso a las grietas de las peñas, trepar por ellas hasta tocar el borde, diciendo con voz baja y sepulcral, pero con una desgarradora expresión de dolor²⁰⁷.

Hay diferentes elementos que construyen lo fantástico y lo sepulcral de esta leyenda, y Serrano, Olivares, Martínez y Davalos señalan tres tipos: lo sonoro, lo luminoso y lo líquido, aunque todos tengan algo que ver con la naturaleza. El primer grupo de componentes aparece cuando el romero, escondido para ver a los monjes, está rodeado por sonidos del agua, del viento y de los animales. El hecho importante es que estos sonidos, para una persona como el romero, son normales al hallarse en un bosque; pero, cuando a esta cantidad

²⁰⁶ Bécquer, *op. cit.* p. 157.

²⁰⁷ *Ibidem.*

de sonidos se añaden los del reloj y de las campanas del monasterio, todo cambia. El conjunto de estos ruidos parece dar vida a eventos fantásticos, como la llegada de los monjes²⁰⁸.

A propósito de lo luminoso, hay que subrayar la centralidad de la noche y de su importancia, porque es esta parte del día la que hace posible que pasen los eventos sepulcrales. A pesar de eso, las formas en las que se presenta la luz son otra vez filtradas por la naturaleza: se incluyen escena con el fuego, los relámpagos y los rayos²⁰⁹.

Por último, las enunciaciones de lo líquido aparecen en relación con el brotar del agua como con las lluvias, la corriente del riachuelo o el ruido de la cascada. Otra peculiaridad de lo líquido es que representaría la causa de muerte de los monjes; por como ha sido contada la historia, parece que los religiosos habían muerto quemados junto con el monasterio durante un incendio. Sin embargo, es posible que hayan muerto cayendo del peñón y ahogando en el río²¹⁰.

Por lo que se refiere a la estructura de la historia, es de tipo circular con cuatro secuencias narrativas que se entrelazan: el primero se puede definir un «pre-texto», con el cual Bécquer como personaje cuenta lo que hace en la biblioteca. El segundo es representado por la narración del viejo hombre sobre la historia del romero; el tercero es la narración del romero de su propia historia y el último se desarrolla alrededor de lo que cuenta un hermano de la abadía sobre los monjes que cantan el Miserere²¹¹.

Los motivos tratados aquí parecen muy vinculados al Romanticismo y con la literatura gótica sobre el pecador arrepentido y la posibilidad de redención, los esqueletos que se levantan, el monasterio y los monjes, todo situado en una atmósfera nocturna y sobrenatural²¹².

A pesar del influjo de otras tradiciones, esta leyenda parece derivar de un cuento que puede ser definido «fantástico-religioso»²¹³, *Los maitines de Navidad* de José Joaquín Soler de la Fuente, porque las dos obras tienen muchas afinidades. Un ejemplo se encuentra en la trama, porque en ambos se percibe lo sobrenatural como unido a una creencia o sospecha de

²⁰⁸ Alejandra Carmina Serrano García «Lo sonoro, lo luminoso y lo líquido como elementos que construyen lo fantástico y lo sepulcral en la leyenda *El Miserere* de G. A. Bécquer», <https://www.researchgate.net/publication/352545979>, 2020, pp. 140 y 143.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 144, 146.

²¹⁰ *Ibidem*, pp. 148-149.

²¹¹ *Ibidem*, pp. 139-140.

²¹² *Revista de folklore*, <https://funjdiaz.net/folklore/pdf/476.pdf>, 2021, p. 98.

²¹³ M^a Montserrat Trancón Lagunas, citado por *ibidem*, pp. 102-103.

un posible milagro o intervención divina²¹⁴. Puede que Bécquer haya leído la leyenda de Soler de la Fuente, porque esta apareció en una revista de la que el autor fue colaborador, aunque las similitudes que se encuentran entre ellas podrían deberse a que ambas sacaron motivos literarios prototípicos del Romanticismo, sobrepasando las fronteras de los varios países en los que se afirmó el movimiento.

3.11 *El Cristo de la calavera*

Sale a la imprenta en el verano de 1862 y presenta una trama muy sencilla, aunque el eje de la historia no sea tanto la presencia de algo maravilloso, sino la descripción del ambiente de cortesanía y del fondo medieval esta vez luminoso y de fiestas nobiliarias.

La historia se desarrolla en la Toledo del siglo XIII o XIV en vísperas de la salida para una cruzada contra los moros. Lo que puede impresionar al lector es la minuciosa descripción, casi fotográfica, del lujo y del resplandor de los salones donde se abre la narración. Aquí se encuentra doña Inés de Tordesillas, la protagonista femenina del cuento: ella es una mujer muy guapa y coqueta, objeto de deseo de dos hombres que frecuentan los mismos lugares que ella y que comparten su clase social. Alonso de Carrillo y Lope de Sandoval son dos caballeros amigos, pero llegarán a desafiarse a duelo para ganarse el amor de Inés. El combate se traslada por la calle, precisamente delante de un retablo con la imagen de Cristo; los dos, después de haber saludado respetuosamente la imagen, cruzan los estoques para empezar. De repente, la luz que sale del altar se apaga, dejando la calle en plena oscuridad. Los dos, sorprendidos, bajan al suelo las armas y el farolillo vuelve a brillar. La escena se repite otras veces, y los caballeros se ponen cada vez más nerviosos por no poder seguir con el enfrentamiento. Por última vez los dos intentan combatir, pero al final desisten de su riña porque, además de la oscuridad, irrumpe en sus oídos el eco de una voz misteriosa. Los dos jóvenes tampoco entienden lo que la voz les está diciendo, pero sus almas se llenan de terror al punto que se dan cuenta de que Dios quiere decirles algo. El combate era una lucha fratricida que solo hubiera llevado a la tragedia, y por eso los dos se paran y se abrazan, reconociendo que la amistad es más fuerte que el amor. Para solucionar el sentimiento compartido para doña Inés, los dos deciden remitir la decisión en manos de la mujer, y, así, vuelven a la ciudad. Por la noche, lo primero que ven al acercarse a la casa de la joven es un hombre que se desliza hasta el suelo con una cuerda tendida del balcón de doña Inés, y ella asomada al antepecho para saludarle. De repente los dos amigos ponen

²¹⁴ *Revista de folklore, op. cit.*, pp. 101-102.

mano a sus espadas, pero luego se echan a reír y doña Inés los oye, arrepintiéndose. A la mañana siguiente, las damas del pueblo desfilan por el patio, y entre ellas está la protagonista, que se da cuenta de lo que ha pasado con los dos pretendientes y se avergüenza.

La mujer desempeña aquí el papel de la figura frívola y desdeñosa, pero a diferencia de *El Monte de las Ánimas* y de *La corza blanca*, la joven vanidosa no causa la muerte del amado sino una condición positiva, porque los dos amigos que la aman eligen su amistad en lugar del amor, descuidándose de la mujer.

Tanto Estruch como Izquierdo analizan el hecho de que, como ya se ha indicado en la presentación de la trama, el ambiente medieval es diferente del de las otras leyendas, porque es un mero decorado²¹⁵. Los salones del sarao son recreados de manera muy detallada, casi como si fuese una escena cinematográfica. La técnica descriptiva se asemeja a la que hoy en día se realiza con una cámara, porque el autor parte del espacio exterior donde se mueve lentamente y anota observaciones sobre lo que pasa, y luego se adentra en los salones para empezar con la narración. La acción es generalmente rápida y, en este caso, lo sobrenatural es un nimio episodio de la narración, el de la luz divina que interviene para que los caballeros paren su duelo²¹⁶.

3.12 *El gnomo*

Esta leyenda es la primera que se publica en 1863 y también la primera que aparece en el periódico *La América*.

La leyenda es de procedencia aragonesa y se ambienta en un lugar impreciso del Moncayo. El asunto general es diferente del de la mayoría de los otros relatos, porque no trata de una historia de amor -aunque las dos hermanas protagonistas estén enamoradas del mismo hombre-, sino procede haciendo un análisis de los sentimientos de las chicas y sus reacciones ante lo carnal y lo espiritual de la vida. Dentro de esta narración se incrusta otra, el relato del tío Gregorio; este viejecito se encuentra cerca del convento donde viven un grupo de chicas que están volviendo de la fuente y le piden que les cuente algo. Este relato tiene una función introductoria y explicativa de las tradiciones, porque alude a los fenómenos misteriosos que ocurren en la fuente durante la noche, probablemente a causa de espíritus

²¹⁵ Estruch, *op. cit.*, p. 32.

²¹⁶ Izquierdo, *op. cit.*, pp. 74-75.

diabólicos, como los gnomos. Estas criaturas pertenecen al folklore de los pueblos nórdicos, de ahí que los críticos encuentran en la mitología nórdica una posible fuente de la leyenda.

A pesar de eso, la historia central es la de dos hermanas, Marta y Magdalena que representan dos actitudes opuestas, como se ha analizado en el párrafo 2.6 dedicado a los personajes. Las chicas están enamoradas del mismo joven y se desafían en silencio para conquistar su amor. Lo importante es la antítesis de sus respectivos caracteres: Marta está caracterizada haciendo hincapié en su ambición, su orgullo, su superioridad y por su dimensión materialista. Magdalena, en cambio, es una mujer dominada por la fragilidad sentimental, la inocencia y la espiritualidad. Cuando deciden visitar la fuente por la noche para ver si encuentran a los gnomos, Marta muere debido a que no es capaz de resistir a la tentación material que el gnomo le ofrece, a diferencia de su hermana Magdalena, que logra preservar su vida confiando en una felicidad abstracta e ideal. Marta pierde su vida a causa de su ser pasional y poco pensativo, y Magdalena, que en cambio es atraída por lo ideal, consigue sobrevivir.

Una vez más, las intervenciones de Estruch e Izquierdo se sobreponen en materia de análisis de los niveles narrativos. En este caso, la narración múltiple hace que el relato parezca desorganizado por contener varios elementos mal conectados, sobre todo por el tema de los gnomos que no queda bien relacionado con el de la rivalidad entre las dos hermanas²¹⁷. Además, Bécquer ha utilizado una amplia variedad de registros lingüísticos, que no siempre se adaptan a lo que tienen que describir; recurre a la incrustación de narraciones secundarias dentro de la principal, apuntes, paginas poéticas y desenlaces²¹⁸.

Los ejes temáticos básicos de esta obra se caracterizan por un conjunto de dualidades: la de cuerpo-espíritu, la de materia-ensueño y la de realidad-fantasía.

3.13 *La cueva de la mora*

Esta leyenda se publica en *El Contemporáneo* en 1863 y es la segunda ambientada en Fitero, junto a *El Miserere*. La estancia en este lugar se debe al hecho de que la mujer de Bécquer era natia de allí y la pareja visita la ciudad después de la boda, y a sus aguas termales, cuyas ruinas del viejo imperio puede que hayan inspirado a Bécquer.

²¹⁷ Estruch, *op. cit.*, p. 32.

²¹⁸ Izquierdo, *op. cit.*, p. 75.

Por lo que se comentaba antes, es importante señalar que ambas leyendas fiteranas están divididas en dos partes: la primera es una introducción relatada en primera persona y contemporánea al autor, porque él describe donde se encuentra, y la segunda es el relato que el narrador transmite porque lo ha oído contado por alguien²¹⁹.

La particularidad de esta leyenda es que Bécquer, hablando de las ruinas del castillo de Tudején, -entre cuyos pasadizos se desarrolla la historia-, ha ofrecido la primera investigación arqueológica en Fitero²²⁰. Este lugar rico de historia dio al autor mucha inspiración para sus leyendas y las pone a disposición del lector en la introducción, cuando describe la procedencia árabe de las ruinas.

El narrador dice conocer la historia de boca de un viñador a quien ha interrogado acerca de una gruta descubierta en la proximidad del río, al pie de una altura que lleva a las ruinas de una antigua fortaleza árabe y le cuenta la historia de aquel lugar.

El cuento, sencillísimo, presenta un caballero cristiano que se enamora de la hija de un alcaide árabe. Un día, durante una batalla entre moros y cristianos, los mahometanos se llevan al caballero como cautivo a la fortaleza, y estando aquí el amor del hombre por la mujer se enciende aún más. Una vez salido del cautiverio, propone a sus hombres que asalten aquel lugar pero, durante la lucha, el caballero mismo cae mortalmente herido; sin embargo, la joven que ha asistido a la escena lo saca por un pasaje secreto que conduce hasta la orilla del río. Para intentar salvar a su amado, ella sale de la cueva para traerle agua, pero una flecha de los moros la traspasa y la mata; sin embargo, antes de morir, el caballero la bautiza *in extremis* valiéndose del agua que ella ha traído. El subterráneo del castillo y la cueva son los lugares que sirven de marco a esta secuencia narrativa final.

Estruch la define como una leyenda convencional, porque falta de originalidad, apenas hay descripciones y parece escrita de prisa²²¹. Pero, a pesar de esta declaración, Yanguas subraya como ambas leyendas siguen siendo dos de los mejores instrumentos para divulgar los orígenes medievales de Fitero²²².

²¹⁹ Serafín Olcoz Yanguas, Bécquer en Fitero: Leyendas, mitos y algo de Historia», <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3406979.pdf>, 2009, p. 154.

²²⁰ *Ibidem*, p. 158.

²²¹ Estruch, *op. cit.*, p. 32.

²²² Yanguas, *op. cit.*, p. 172.

3.14 *La promesa*

La publicación se remonta a febrero de 1863 en *La América*. La obra se compone de cinco momentos narrativos de temas diferentes, en el orden: despedida y promesa, descubrimiento de la identidad del amante, actuación sobrenatural de la mano, denuncia crítica y explicación, y cumplimiento de la promesa.

Los hechos acontecen entre Gómara, localidad cerca del sudeste de Noviercas, y los alrededores de una Sevilla sitiada por los cristianos.

Todo comienza de manera abrupta porque describe a la protagonista que está llorando, sin introducir el porqué de aquella tristeza. La mujer está con el conde de Gómara, que luego se descubre ser su prometido, que la ha seducido haciéndose pasar por escudero y prometiéndole el matrimonio. Sin embargo, la relación entre los dos no puede oficializarse, porque el hombre tiene que contestar al llamamiento militar del rey don Fernando III, quien emprende la cruzada contra los moros de Andalucía y quiere partir con su ejército dentro de poco. El matiz trágico de la historia no es tanto la separación entre los dos enamorados sino que, durante la ausencia del conde, los hermanos de Margarita la matan por haber infringido las leyes del honor familiar. El hombre se entera de lo que ha pasado a su amada solo gracias al cuento de un curioso personaje, a la vez peregrino, juglar y vendedor quien, en medio del campamento, canta el romance de la mano muerta. Este relato se refiere al hecho milagroso de que resulta imposible enterrar la mano del cadáver de una chica, que el conde entiende ser su amada, porque lleva el anillo que la joven ha recibido de su amante. El conde consigue volver a Sevilla sano y salvo pero muy triste porque su amada ha muerto; sin embargo, logra aliviar esta desesperación volviendo a su feudo y pidiendo al sacerdote que celebre el casamiento con Margarita sobre su tumba, haciendo que cese el prodigio de la mano.

La historia se basa en una serie de motivos folclóricos y populares, como la inserción de un romance en el relato y la influencia de lo sobrenatural en los eventos, como pasa aquí con la parte del cuerpo que no puede ser enterrada por intervención de la magia.

Por lo que se refiere a los lugares, el lector se da cuenta de que, así como *El Cristo de la calavera*, también en esta leyenda abunda la sensorialidad pre-modernista de Bécquer en las descripciones pictóricas de algunos momentos, todo es vistosidad de ropajes y triunfo de colores y sonidos.

3.15 *La corza blanca*

Se publica en *La América* en 1863. La acción se desarrolla en el siglo XIV en la comarca que se extiende al pie de las faldas meridionales del Moncayo, en Veratón y sus alrededores, muy cerca de la frontera entre Castilla la Vieja y Aragón. La España que figura es la del último periodo medieval, la de la Reconquista y de expansiones del reino cristiano de Alfonso XI.

Constanza, hija del señor local don Dionís y de una mujer desconocida que podría ser gitana, es una mujer muy guapa, frívola, que quiere ser complacida en todo lo que desea y que no depende de ningún personaje masculino, aunque esté rodeada de hombres que la desean. Ella además, a causa de un prodigio, tiene el poder de transformarse en corza cuando llega la noche y es secretamente la reina de las ondinas que viven en el lago del bosque. Los habitantes del pueblo la llaman «Azucena del Moncayo» por su palidez y todos saben que tiene un carácter casquivano. Garcés es el joven protagonista masculino; es un montero y adora a Constanza. Esta, aunque sepa el amor que él siente por ella, juega con los sentimientos del muchacho. Un día, Garcés intenta hacerse notar por su amada y decide regalarle algo muy precioso y que no todos pueden tener al alcance: la corza blanca que vive en el bosque. Constanza, que no sabe las intenciones de Garcés, a veces se transforma en corza también de día, y en su forma animal practica la burla hasta la crueldad y provoca su propia pérdida. Garcés desconoce los poderes mágicos de la chica, y con su ballesta se pone a cazar la corza, consiguiendo herirla mortalmente con una flecha que la ha alcanzado en el soto donde ella ha huido.

La muerte en este caso opera como castigo por dos razones: la primera es para sancionar al carácter caprichoso y burlesco de la muchacha, quien juega con el amor de su pretendiente. La segunda explicación de la muerte sería otra sanción, pero esta vez a la ascendencia pagana de Constanza y al linaje de donde provendría la magia que hace posible la transformación en animal que, en varios pasajes del texto, es descrito como un «engendro de Satanás».

Según Estruch, esta leyenda es la que mejor representa la actitud de Bécquer hacia la mujer. Aquí los arquetipos femeninos, que en las otras leyendas y en las *Rimas* caracterizaban figuras escindidas, se reúnen en una sola mujer conocida con nombres distintos y con varias personalidades. Constanza es la mujer altiva y caprichosa, Azucena es

la mujer espiritual y la corza-ondina es la mujer sensual y diabólica²²³ y todas juntas forman parte de una connotación negativa de la mujer.

3.16 *El beso*

Esta es la penúltima leyenda, se publica en *La América* en 1863. La principal diferencia entre esta leyenda y las otras es el periodo en el que se sitúa la acción: en lugar de recrear el Medioevo, los hechos tienen una coordenada temporal mucho más cercana al autor. Todo ocurre en una Toledo ocupada por las tropas francesas de la época napoleónica que se lanzan en actos de vandalismo y abuso de la ciudad. A pesar de eso, la cronología no es tan precisa, porque los franceses ocuparon Toledo en tres ocasiones, y no hay datos que indiquen durante cuáles de estas ocupaciones -la de 1808 en abril, la en diciembre del mismo año o la de 1813- es ambientada la historia.

Cabe insertar el comentario sobre las discordancias entre esta y el resto de las leyendas porque, a nivel de trama, el tema amoroso sigue la dirección opuesta a la que Bécquer suele tomar. Aquí, por primera vez, no es la dama la que induce a la tentación, sino el protagonista; la corporeización de la estatua tiene lugar en la mente del capitán francés, siendo fruto de su tendencia imaginativa.

Para escribirla, Bécquer se apoya en la tradición toledana de la profanación de los sepulcros de los condes de Fuensalida en la iglesia del Carmen Calzado.

El protagonista es un joven capitán del ejército francés, un hombre gallardo y apuesto, que acaba de invadir la ciudad y se adentra en una iglesia, donde encuentra el objeto de su deseo. Al acercarse a las dos estatuas que están allí, se da cuenta de la hermosura de la escultura femenina, que representa Elvira de Castañeda. Hasta aquel punto el capitán maneja la situación de manera racional y, para celebrar sus proezas, decide organizar un banquete justo en la nave delante de la escultura y, con la llegada de la noche y bajo el influjo de la embriaguez, acerca sus labios a los de la mujer y, de repente, cae golpeado a muerte por Pedro López de Ayala, marido de Elvira y primer conde de Fuensalida, fallecido en 1444. La estatua del conde tiene que defender su honor matando al sacrílego protagonista; entonces, la muerte aquí aparece como castigo por desafiar a las estatuas de los muertos. El capitán ha tratado de traspasar la frontera que separa el espíritu de la materia, es decir convertir a la mujer de piedra en mujer de carne y hueso, y esta trasgresión ha sido castigada.

²²³ Estruch, *op. cit.*, pp. 33-34.

El tema de la oposición entre mujer ideal y mujer carnal es primario en esta obra, junto al de la animación de estatuas, ya presente en otras obras, pero aquí tratado con mayor intensidad emocional. Claro está que lo primero en que pensamos al leer de esta relación es lo que pasa en la célebre obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, porque lo que pasa en esta leyenda de Bécquer concierne completamente la trama de la obra de Tirso de Molina. El protagonista, después de haber matado al padre de su amada, tropieza con el sepulcro del hombre y, para burlarse de su alma, la convida a cenar juntos. Durante esta cena, la estatua del convidado pide la mano a su huésped y lo arrastra consigo al infierno, y es lo que hallamos en *El beso*: una estatua que ha recobrado vida se venga de las burlas que ha recibido por un vivo matándola a su vez.

Muy pocas veces los críticos han conseguido identificar con certeza las fuentes de las leyendas, pero en este caso se puede hacer. Los estudiosos se han fijado en una ópera francesa, *Zampa – La fiancée de marbre*, de A.H.J. Mélesville, teniendo en cuenta que Bécquer hizo un comentario acerca de este texto después de haber leído el libreto. En la secuencia narrativa del banquete en la iglesia, se nota como Bécquer haya utilizado la mayoría de los elementos del libreto: se mantienen la ambientación, el coro del grupo de militares, los efectos del vino como motivo desencadenante y los celos de la estatua que cobra vida²²⁴.

Con esta leyenda se han detectado también unos errores que hizo Bécquer y que han generado incongruencias a nivel de trama: la última acción se localiza en una iglesia que no es donde realmente se colocaban las estatuas descritas. Como explica Estruch, durante la Guerra de Independencia estos sepulcros estaban en el convento del Carmen Calzado pero de este, en tiempos de Bécquer, se encontraban solo ruinas y las tumbas de los condes habían sido trasladadas al convento de San Pedro Mártir. Sin embargo, la descripción del exterior del convento que Bécquer realiza no corresponde a ninguno de los dos mencionados. Los lugares sagrados se presentan como templos góticos, pero ambos eran de estilo renacentista y esta diferencia podría explicarse teniendo en cuenta que a Bécquer no le gustaba el arte clásico-renacentista, por lo que modifica las características del escenario de su leyenda hasta crear uno vagamente gótico, el estilo que él prefería. Recogiendo referencias arquitectónicas diversas, Bécquer crea su propio escenario, el marco ideal para su relato.

Algo parecido pasa en la escena final con la referencia al monasterio de Poblet: uno de los soldados franceses advierte a su capitán de la profanación que ocurrió años antes en

²²⁴ Estruch, *op. cit.*, p. 8.

aquel lugar, pero históricamente nunca pasó. En este caso Bécquer usó la descripción de Piferrer en *Recuerdos y bellezas de España*, otra obra que ha influenciado al autor sevillano. Esta segunda manipulación ha sido realizada con tanta habilidad que ha pasado inadvertida por mucho tiempo²²⁵.

El método creativo de Bécquer en esta leyenda es la síntesis de fuentes, referencias e influencias de varias culturas; se genera un crisol de datos históricos-artísticos, obras literarias francesas, mitología clásica y el mito imperecedero del Don Juan.

3.17 *La rosa de pasión*

La última que se publica, en *El Contemporáneo* en 1864. La introducción presenta una voz narrativa en primera persona, y presumimos que se trate de Bécquer mismo. Nos informa de su estancia en Toledo y del encuentro con una muchacha que le cuenta la historia de la flor que ella está arrancando en aquel momento.

En Toledo vivía un comerciante judío, llamado Daniel Leví, dueño de una tienda debajo de su casa, donde vivía con su hermosa hija Sara, que solía asomarse a una de las ventanas del edificio. Esta chica tiene muchos pretendientes pero, tras desdeñar a numerosos de ellos uno, despechado, delata los amores prohibidos que mantiene la bella joven con un cristiano. Daniel, que responde en todo a la prototípica imagen antisemita de la cultura europea de la época, trama una cruel venganza. De este modo, en la noche del Viernes Santo -nuevamente se nota la importancia de la noche, y la elección de un día sagrado, que no por casualidad coincide con aquel en que se conmemora la muerte de Jesucristo-, Daniel se reúne secretamente con un importante colectivo hebreo en las afueras de Toledo. En el lugar donde se han citado se hallan unas ruinas de una iglesia, y también en este caso vuelve a repetirse el motivo de las ruinas religiosas; el grupo de hombres ha convocado, gracias a una artimaña, al joven cristiano porque Daniel decide poner en práctica todas las puniciones que prevé su fe contra los de otro credo. Sara, una mujer muy lista, decide seguir a los cómplices de su padre y, con grande estupor y tristeza, los sorprende mientras elevan al aire una enorme cruz y preparan unos clavos metálicos y una corona de espinas. Horrorizada, interrumpe los macabros preparativos para decir que su amante no vendrá, puesto que ella ya lo ha advertido y aprovecha de la situación para admitir que ella misma se ha convertido al cristianismo. En este momento, Daniel reniega a su hija, y la entrega al grupo de fanáticos seguidores, dejando

²²⁵ Estruch, *op. cit.*, pp. 10-11.

que hagan lo que quieran con «[...] esa infame que ha vendido su honra, su religión y sus hermanos»²²⁶. La acción queda aquí interrumpida y solo se nos dice que, al día siguiente, Daniel se puso a trabajar, con la única diferencia que las celosías de la casa donde se solía ver a Sara no volvieron a abrirse ya nunca más.

El relato se cierra situando la acción varios años más tarde, cuando un pastor encuentra entre las ruinas de la antigua iglesia una extraña flor, nunca vista, que prefigura las señales de la pasión de Cristo. El pastor lleva esta llamativa flor al arzobispo, quien, ordenando excavar en la zona de su aparición, se sorprende por encontrar el esqueleto de una mujer. Por ello, la flor que había crecido fuera de la tumba recibiría el nombre de «rosa de pasión».

A propósito de las otras leyendas se ha discutido sobre las posibles fuentes, o sea de cuál cuento o tradición se podría haber originado cada leyenda. Esta vez hay que proceder de manera distinta, porque cabe subrayar que esta leyenda ha sido ella misma fuente de inspiración por otra historia, en este caso de la literatura inglesa. La obra referencial es *The story of Salome* de Amelia Edwards y halla varias similitudes con la obra becqueriana. La primera que es el ambientarse en antiguas ciudades europeas que comparten muchos siglos de historia a sus espaldas²²⁷. Luego, en ambos se incluyen el motivo antisemita, el conflicto religioso y la presencia de lo sobrenatural; este último elemento se manifiesta en relación con el entierro de la mujer becqueriana. Los huesos superan los límites espaciotemporales y comunican lo que la muerte intenta acallar²²⁸.

3.18 *Las hojas secas*

En 1870, Bécquer publicó en *El Almanaque literario del Museo Universal* esta obra breve y melancólica.

La trama consiste en la mayor parte en un diálogo entre dos hojas secas que, detenidas por un momento, se cuentan recuerdos y momentos pasados. Ellas son las verdaderas protagonistas del cuento, introducido por una voz que habla en primera persona y que asiste al encuentro de las hojas. Estas mencionan al sol que las besaba, a cuando se mecían en el aire, a cuando se reflejaban en las aguas transparentes del río, y a todo lo que hacía de su vida un sueño. Una tarde, las dos hojas asisten a dos amantes quienes se detienen al pie del

²²⁶ Bécquer, *op. cit.*, p. 109.

²²⁷ *Revista de folklore*, *op. cit.*, p. 111.

²²⁸ *Ibidem*, p. 113.

árbol donde se alojan las hojas, y a su conversación sobre la enfermedad de la chica, que no sabe si llega al invierno. Al mismo tiempo, se vuelve a hablar del paso de las estaciones, porque el viento otoñal había arrastrado las hojas por el polvo y el barro del terreno. Con la llegada del invierno, una de las hojas que todavía estaba en el suelo, ve al amante de aquella tarde lejana, vestido de luto y que contempla distraído las hojas que daban vueltas en el agua turbia. La historia termina con una ráfaga de viento que separa a las dos hojas amigas.

Según lo que sugiere Johnson, la posible fuente de esta leyenda es un cuento francés de Henry Murger, las *Scènes de la vie de Bohème* en la que se cuenta la historia de dos amantes desventurados por no poder gozar de un amor largo, dado que la muchacha sufre de tisis y el médico le avisa que se moriría al marchitarse las hojas. Las correspondencias entre los dos relatos son el diálogo entre los amantes en el campo, el presentimiento de la muerte, la enfermedad de la muchacha, la desesperación del enamorado y, sobre todo, el tono melancólico²²⁹.

Como se ha explicado en el capítulo 2, Bécquer asocia mucho su predisposición contemplativa a la realización de las obras, y esta leyenda se percibe bien como se entrelazan la dimensión espiritual con la humana. El autor imagina que las dos hojas «protagonistas» de la leyenda, antes de ser arrastradas por el viento, hablan de su vida todavía pegadas a los ramos. La comparación entre la caída de las hojas como símbolo de comienzo del otoño y la muerte de la chica enferma que meses antes se había parado debajo de un árbol con su novio, hace entender que todo tiene un final, nadie escapa de su destino y hay que vivirlo aceptando la dimensión mortífera como una natural culminación de la vida.

Este capítulo se cierra mencionando cuatro textos que aparecen en la edición utilizada para las otras *Leyendas*, si bien no se pueden clasificar como tales. Se trata siempre de narraciones en prosa, pero en el resto de los volúmenes en nota no aparecen.

3.19 Tres fechas

Esta historia representa otra posible preocupación autobiográfica sobre el tema del amor imposible. La influencia que la actividad pictórica tuvo en la elaboración de las obras becquerianas aquí se percibe aún más que en las otras leyendas, porque el autor, en calidad de personaje, empieza declarando que «En una cartera de dibujo que conservo aún llena de ligeros apuntes, hechos durante algunas de mis excursiones semiartísticas a la ciudad de

²²⁹ Harvey L. Johnson, «La fuente de *Las hojas secas* de Bécquer», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Ciudad de México, vol. 8, n. 4, 1954, pp. 422-424.

Toledo, hay tres fechas escritas»²³⁰. A partir de las mismas, el autor viaja con la memoria para contar los sucesos que corresponden a cada fecha.

En el primer apartado, el narrador describe la primera vez que se fue a Toledo y que solía atravesarla por las tardes. Una de estas, se para delante de una ventana de un caserón porque está convencido de que una mujer se ha asomado y ha intercambiado la mirada con él. Se da cuenta de que detrás de la cortinilla que se ha levantado no hay nadie, pero él no deja de pensar en la joven y se apunta aquella fecha como «la fecha de la ventana». Este un motivo que Bécquer toma de la poesía provenzal: el *amour de loïn*, descrito por los trovadores a propósito de un tipo de amor sin contacto.

La segunda narración se desarrolla de nuevo en Toledo, y Bécquer vuelve a pisar los mismos lugares que había visitado la primera vez, pero parándose en una plaza a la que daban varios edificios, entre ellos un convento. Desde uno de los miradores de este palacio, el autor vislumbra una mano blanquísima que lo saluda, y él se queda allí por toda la noche, esperando volver a verla. Lamentablemente, la mano nunca volvió a saludarle, pero Bécquer se anota esta otra fecha, «la fecha de la mano».

El tercero y último evento se desarrolla en Toledo un año más tarde que el anterior; la ciudad es más triste y silenciosa, aunque se destacan notas confusas de un órgano y palabras de un cántico religioso y solemne. El autor se acerca a la iglesia de dónde vienen los sonidos y se da cuenta de que hay una celebración: al entrar en la iglesia, Bécquer cree reconocer a la mujer que se está metiendo a monja porque ya la había visto en sus sueños. Acercándose a una mujer que presenciaba la celebración, él le pide informaciones sobre la chica y descubre que se trata de una joven huérfana que no podía hacer otra cosa excepto entrar en una orden religiosa. Cuando la mujer dice a Bécquer la calle donde vivía esa chica antes de entrar en el monasterio, se sobresalta por la sorpresa, sin dar otras explicaciones. La fecha de aquel día no la marca con ningún hombre, pero aclara que queda fijada en su mente.

3.20 ¡Es raro!

La estructura de esta historia es bastante curiosa, porque está compuesta por una introducción en la que se describe una determinada escena: hay una tertulia de personas que están tomando el té y, entre ellas, está el narrador que cuenta la historia propiamente dicha.

²³⁰ Bécquer, *op. cit.*, p. 73.

Esta vez, el narrador no oye el cuento que va a contar porque ya lo conoce y empieza a relatarlo.

Esta se refiere a Andrés, un joven sensible cuya niñez fue la de un huérfano triste. Creciendo, tiene el desenfrenado deseo de vencer la soledad y demuestra cariño a seres que, por mala suerte o rigidez de carácter, han sido maltratados por el destino: un perrito arrojado a la basura y un caballo que están a punto de sacrificar en el ruedo. Al final las voluntades de Andrés se cumplen, porque consigue también encontrar a una esposa, Plácida, una joven cuya familia está arruinada y que se ha quedado sola. Lamentablemente, el chico no tendrá un final feliz porque su mujer lo traiciona; espera que Andrés se vaya al pueblo para huir con su amante, que antes mata al perro y revienta al caballo durante la fuga.

El texto se concluye con el narrador que subraya lo que pasa entre los asistentes a la tertulia: nadie ha entendido el sentido de la historia y les parece raro el desenlace del cuento de Andrés porque nadie cree en sus desgracias.

3.21 *La arquitectura árabe en Toledo*

Este cuento, además de no ser una leyenda como los últimos tres que se han tratado, tampoco es una historia, porque no hay sucesos o desarrollo de acciones. El autor se limita a describir todo lo que pertenece a la cultura árabe en Toledo desde el punto de vista arquitectónico.

Lo que Bécquer cuenta se remonta a tres épocas de la historia de la arquitectura musulímica toledana. La primera de ellas corresponde a la conquista de la ciudad y está caracterizada por templos que se parecen a las basílicas cristianas.

La segunda etapa es la de nacimiento y desarrollo de las ideas propias del pueblo ismaelita.

El tercer periodo fue, inevitablemente, el de la decadencia y no tuvo una fisonomía propia.

3.22 *La mujer de piedra*

Ya en el subtítulo se pone claro que se trata de un fragmento, es decir que la historia no tiene final. Todo comienza con el autor que intenta justificar su afición por el misterio, la soledad y la oscuridad, también cuando estos atributos caracterizan a una mujer: «En las

ciudades que visito, busco las calles estrechas y solitarias; en los edificios que recorro, los rincones oscuros. [...] en las mujeres que me causan impresión, algo de misterioso que creo traslucir confusamente en el fondo de sus pupilas»²³¹.

La historia se abre con el autor que describe su costumbre de fijarse en detalles que suelen pasar desapercibidos, como había pasado aquella vez en una ciudad castellana cuando se topa con una plaza que no había visto nunca y con una escultura de piedra de una mujer que se encontraba allí.

La segunda parte es dedicada a la contemplación de aquella estatua, porque el autor explica cómo intentó reproducirla dibujándola, pero no lo consiguió. En esta parte, donde habría que hallarse el posible desarrollo del amor, el autor se deja llevar por pensamientos filosóficos sin terminar la historia.

Lo que se ha intentado hacer hasta la conclusión de este capítulo es seguir el mismo método de análisis por cada leyenda, empezando por la descripción general, pasando por un resumen de la trama e incluyendo implicaciones técnicas y literarias que han permitido el desarrollo de las historias.

²³¹ Bécquer, *op. cit.*, p. 175.

Capítulo 4

Llegados a este capítulo conclusivo cabe referirse, si bien *a posteriori*, a la literatura gótica inglesa, cuyos ecos se aprecian en la prosa de Bécquer.

Ya hemos analizado los influjos del Romanticismo en las obras del autor sevillano, pero las ambientaciones lúgubres y nocturnas, la resurrección de los muertos y el matiz de terror que evocan ciertas historias remiten más a otra corriente literaria.

Como veremos, el gótico en España no se difunde con la misma intensidad que en Inglaterra -donde nace-, y en otros países como Francia y Alemania; con todo, es imprescindible señalar sus ecos en algunos escritores españoles del siglo XIX. Además de las reminiscencias señaladas en las *Leyendas*, los manuales mencionan a Agustín Pérez-Zaragoza Godínez, uno de los primeros escritores de novela gótica en España, y Pascual Pérez Rodríguez, un religioso que dejó esta carrera para redactar novelas de terror, entre las cuales *La urna sangrienta o el panteón de Scianella*, probablemente la cumbre de las narraciones góticas españolas.

Por lo que se refiere al género gótico, en primer lugar vamos a describir sus características sobresalientes, para llegar al final a entender cómo el mundo hispánico lo ha acogido casi un siglo después de su aparición.

1. Los orígenes

Ante todo hay que señalar que cuando hablamos de novela gótica, nos estamos refiriendo a lo que se puede también definir como novela de terror. Para analizarla, tomamos como punto de partida los ensayos de Martínez Martínez, Bonachera y Ferreras, quienes han realizado unos trabajos trazando el perfil de este género.

La etimología del término «gótico» tiene connotaciones negativas, porque en el siglo XVII y a comienzos del XVIII se refería a una visión histórica desfavorable de los Godos, un pueblo escandinavo que los historiadores juzgaron como los padres de la barbarie. La primera vez que la palabra «gótico» apareció en ámbito artístico fue gracias a Giorgio Vasari, un pintor e historiador del arte italiano quien utilizó dicho vocablo para referirse a la arquitectura de los siglos XII y XV d.C., que presentaba rasgos monstruosos, bárbaros y sin

armonía. A pesar de la acepción negativa de los orígenes, en el siglo XVIII el término pasó a identificarse con todo lo que era medieval y opuesto al gusto clásico²³².

Por lo que se refiere a la literatura gótica propiamente dicha, subrayamos que esta nació para oponerse a la filosofía y a la estética típicas de la Ilustración. A dicho propósito, se puede establecer el año 1764 como fecha clave, porque en este año el inglés Horace Walpole publicó *El castillo de Otranto*, considerada la obra principal del género gótico²³³. Este escritor consiguió dar vida a algo nuevo gracias a una historia cargada de acontecimientos sobrenaturales y terroríficos, meditaciones acerca de la religión, miedo, muerte y un alto nivel de suspensión y misterio. El mundo que Walpole había creado en su novela estaba caracterizado por el pavor, cuyo efecto estético consistía en causar un aturdimiento psíquico en el lector. Esta dimensión, viéndose negada por el sistema de valores neoclásicos, pudo por fin expresarse en su plenitud²³⁴.

Cabe recordar que el género gótico tuvo unos antecedentes literarios muy célebres: la lírica medieval, los escritos de Shakespeare y la poesía sepulcral inglesa. El nacimiento de este lirismo se debió a autores como Thomas Gray, Thomas Parnell y Edward Young, cuyo texto *La queja: o sea, pensamientos nocturnos sobre la vida, la muerte y la inmortalidad* (*The complaint: or, Night-Thoughts on Life, Death and Immortality*) representa plenamente la corriente *The Graveyard School of Poetry*. Estos escritores demostraron profunda preocupación por la muerte, lo sepulcral y el sufrimiento vinculado al luto; ellos recurrieron a representaciones funestas y macabras de la experiencia de vida, tomando el punto de vista de un individuo melancólico quien medita entre ruinas o cementerios en una atmósfera oscura. Estos valores estéticos incluían en la concepción de la vida unos matices monstruosos e inverosímiles del mundo tangible que, a causa de la racionalidad típica del siglo XVIII, estaban a punto de derrumbarse, pero esto no pasó²³⁵.

Junto a esta manifestación literaria, se asoma al mundo cultural otro movimiento de notable importancia: el Romanticismo. Con su llegada se llevaron a cabo unas meditaciones más profundas del ánimo humano y de lo que le rodeaba. La galería de lances trágicos, espectros y sombras que se desplegaba en las historias góticas ya no eran fruto de una simple

²³² Ana Isabel García Bonachera, *La ficción olvidada: la novela gótica española (1801-1834)*, <https://repositorio.ual.es/bitstream/handle/10835/10894/BONACHERA%20GARCIA%20NA%20ISABEL.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, p. 63.

²³³ Tania Isabel Martínez Martínez, *La novela gótica en España: La urna sangrienta*, <https://repositori.urv.cat/fourrepo/rest/audit/digitalobjects/DS?objectId=TFG%3A1549&datastreamId=Mem%3%B2ria&label=TFG%3A1549&mime=application/pdf&lang=es>, p. 4.

²³⁴ Bonachera, *op. cit.*, p. 64

²³⁵ *Ibidem*, p. 378.

transgresión de las normas; según las visiones románticas, los monstruos que poblaban estas novelas no eran simplemente fruto de la imaginación, sino que se encontraban dentro del individuo mismo, listos para subir a la superficie de la conciencia para trastornarla. Sin embargo, pese a esta evolución de la narrativa, la producción de novelas góticas no solo no cesó, sino que la década de 1790 fue la más prolífica de obras que adhieren a su poética. Por encima de esta producción se encuentran a autores como Ann Radcliffe y Matthew G. Lewis, quienes dieron vida a dos líneas de trabajo diferenciadas por los temas tratados. Por un lado -marcada por las obras de Radcliffe-, se situaba una novela definida gótica racional, en la que el terror se matiza de manera superficial: la autora presenta como irracional algo que solamente es misterioso. Los hechos descritos, aunque sean mágicos y absurdos acaban por ser explicados y racionalizados al final de la obra²³⁶. En *Los misterios de Udolfo* (*The mysteries of Udolpho. A romance*) se hallan todos los elementos de la novela gótica, porque los eventos se desarrollan en edificios en ruinas y la historia se carga de momentos que aparecen sobrenaturales, pero todos estos misterios al final desaparecerán y serán explicados. Por otro lado, se hallaba la novela de terror con carácter subversivo, irracional y sobrenatural²³⁷, cuyo mayor representante fue Lewis y su *El fraile* (*The Monk*) en el que nada puede hacer el fraile Ambrosio para redimirse, puesto que el Demonio aparecerá como el inspirador de toda la aventura, incluso llegando a encarnar el objeto del amor del protagonista²³⁸.

Para establecer un nexo con la producción de Bécquer, resulta necesario profundizar los desarrollos de la segunda vertiente que acabamos de citar, porque es la que más se adapta a las pautas del autor sevillano. Como queda dicho, la obra que mejor la representa es *El fraile* (*The Monk*) de Lewis, publicado en 1796, junto a otros títulos conocidos, como por ejemplo *La Abadesa* (*The Abbess, A romance*) de William H. Ireland y *Melmoth el errabundo* (*Melmoth the wanderer*) de Charles R. Maturin. Los puntos en común entre estos textos consisten en el corte irracional y en personajes atormentados por la lucha interna contra su monstruo interior que acaba por fracasar, y les conduce a un final trágico. Se recrean el placer del horror y de la desesperación y se va más allá de los dominios de la razón humana²³⁹.

En referencia a la lógica narrativa de las novelas góticas mencionamos los sucesos extraños y terroríficos; los acontecimientos están cargados de misterio, a veces revelados a

²³⁶ Juan Ignacio Ferreras, *La novela en España, historia, estudios y ensayos*, t. III Siglo XIX, primera parte (1800-1868), Madrid, La biblioteca del laberinto, 2010, p. 230.

²³⁷ Bonachera, *op. cit.*, p. 74.

²³⁸ Ferreras, *op. cit.*, pp. 230-231.

²³⁹ Bonachera, *op. cit.*, p. 80.

través de visiones, sueños o apariciones sobrenaturales²⁴⁰. Estas componentes serán las bases de nuestro discurso en las páginas siguientes, donde intentaremos conectar las *Leyendas* de Bécquer a lo que pasa en los relatos góticos a nivel de acciones. El motivo principal es el terror que los hechos suscitan, tanto en el protagonista como en el lector, y esta sensación está conectada con el dolor y la muerte, a su vez debidos a persecuciones, pactos con el Diablo, posesiones, encarcelamientos y la posible victoria del mal sobre el bien²⁴¹.

Cuando apareció en Inglaterra, la novela gótica fue el producto de una tendencia socio-literaria de carácter rupturista con respecto a la corriente anterior²⁴². Esto pasó porque el país anglosajón, en el siglo XVIII, todavía estaba oprimido por las repercusiones ideológicas y estéticas del Siglo de las Luces, que había completamente desterrado la fantasía, lo irracional, la superstición y lo sobrenatural, que se iban luego a convertir en los núcleos de la novela gótica²⁴³. A causa de este malestar, la aristocracia literaria inglesa decidió oponerse al racionalismo que la oprimía exaltando la sinrazón, la muerte y las fuerzas oscuras; los escritores de aquel periodo ensalzaron la irracionalidad del mundo, y fue así que nació el *gothic tale*²⁴⁴.

2. El panorama narrativo en España

Es importante preguntarse lo que pasó en España para dar indicaciones acerca de lo que fue la producción novelística española decimonónica, para entender mejor cómo se introdujo el nuevo género. Ferreras nos dice que las inclinaciones culturales hispánicas del siglo XIX se reprodujeron en diferentes tipos de novela como, por ejemplo, la histórica, la novela por entregas, la sentimental, la educativa y la novela anticlerical. En esta lista no se halla una auténtica novela de terror, sino que se encuentran algunos títulos y autores que la han cultivado²⁴⁵, y ahora vamos a explicar por qué.

La falta de una difusión homogénea de la novela gótica en el país ibérico se debe a varias razones que vamos a ilustrar. Ante todo, recordemos que la original ruptura del género gótico contra los ideales del siglo anterior fue un objetivo que en España no se percibió como necesario. Además, los motivos de la novela gótica, como la materia legendaria medieval, la superstición, la creencia en milagros, la brujería y los ritos de varios tipos ya formaban parte

²⁴⁰ Bonachera, *op. cit.*, p. 114.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 117.

²⁴² Martínez Martínez, *op. cit.*, p. 5.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Ferreras, *op. cit.*, p. 228.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 229.

de la realidad hispana, y entonces no fue algo innovador²⁴⁶. Por estas razones, la aparición del gótico en la narrativa española se debería a traducciones y adaptaciones de obras góticas extranjeras, aunque no todos los estudiosos estén de acuerdo. Miriam López Santos, defiende la teoría definida «particularidad española»: esta remite al hecho de que los presuntos autores góticos españoles solo se inspiraron en la fórmula básica de las narraciones inglesas, porque dieron origen a obras con elementos propios de la cultura española. Básicamente, el miedo siguió siendo el tema principal, pero se encontraron dos vertientes con otros tantos engranajes narrativos: la corriente de la razón terrorífica que puede desembocar en el miedo, y la corriente irracionalista, que recupera la dimensión de angustia y sufrimiento moral²⁴⁷. Los críticos que se oponen a Santos valoran este tipo de novela española no como una novedad, sino como una transposición foránea. Como opina Bonachera, la incertidumbre alrededor de este género lleva consigo una complejidad extraordinaria, dado que ha sido venerado, censurado e incluso ha sufrido un periodo de profundo ostracismo, pero igual se ha podido crear un catálogo de obras que merece ser examinado²⁴⁸.

A nivel de recepción, tenemos que preguntarnos -sin olvidarnos del peso de la censura-, cómo el público español reaccionó ante esta nueva tendencia literaria. El control que se ejercía sobre la producción literaria del siglo XVIII fue un problema que afectó todo texto impreso, tanto español como extranjero. Las instituciones ejercieron un escrutinio casi inquisitorial sobre las novelas consideradas de carácter subversivo; esto significa que estas no seguían los dogmas defendidos por los ilustrados españoles. Por esta razón, se permitió la publicación de obras cuyos objetivos eran la instrucción, la virtud y la verosimilitud de los hechos relatados. Por consiguiente, el matiz antirrealista de los relatos góticos solo afianzaba las supersticiones que recorrían en el país²⁴⁹; a pesar de esas condenas, los nuevos argumentos que circulaban atrajeron la atención de los españoles, sobre todo entre 1820 y 1830, cuando se publicó la mayoría de las novelas góticas²⁵⁰, siguiendo dos orientaciones. La que nos interesa más es la segunda, porque consistía en actividades de traducciones y adaptaciones al castellano de novelas inglesas, francesas y alemanas. Este dato contradice

²⁴⁶ Martínez Martínez, *op. cit.*, p. 8.

²⁴⁷ Miriam López Santos, «La novela gótica, sus mitos y la nueva literatura española», *Iº Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 2008, p. 3.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 2.

²⁴⁹ Bonachera, *op. cit.*, pp. 121-122.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 188.

las ideas de López Santos, simplemente por favorecer la definición de género híbrido en lugar de la «fórmula única española» que imaginaba López Santos²⁵¹.

3. Características del gótico español

Como ya se ha dejado constancia en los párrafos anteriores, uno de los trabajos que ayuda a identificar los rasgos del gótico español es el de Bonachera, porque da indicaciones sobre las técnicas y las tramas más comunes de este género una vez llegado al mundo hispánico.

Con respecto a la focalización narrativa, se detecta la preferencia por una narración en tercera persona, junto a una combinación entre primera y tercera. Además, el papel del narrador puede ser tanto heterodiegético con focalización cero -o sea que informa al lector de todo lo que va a pasar en la historia-, como autodiegético-homodiegético con focalización interna; en este caso quien cuenta la historia no se percató de todos los hechos dejando incompleto su conocimiento de cara al lector²⁵².

A propósito de las coordenadas de las historias podemos distinguir entre las referidas al espacio y las que remiten al tiempo.

En los ambientes góticos «Nos hallamos ante un paisaje que turba por completo los sentidos»²⁵³, dado que imperan el dolor, la muerte y la ansiedad. Los escritores góticos españoles suelen colocar las acciones de sus historias en lugares exóticos o alejados de España, para insertar aún más el relato en un halo de misterio y terror. Contrariamente a lo que teoretiza Santos, Bonachera cree que esta técnica es de clara influencia inglesa, como la de proponer ambientaciones como tumbas, subterráneos, cuevas y castillos en ruinas, es decir sitios oscuros, fríos y peligrosos²⁵⁴. El hecho de encontrarse ante los restos de un edificio denota una actitud emotiva peculiarmente gótica, y tiene que ver con el miedo y la angustia que sienten los personajes al adentrarse en estos espacios. Aquí ellos se sienten atraídos por los vestigios del pasado que ven, pero al mismo tiempo son llevados a un mundo de figuras fantasmales o apariciones de ultratumba que no consiguen manejar²⁵⁵. Veamos aquí hasta qué punto el espacio es importante en el desarrollo de la historia: al comienzo, el personaje no se da cuenta de los presagios funestos de lo que le van a pasar, pero la sola

²⁵¹ Bonachera, *op. cit.*, p. 219.

²⁵² *Ibidem*, p. 731.

²⁵³ *Ibidem*, p. 775.

²⁵⁴ *Ibidem*, pp. 776-778.

²⁵⁵ *Ibidem*.

presencia de un entorno restringido y terrorífico lleva cierta agitación sensitiva, que reinará como sentimiento principal en la novela²⁵⁶. Parece casi obvio aludir a la noche como parte del día en la que se sitúan las acciones, dado que lo nocturno representa un recurso estético muy común para conseguir efectos estremecedores. Sin luz, el personaje se siente perdido y puede sobrevivir solo apelándose a sus sentidos, los cuales, en la mayoría de los casos, le juegan una mala pasada. En este análisis de la dimensión espacial incluimos también el silencio, que es un momento narrativo muy importante, porque aumenta la suspensión y la tensión e incrementa las experiencias negativas que viven los personajes²⁵⁷.

Desde el punto de vista de lo temporal, notamos que la Edad Media resulta ser la época preferida por los escritores góticos, ya que ambientan sus historias en un pasado remoto, en este caso uno de los periodos que se cree el más siniestro de la civilización europea. En realidad, hay un motivo más reflexivo para elegir tiempos lejanos: visto que los censores ejercían un control concentrado, los autores españoles que cultivan el gótico ambientan los hechos de sus narraciones fuera de su contemporaneidad, para poder presentar situaciones incómodas sin repercusiones censorias²⁵⁸.

Según ya hemos señalado, a nivel de la trama la suspensión narrativa es un elemento fundamental en las novelas góticas. Este es un estado mental que, en palabras de Bonachera, «mantiene la atención del lector hasta el desenlace y logra provocar un estado de miedo y asombro»²⁵⁹, y es un paralelismo que podemos establecer con las *Leyendas* becquerianas: en *El Monte de las Ánimas*, *Los ojos verdes*, *Maese Pérez el Organista*, *El Miserere*, *La Cruz del diablo* y *Creed en Dios* se percibe una sensación que tiene en vilo al lector: no es cierto que la historia tiene un desenlace positivo, más bien muchas veces los elementos más inquietantes se hallan precisamente en el final.

Otro eje de la novela gótica, y que volvemos a encontrar en Bécquer, es la superposición de historias. En el capítulo 2 del presente trabajo hemos mencionado la técnica de interpolación como medio para incluir al pueblo y su tradición en las historias; además, este método es útil para el tono gótico porque intercalar unas historias en la trama principal crea una sensación de caos²⁶⁰.

²⁵⁶ Bonachera, *op. cit.*, p. 780.

²⁵⁷ *Ibidem*, pp. 797-799.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 800.

En la ficción gótica, tanto la suspensión como las historias intercaladas tienen que ver con unos de los motivos más recurrentes en las tramas: el dolor y la muerte. Las imágenes macabras, de acoso y de desgracias se suceden a menudo para poder lograr el objetivo ansiado²⁶¹ que, en nuestro autor sevillano, se producen en la mayoría de los textos en prosa que hemos analizado y que alimentan la carga emocional del lector.

4. Los autores góticos españoles

Como ya hemos visto, el *corpus* de obras narrativas góticas españolas no incluye muchísimos nombres; más bien se reduce a dos: Pascual Pérez Rodríguez y Agustín Pérez-Zaragoza y Godínez, porque son identificados como los autores más representativos de este género. Los datos acerca del primero han sido estudiados por Martínez Martínez, mientras que por el segundo podemos basarnos en la contribución de Ferreras.

Pascual Pérez Rodríguez fue contemporáneo de Bécquer, porque nació en 1804 y murió en 1868; se dedicó a estudios seminariales y de noviciado, abandonándolos a los treinta años para dedicarse a cultivar su labor literaria. Empezó a trabajar como periodista, traductor y novelista, y fue esta última actividad que le hizo convertirse en uno de los pocos autores españoles que cultivaron el género gótico en su país²⁶².

A continuación, vamos a ofrecer algunos detalles sobre su obra maestra: *La urna sangrienta o el panteón de Scianella* se publicó en dos tomos en 1834 sin firma ni seudónimo; todas las referencias autoriales aparecen a finales del prólogo, donde se encuentran las siglas P.R. (Pérez Rodríguez). El argumento se desarrolla como sigue:

El marqués Fabio Scianella y su mujer, una modesta y virtuosa muchacha, tienen dos hijos gemelos, Ambrosio y Eugenio. La vida familiar es alterada por la llegada de Benito Coscia, el preceptor que el noble ha elegido para sus niños, que se revela un pérfido y corrupto abate que se empeñará en emponzoñar con sus terribles enseñanzas a Ambrosio, pues será este el hermano con mayor inclinación por el vicio y el libertinaje. Se genera así una discordia feroz entre los hermanos, que empeora con la llegada de la bella Mandina; la joven inflama el corazón de ambos chicos, aunque ella muestre interés por Eugenio, al ser él de corazón noble y virtuoso. La incapacidad de seducir a Mandina, junto al odio que ya siente hacia su padre y su hermano llevan a Ambrosio -siempre motivado por el malvado Coscia-, a llevar a cabo atrocidades inimaginables con tal de deshacerse de sus familiares y

²⁶¹ Bonachera, *op. cit.*, p. 802.

²⁶² Martínez Martínez, *op. cit.*, pp. 10-11.

conseguir el corazón de la joven. Eugenio, para mantenerse a salvo, se ve obligado a marcharse de su tierra natal incluso adoptando otra identidad; Mandina, acompañada por su institutriz, tiene que huir de su hogar dado que, si sigue siendo sometida al maltrato de su cruel madrastra Olimpia, no podrá sobrevivir. Ambrosio, mientras tanto, sin su máspreciado objeto del deseo, decide contraer matrimonio con Lucrecia, una digna y virtuosa señora que no tardará en descubrir los terribles crímenes que oculta su marido. Por suerte, y con la ayuda de un criado fiel de la casa Scianella, Cenón, ella se servirá de una serie de artificios y engaños -como adoptar la identidad de una criatura sobrenatural, una Sífida-, para erigirse a protectora de todos los personajes.

La historia misma adquiere el valor de leyenda mediante el tópico del manuscrito encontrado: el autor nos dice que en 1822, en un monasterio de Verona, el viajero inglés M. Smith encuentra el documento y, al leerlo, espera encontrar una historia situada en la Edad Media. De hecho, no se determina la fecha precisa en la que tienen lugar los hechos, confiriendo al relato un halo de misterio e indeterminación. Lo sobrenatural y terrorífico de esta narración se hallan no solo en la arquitectura gótica que genera las atmósferas siniestras y macabras, sino también en los horribles actos y los oscuros pensamientos del protagonista²⁶³.

Lo que se comentaba anteriormente sobre la posible importación de temas y técnicas narrativas aquí se manifiesta con claridad. Los elementos más llamativos de esta obra la vinculan al género gótico inglés, dado que en *La urna sangrienta* se hallan temas ya encontrados, como la muerte, la venganza, el parricidio, el asesinato y el satanismo. El virtuosismo de Pérez Rodríguez es indudable, pero él ha creado una obra partiendo de una línea ya establecida y después adaptada -según lo que mejor congeniaba-, al espíritu de su país y las circunstancias histórico-sociológicas²⁶⁴.

Ferreras, en cambio, nos presenta la otra figura literaria representativa del gótico español: Agustín Pérez-Zaragoza y Godínez. No sabemos muchos sobre su vida, pero fue autor de varios géneros de prosa, desde libros de cocina hasta novelas, pasando por *El Remedio de la Melancolía*, una obra típica del costumbrismo donde se tratan argumentos muy heterogéneos. A nosotros nos interesa por su obra principal, *Galería Fúnebre de Historias Trágicas, Espectros y sombras ensangrentadas, o sea el historiador trágico de las catástrofes del linaje humano*, es decir un conjunto de historias de terror. Antes de empezar

²⁶³ Martínez Martínez, *op. cit.*, p. 42.

²⁶⁴ *Ibidem*, pp. 43-44.

a reseñar los cuentos, el autor declara que la que sigue es una «Colección curiosa é instructiva de sucesos trágicos para producir las fuertes emociones del terror, inspirando horror al crimen, que es el freno poderoso de las pasiones»²⁶⁵. Luego, inserta un artificioso *Prolegómeno* en el que se dirige directamente a los lectores, subrayando el proceso de escritura que ha seguido para realizar esta obra; además, insiste en la veracidad de las novelas que va a presentar. Esta parte se prolonga por medio de una *Introducción analítica*, en la que el autor nos habla de sus intenciones, incluyendo que va a emplear la magia porque esta, según él, existe hasta cierto punto, lo que sirve para explicar los hechos de sus historias²⁶⁶.

El autor ha recogido historias «de todas las naciones»²⁶⁷ y el origen diferente de las historias justifica las suposiciones críticas sobre las fuentes utilizadas por el escritor; Ferreras, por ejemplo, sostiene que Godínez, en su papel de recopilador, se haya inspirado en obras inglesas, francesas y alemanas.

En 1831 el autor publicó el primero de los doce tomos entre los que están divididas las veintiún historias, cada una con su título²⁶⁸. Lo que sobresale de esta obra es la abundancia de descripciones macabras que incluyen huesos, cadáveres, cabezas cortadas y corazones arrancados del pecho y partidos en pedazos. Se supone que al autor le interesan más los muertos que la circunstancia de la muerte de por sí: no hay reflexiones espirituales sobre este tema sino secuencias narrativas cargadas de adjetivos con efectos visuales como «fétido», «macilento», «lívido», «cadavérico» y «descarnado»²⁶⁹.

Lamentablemente, los dos autores y sus obras que se acaban de mencionar padecieron un periodo de grande olvido, pero gracias a estudios recientes se han sacado a luz y se les puede atribuir el valor que merecen. Son figuras que colman el mercado potencial de este tipo de lecturas y que contribuyen a establecer nuevas referencias en la historia de la narrativa española.

5. Lo gótico en Bécquer

Para finalizar nuestro estudio en el conjunto de las *Leyendas*, podemos seleccionar tres que incluyen elementos típicamente góticos.

²⁶⁵ Agustín Pérez-Zaragoza y Godínez, *Galería Fúnebre de Historias Trágicas, Espectros y sombras ensangrentadas, o sea el historiador trágico de las catástrofes del linaje humano*, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc61183>, p. 11.

²⁶⁶ Ferreras, *op. cit.*, pp. 232-233.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 234.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 239.

Empecemos por *El Monte de las Ánimas*, que es la leyenda que mejor representa el género. Ya a partir de la introducción, no es un caso que el autor, que aquí desempeña el papel de personaje, sitúe las acciones en la noche de difuntos. A lo largo de la historia, uno de los personajes cuenta lo que se dice a propósito del Monte de las Ánimas -el lugar donde se desarrolla la tragedia-, y este cuento es el primer componente terrorífico, porque incluye cuerpos de difuntos que retoman vida, campanas que suenan por la noche y huellas de pies descarnados en la nieve. Sin embargo, la cumbre de la suspensión llega con el desenlace: la protagonista femenina recibe la visita nocturna del alma de su primo, que ha perdido la vida para satisfacer el capricho de la amada. La mujer, antes de darse cuenta de la verdad, cree que la incursión es fruto de una pesadilla, pero al despertarse entiende lo que ha pasado realmente y también ella muere de miedo.

Con *El Miserere* la dimensión gótica se manifiesta en su totalidad en las descripciones de los lugares que se mencionan en la historia. La primera reseña de elementos góticos aparece al presentar el monasterio arruinado. Veamos despacio las palabras que usa el autor:

La lluvia había cesado; las nubes flotaban en oscuras bandas, por entre cuyos jirones se deslizaba a veces un furtivo rayo de luz pálida y dudosa; y el aire, al azotar los fuertes machones y extenderse por los desiertos claustros, diríase que exhalaba gemidos. [...] Las gotas de agua que se filtraban por entre las grietas de los rotos arcos y caían sobre las losas con un rumor acompasado, como el de la péndola de un reloj; los gritos del búho, que graznaba refugiado bajo el nimbo de piedra de una imagen, de pie aún en el hueco de un muro; el ruido de los reptiles, que despiertos de su letargo por la tempestad sacaban sus disformes cabezas de los agujeros donde duermen, o se arrastraban por entre los jaramagos y los zarzales que crecían al pie del altar, entre las junturas de las lápidas sepulcrales que formaban el pavimento de la iglesia, todos esos extraños y misteriosos murmullos del campo, de la soledad y de la noche, llegaban perceptibles al oído del romero que, sentado sobre la mutilada estatua de una tumba, aguardaba ansioso la hora en que debiera realizarse el prodigio²⁷⁰.

Solo al leerlo, nos damos cuenta del halo de turbación emotiva que suscita este lugar pero si el lector, llevado por la suspensión y la curiosidad, sigue con su tarea llega al punto

²⁷⁰ Bécquer, *op. cit.*, p. 156.

más espeluznante de la historia: la subida al monasterio de los cadáveres de los monjes. En este pasaje se reúne una serie de términos plenamente góticos: descripciones como «descarnadas mandíbulas, blancos dientes, oscuras cavidades de los ojos de sus calaveras»²⁷¹ confieren a la ambientación el matiz horroroso de las novelas negras.

En *Maese Pérez el organista* la atmósfera general de la historia es diferente, pero hay un episodio bastante tenebroso que remite a los tonos sombríos del nuevo género. La imagen clave a la que nos referimos es la que se halla casi al final de la historia, cuando la joven hija de Maese Pérez, fallecido hace un año, vuelve a la iglesia donde tocaba su padre para desempeñar el mismo papel durante la misa de Nochebuena. El primero de los hechos raros y angustiosos se produce mientras «La iglesia estaba desierta y oscura»; estamos hablando de lo que vio la muchacha: «un hombre que en silencio sonaba el órgano...había vuelto la cara y me había mirado. ¡Era mi padre!»²⁷². Por consiguiente, la conclusión de la historia deja al lector con una sensación de estupor y sobresalto: «El órgano estaba solo, y no obstante, seguía sonando. ¡Aquí hay busilis! Y el busilis era, en efecto, el alma de Maese Pérez»²⁷³.

Con este breve elenco se ha intentado delinear una panorámica de la narrativa gótica, empezando por sus orígenes y pasando por las influencias que ha dejado en la producción literaria española, incluyendo ejemplos de autores y obras que se han ocupado de este género. En fuerza de estos antecedentes, se ha dedicado el último apartado a individualizar aquellas leyendas que, por motivos de trama y situaciones propios del gótico, se diferencian de las otras.

²⁷¹ Bécquer, *op. cit.*, p. 157.

²⁷² *Ibidem*, pp. 18-19.

²⁷³ *Ibidem*.

Conclusión

El objetivo principal de esta disertación ha sido el de examinar la figura y la personalidad literaria de un autor que, a menudo, se inserta erróneamente en el Romanticismo. Esto fue lo que yo también pensé cuando dirigí mis estudios hacia la prosa de Bécquer, pero examinando la bibliografía elegida, me he dado cuenta de las múltiples facetas que componen la identidad del autor sevillano.

El hecho de clasificar a Bécquer como un escritor postromántico se debe a que en la época en la que el autor sevillano escribe, España estaba viviendo un complejo momento de transición: se estaban abandonando las tendencias románticas para acoger las realistas. Sin embargo, el poeta en sus escritos demuestra su relación con el movimiento cultural que se está superando, sobre todo recurriendo a la introspección del yo lírico y compartiendo todavía las preocupaciones existenciales de sus predecesores. Bécquer se apela a la naturaleza para expresar sus estados de ánimos, intenta configurar la antinomia de Bien y Mal y deja que los sueños y la imaginación tomen parte activamente en su proceso de escritura, especialmente para dar espesor a la existencia humana. Hemos notado como su predisposición melancólica es la que le lleva a rechazar la realidad del mundo que le ha tocado vivir para refugiarse en la interioridad y la búsqueda de sí mismo. Bécquer se aleja de su tiempo también echándole un vistazo al pasado, contemplando con apego lo que está a punto de desvanecer. Al mismo tiempo, los escritos de Bécquer anticipan otro movimiento cultural; mucho antes de que a España llegasen los primeros ecos del Surrealismo francés, nuestro autor ya había formulado con toda lucidez la noción del sueño como fuente de inspiración. Por esta razón, junto al sentimiento de tristeza y melancolía que le produce la historia, a la percepción del arte y del paisaje como acicates de la creación literaria y a la manera en que el poeta reflexiona sobre su propia actividad, la obra del autor sevillano resulta un punto de partida para los planteamientos estéticos de las generaciones posteriores, y es precursora de los escritos de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Miguel de Unamuno.

Si se leen por primera vez las *Leyendas*, resulta difícil individualizar rasgos narrativos fundamentales como, por ejemplo, la focalización narrativa a la que recurre el autor. Por lo mismo hace falta acudir a la literatura crítica que a estos aspectos se ha dedicado. Por eso, contrariamente a lo que pensaba antes de escribir mi tesis, he descubierto que hay diferentes voces narrativas, que el autor se incluye como personaje en muchas

leyendas y que los niveles narrativos se despliegan en varios planes. Por lo que se refiere a la trama, en varias leyendas se percibe el fondo terrorífico y sobrenatural, sobre todo gracias a la incursión de estos dos conceptos en la realidad.

Estas últimas consideraciones han adquirido más validez en el momento en que se han encontrado los puntos en común con la novela gótica inglesa, que representa un género importado en España muy poco desarrollado. La presencia de la ficción gótica a la literatura española no se limitó a incluir unos elementos macabros en los textos, sino dio la posibilidad a los escritores de cultivar este tipo de género y convertirlo en objeto de estudio junto a los otros movimientos literarios.

Para finalizar este trabajo, podemos decir que Gustavo Adolfo Bécquer fue una personalidad literaria que supo interpretar las inquietudes de su tiempo y manifestarlas a su público permitiéndole valorarlas bajo diferentes perspectivas.

Bibliografía

- Alborg Luis, Juan, *Historia de la literatura española, el Romanticismo*, t. IV, Madrid, Gredos, 1992.
- Alegría Meza, Gabriel y Brunet Montes, Hugo, «Presencia y significación de la muerte en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer», *Acta Hispánica*, Universidad de Concepción de Chile, vol. 21, 2016.
- Baker, F., Armand, «Self-realization in the Leyendas of Gustavo Adolfo Bécquer», *Revista Hispánica Moderna*, Columbia University, vol. 44, n. 2, 1991.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, *Leyendas*, Madrid, Ediciones AKAL, 2007.
- Benítez, Rubén, «La elaboración interna de El caudillo de las manos rojas», *Revista de Filología Española*, vol. 52, 1969.
- Cano Reyes, Rogelio, «Bécquer y el mundo de los sueños», *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras*, n. 35, 2007.
- Castro López, Armando, «La pasión melancólica de Bécquer», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 2002.
- Cubero Sanz, Manuela, «La mujer en las leyendas de Bécquer», en *Revista de Filología Española*, vol. 52, n. 1/4, 1969.
- Del Campo, Ángel Esteban, «Bécquer y Martí: popularizadores de lo popular», *Revista de Filología Hispánica*, Universidad de Granada, vol. 7, 2018.
- Di Pinto, Mario y Rossi, Rosa, *La letteratura spagnola dal Settecento a oggi*, Milán, Biblioteca Universale Rizzoli, 1997.
- Fedorchek, M. Robert, «A note on imagery in Bécquer's La ajorca de oro», *Romance Notes*, University of North Carolina, vol. 13, n. 2, 1971.
- Fogelquist, F., Donald, «A Reappraisal of Bécquer», *Hispania*, vol. 38, n. 1, 1955.
- Fraker, F. Charles, «Gustavo Adolfo Bécquer and the Modernists», *Hispanic Review*, University of Pennsylvania, vol. 3, n. 1, 1935.
- García Rodríguez, José María, *La dualidad historia/leyenda en Bécquer, Valle-Inclán y Antonio Machado*, Department of Romance Studies, Cornell University, vol. 26, 2016.

- García-Viñó, Manuel, «Los escenarios en las leyendas becquerianas», en *Revista de Filología Española*, vol. 52, n. 1/4, 1969.
- García-Viñó, Manuel, *Mundo y transmundo de las leyendas de Bécquer*, Madrid, Gredos, 1970.
- Gingerich, Stephen, «Crisis de imaginación: la ambivalencia de lo fantástico en Bécquer, Todorov y Blanchot», *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Cleveland State University, n. 33, 2020.
- Gomis, Lorenzo, «Gustavo Adolfo Bécquer «Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido». La imaginación fue la facultad dominante en la vida y en la obra de Bécquer», *El Ciervo*, vol. 20, n. 203, 1971.
- González-Alonso, Javier, «El lirismo objetivo de Bécquer», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 41, n. 1, 1988.
- González-Gerth, Miguel, «The Poetics of Gustavo Adolfo Bécquer», *MLN*, John Hopkins University Press, Baltimore, vol. 80, n. 2, 1965.
- Goyanes Baquero, Mariano, *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- Grueso González, Fernando Darío, «Lo tradicional y el elemento del miedo en las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer: vínculos y poética», *Revista de letras*, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, San Paolo, vol. 57, n.1, 2017.
- Guillén Marcos, Esperanza, «Teorías artísticas en la prosa de Bécquer», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Universidad de Granada, n. 30, 1999.
- Gutiérrez Rodríguez, Borja, «La ruta hacia El Monte de las Ánimas, Propuesta de una poética del cuento romántico», *Anales de Literatura Española*, n. 31, 2019.
- Harter, Hugh, «Presencia de Bécquer en Juan Ramón Jiménez», *Hispanófila*, University of North Carolina, n. 8, 1960.
- Hartsook, H. John, «Bécquer and the Creative Imagination», *Hispanic Review*, vol. 35, n. 3, University of Pennsylvania, 1967.
- Herzberger, K., David, «The contrasting poetic theories of Poe and Bécquer», *Romance Notes*, University of North Carolina, vol. 21, n. 3, 1981.

- Ilie, Paul, «Bécquer and the Romantic Grotesque», *Publication of the Modern Language Association of America*, Nueva York, vol. 83, n.2, 1968.
- Izquierdo, Pascual, *Leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Johnson, L. Harvey, «La fuente de las hojas secas de Bécquer», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Ciudad de México, vol. 8, n. 4, 1954.
- Lida de Malkiel, María Rosa, «La Leyenda de Bécquer Creed En Dios y Su Presunta Fuente Francesa», *Comparative Literature*, vol. 5, n. 3, 1953.
- Marcone, Jorge, «La tradición oral y el cuento fantástico en La cruz del diablo», de Gustavo Adolfo Bécquer”, *Mester*, University of California, vol. 19, n. 2, 1990.
- Morón, César Antonio, «Bécquer: la electricidad y el yo poético», *Álabe*, Universidad de Granada, n. 28, 2023.
- Núñez-Molina, Gabriel, «La concepción romántica del arte literario: El Miserere de Bécquer», *Álabe*, Universidad de Almería, n. 23, 2021.
- Pageard, Robert, *Bécquer leyenda y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- Risco, Antonio, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus Ediciones, 1982.
- Rodríguez, Alfred, y Mangini González, Shirley, «El amor y la muerte en Los ojos verdes de Bécquer», *Hispanófila*, University of North Carolina, n. 86, 1986.
- Russell P., Sebold, *Gustavo Adolfo Bécquer, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus ediciones, 1985.
- Samia, Ait Mouheb, «Estudio de los personajes míticos, exóticos y sobrenaturales en las leyendas orientales de Gustavo Adolfo Bécquer», *ALTRALANG Journal*, Universidad de Argel 2, n. 5, 2023.
- Sanz Cubero, Manuela, «La mujer en las Leyendas de Bécquer», *Revista de Filología Española*, vol. 52, n. 1/4, 1969.
- Sierra, Sarah, «Modernity and the cultural memory crisis in Gustavo Adolfo Bécquer’s La Cruz Del Diablo and El monte de las Ánimas», *The Modern Language Review*, vol. 110, n. 2, 2015.
- Solanas, J. Vidal, «Estructura y estilo en “Maese Pérez, el organista», *Hispanófila*, University of North Carolina, n. 56, 1976.

Tobella Estruch, Joan, «Fuentes y originalidad en El Beso de G. A. Bécquer», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 47, n. 1, 1994.

Tobella Estruch, Joan, *Leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona, Crítica, 1994.

Valbuena Prat, Ángel y Del Saz, Agustín, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Editorial Juventud, 1986.

Varela, Luis, «Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer», *Revista De Filología Española*, n. 52, 1969.

Varela, Luis, *La transfiguración literaria*, Madrid, Prensa Española, 1970.

Woolsey, Wallace, «La Mujer inalcanzable como tema en ciertas Leyendas de Bécquer», *Hispania*, vol. 47, n. 2, 1964.

Páginas web

- Bécquer, Gustavo Adolfo, *Cartas literarias a una mujer*, <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Becquer-cartas-literarias.pdf>.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, *Cartas desde mi celda*, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/desde-mi-celda--0/html/>.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, *La venta de los gatos*, Biblioteca Virtual Universal, <https://biblioteca.org.ar/libros/656403.pdf>.
- Castro López, Armando, «Bécquer y el vuelo de la imaginación», <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/265611.pdf>.
- Martín, Eugenia Ofelia, «Maese Pérez el Organista: Officium Defunctorum», *Fundación Universitaria Española*, <https://revistas.fuesp.com/cilh/article/download/112/98/>.
- Nervo, Amado, *El Éxodo*, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx1w0>.
- Nervo, Amado, *Serenidad*, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1v603>.
- Revista de folklore* n. 476, Fundación Joaquín Díaz, <https://funjdiaz.net/folklore/pdf/rf476.pdf>.
- Serrano García, Alejandra Carmina, «Lo sonoro, lo luminoso y lo líquido como elementos que construyen lo fantástico y lo sepulcral en la leyenda *El Miserere* de G. A. Bécquer», <https://www.researchgate.net/publication/352545979>.
- Willem, M., Linda, “Folkloric Structure and Narrative Voice in Bécquer’s *Leyendas*”, <https://escholarship.org/uc/item/3zt6j2k4>.
- Yanguas Olcoz, Serafín, «Bécquer en Fitero: leyendas, mitos y algo de historia», *Revista del centro de estudios de Merindad de Tudela*, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3406979.pdf>.

Ringraziamenti

Ringrazio la Professoressa Marcella Trambaioli, per l'attenzione che ha avuto nei miei confronti e per aver seguito il mio lavoro con notevole celerità.

Ringrazio il Professor Matteo Mancinelli, per la disponibilità come correlatore.

Ringrazio i miei genitori, per avermi sempre dato la possibilità di portare a termine i miei studi, per non avermi mai fatto mancare affetto e aiuto nonostante le divergenze, e per credere in me in qualsiasi percorso io intraprenda.

Ringrazio i miei nonni, per essere le persone che sono. Siete il mio rifugio nei momenti di difficoltà, quando sono con voi tutto il resto passa in secondo piano e vorrei che il tempo si fermasse per far gioire il mio cuore continuamente. Non basterebbe un dizionario intero per tutte le parole che vorrei dirvi, ma sono i fatti che contano, e voi me lo dimostrate ogni giorno. Nella mia mente sono impresse tante scene che abbiamo vissuto, ma anche quelle più spiacevoli migliorano “solo” grazie alla vostra presenza. Siete il tesoro che custodisco più gelosamente, e spero che i miei gesti, carichi di amore senza limiti, possano ripagare anche solo una piccola parte di tutto quello che voi avete fatto e fate per me.

Ringrazio tutta la mia famiglia, perché ogni membro, a modo suo, ha contribuito a farmi diventare ciò che sono.

Ringrazio Rosario, perché non sei solo il mio fidanzato, ma molto di più. Tu sei quella persona che tutti dovrebbero avere nella propria vita, perché riesci ad alleggerire i problemi. Stiamo insieme da anni, ma non finisci mai di stupirmi, soprattutto perché i tuoi modi di dimostrare amore lascerebbero tutti senza parole, compresa me che non sto zitta un attimo. Nel tempo, come è normale che sia, abbiamo imparato a conoscerci, esternando non solo i nostri lati belli, ma anche i difetti e le debolezze e tu, con l'enorme pazienza che ti contraddistingue, hai accettato gli uni e le altre cercando di migliorarle, però senza mai pretendere di farlo. Spero di poter condividere tutto con te, ti amo.

Ringrazio Elena, la mia amica dell'asilo. Ci siamo conosciute quando avevamo quattro anni, e da allora non ci siamo più lasciate andare. L'inesperienza tipica dell'adolescenza, i primi giri di amicizie diverse e le vicende famigliari ci hanno allontanate, ma il legame era troppo forte per essere spezzato. Sei una persona di un'empatia travolgente, persegui

dei valori che oggi giorno sono difficili da trovare e non muovi un muscolo se non è qualcosa che ti rende felice. Sono tutte qualità che ben si adattano al mio modo d'essere un po' più freddo e cinico, che si addolcisce stando con te. Ti voglio bene.

Ringrazio Alen, Alice, Ema, Giada, Lalla, Martina e Vaccio, per essere i migliori amici che potessi desiderare. Mi siete sempre stati vicini, ma negli ultimi tempi siete riusciti a farvi spazio nel mio cuore con estrema delicatezza, aiutandomi anche quando non pensavate di farlo.

Con Alen e Vaccio non ci si vede spesso abitando fuori regione e in un'altra nazione, ma la vostra tenacia nel raggiungere obiettivi così importanti mi sprona ad impegnarmi per raggiungere i risultati che mi prefisso. Alice e Ema, pur essendo così diversi tra voi siete il mio porto sicuro, dimostrando di volermi bene con, tra le altre cose, una manicure e un piatto di verdure. Lalla e Giada siete state una delle scoperte più belle per me, perché in voi ho trovato persone genuine e sempre pronte a farsi in quattro per gli affetti più cari. Tra un tortino al cioccolato col cuore caldo e qualche scena di Mare Fuori stiamo costruendo un rapporto che adoro e spero di coltivare per sempre. Martina, con te le cose sono state semplici da subito, anche se il mio approccio non è stato dei migliori. Tu hai saputo e sai capirmi come se fossi tua sorella minore e con la tua dolcezza e determinazione sei per me un vero punto di riferimento. Grazie per avermi dato la possibilità di far parte del vostro gruppo, che ormai sento anche un po' mio.

Ringrazio Carlotta, Martina e Sara, le mie tre ancore di salvezza in questi anni universitari. Siete arrivate nella mia vita di punto in bianco, è bastato sedersi vicine in aula per capire che avrei trovato non solo compagne di corso ma delle amiche. Ognuna di voi mi ha dato e mi da tanto affetto, e per questo mi spiace non poterci vedere sempre, ma so che avete preso strade che vi rendono felici e me ne rallegro con voi.

Ringrazio Rossella e Giuseppe, per non aver esitato nell'affidarmi nei momenti di bisogno il loro bene più caro, le piccole Martina, Giulia e Chiara. Insieme a voi ho scoperto il mio lato più tenero e, per questo, la vostra "Giulia Grande" cercherà sempre di essere un sostegno, una sorella, un'amica, quello che vorrete, purché siate felici.

Ringrazio me stessa, per aver sempre pronta una lamentela e una polemica, fatte però non per essere noiosa, ma per cercare di non accontentarmi mai ed essere sempre in cerca della versione migliore di me stessa. Me lo merito.