

ANOTACIONES A LA RIMA LXXII

La Rima LXXII ha sido aludida desde diversos ángulos, con referencia a aspectos formales o temáticos ¹; también ha habido una indicación brevísima de una posible fuente del poema becqueriano en un intento loable de añadir elementos justificativos de la existencia de una tradición clásica en Bécquer ². En la presente nota pretendo señalar la posible ascendencia de algunos de los elementos formales o de contenido al hilo de un breve comentario sobre los mismos.

I. Texto.

De esta Rima conservamos el texto autógrafo en el *Libro de los Gorriones* donde ocupa el número cinco de los poemas (pp. 539-540); la versión ofrecida es la siguiente:

Primera voz

Las ondas tienen vaga armonía,
las violetas suave olor,
brumas de plata la noche fría,
luz y oro el día,
[5] yo algo mejor;
Yo tengo *Amor!*

Segunda voz

Aura de aplausos, nube radiosa,
ola de envidia que besa el pie,
isla de sueños donde reposa
[10] el alma ansiosa.
Dulce embriaguez
la *Gloria* es!

¹ CARLOS BOUSOÑO ha estudiado *Los conjuntos paralelisticos de Bécquer*, en *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 3.^a ed., 1963, páginas 177-218.

² Cf. nota 4, pág. 268.

Tercera voz

- Ascua encendida es el tesoro,
 sombra que huye, la vanidad.
 [15] Todo es mentira: la gloria, el oro.
 Lo que yo adoro
 solo es verdad:
 la *Libertad!*
- Así los barqueros pasaban cantando
 [20] la eterna canción
 y al golpe del remo saltaba la espuma
 y heríala el sol.
 «¿Te embarcas?», gritaban, y yo, sonriendo,
 les dije al pasar:
 [25] «Yo ya me he embarcado; por señas que aun tengo
 la ropa en la playa tendida a secar».

La edición de 1871¹ ofrece en el verso 25 la siguiente variante:

Ha tiempo lo hice; por cierto que aun tengo

La corrección es, sin duda, de los amigos de Bécquer, a mi modo de ver por razones de retórica escolar —en las que era maestro Campillo—, que, si bien salvan el verso de la cacofonía, le hacen perder, sin embargo, unos finos matices importantes para la consecución del clima espiritual y evocador buscado por el poeta. Por eso, en la edición *Rimas y Prosas* que publiqué con R. de Balbín², nos atuvimos a la versión del *Libro de los Gorriones*, porque, al no existir hasta el momento ningún otro autógrafo y no plantearse problemas de atribución de correcciones (el texto de los *Gorriones* no presenta ninguna)³, creímos que había de ser respetada la forma dada por el poeta, aun en sus infracciones de la normativa poética.

He dicho que la corrección de 1871 en parte mejora el texto y en parte lo empeora; sin duda, la versión original presentaba, desde el campo de la Preceptiva —tan caro a Campillo—, dos graves infracciones: la cacofonía «yo ya», que posiblemente a los oídos madrileños sonaba

¹ Es la edición que realizan los amigos del poeta y que abre la bibliografía textual becqueriana, Madrid. Fontanet, 1871, 2 volúmenes.

² G. A. BÉCQUER, *Rimas y Prosas*. Ed. y prólogo de R. DE BALBÍN y A. ROLDÁN, Madrid, Rialp, 1968. En nuestra edición la rima LXXII corresponde a la 61, según la ordenación nueva que hemos dado a los poemas becquerianos.

³ La puntuación del manuscrito —que creo no debe atribuirse a Bécquer— plantea problemas en los que no puedo ahora entrar por ser marginales a nuestro objetivo; sobre este y otros puntos de atribución de correcciones preparo un trabajo que será mi contribución al *Congreso de Hispanistas* que se celebre en Salamanca en septiembre de 1971.

con un rehilamiento arrastrado¹, y por otra parte, la repetición del verbo «*embarcado*», que el poeta había utilizado al comienzo de la estrofa; la corrección de los amigos salvaba ambos defectos con un verbo común, semánticamente neutro —*hice*—, y con una expresión de la temporalidad —*ha tiempo*— sobre la que he de insistir un poco. En primer lugar, no se puede establecer una identidad temporal entre *ya* y *ha tiempo*; aunque ambos sitúan la acción en pasado, *ya* ofrece un carácter de pasado próximo, casi de presente psicológico que encuentra su correlato temporal en el segundo hemistiquio (*por señas que aun tengo*); este carácter de presencia psicológica creado por el *ya* exige y se refuerza en el uso de la forma verbal *he embarcado* de la versión original. Por el contrario, la expresión *ha tiempo*, en su alejamiento de la acción hacia el campo de los recuerdos inoperantes existencialmente, exige —como hicieron los correctores— un tiempo pasado absoluto (*hice*); pero ahora se ha destruido la correlación temporal que existía con el *aun* del segundo hemistiquio y se establece una contradicción entre *hice/aun* que no, por ser leve, deja de falsear la ambientación psicológica deseada por el autor. Por lo que se refiere a la corrección del segundo hemistiquio, donde *por señas* ha sido sustituido por un *por cierto* que mutila la riqueza de contenido, se produce una ambientación distinta debido al diferente campo semántico de ambas palabras; mientras *por cierto* es neutro desde el punto de vista del sujeto y sólo marca una relación intelectual, objetiva de causa/efecto, la lectura ofrecida, en cambio, por el *Libro de los Gorriones* presenta una situación bien distinta: ahora el poeta está como marcado, identificado, señalado; las *humida vestimenta* son las señas, los signos que pregonan el amoroso naufragio del poeta. Finalmente, añadiré otra observación respecto a la corrección de 1871; al sustituir *señas* por *cierto*, se incurre en un parecido defecto cacofónico al que se quiso corregir en el primer hemistiquio: «*por cierto que aun tengo*».

¹ B. PÉREZ GALDÓS, en *Fortunata y Jacinta*, 1886-1887, nos da unas noticias curiosas acerca de la pronunciación madrileña de la *y*; dice Pérez Galdós: «Entonces la chica se inclinó en el pasamanos y soltó un *Yid voy*, con chillido tan penetrante, que Juanito creyó que se le desgarraba el tímpano. El *yid*, principalmente, sonó como la vibración agudísima de una hoja de acero al deslizarse sobre otra» (p. 41); «creyó descubrir un notable cambio en las costumbres y en las compañías del joven fuera de casa, y lo descubrió con datos observados en las inflexiones muy particulares de su voz y lenguaje. Daba a la *elle* el tono arrastrado que la gente baja da a la *y* consonante...» (p. 42). Cf. *Obras Completas* de B. PÉREZ GALDÓS. Ed. F. C. SAINZ DE ROBLES, Madrid, Aguilar, 1961, vol V.

II. Comentario.—a) *La actitud romántica.*

El romanticismo puso en entredicho una serie de valores hasta entonces considerados fundamentales; entre ellos, el amor o la gloria, fuentes constantes de desengaños, creadores de espejismos que destruyen la fe del hombre en sí mismo. Espronceda, en la *Introducción* de *El Diablo Mundo* había escrito:

*¿Es verdad lo que ver creo?
¿Fue un ensueño lo que vi
en mi loco devaneo?
¿Fue verdad lo que fingí?
¿Es mentira lo que veo?*¹

Con estas interrogantes queda abierto el portillón de la duda en la capacidad de los sentidos como fuente de conocimiento y punto de arranque para conformar establemente el mundo de las creencias. Para Espronceda la mentira tiene incluso una existencia valorativamente superior a la verdad; es algo positivo, no carencia entitativa:

*Mentira, tú eres
luciente cristal,
color de oro y nácar
que encanta el mirar*².

.....
*Feliz a quien meces,
mentira, en tus sueños,
tú sola halagüeños
placeres nos das.
¡Ay! ¡Nunca busquemos
la triste verdad!
La más escondida
tal vez, ¿qué traerá?
¡Traerá un desengaño!
¡Con él un pesar!*³

Bécquer recogerá este desencanto de los sentidos, y la tercera voz de la rima LXXII sintetizará magistralmente el espejismo producido por realidades que, al ser entitativamente huidizas e inasibles, escapan a las posibilidades posesorias del hombre. Y también cantará —en la

¹ *Obras Completas* de D. JOSÉ DE ESPRONCEDA. Ed. JORGE CAMPOS, B. A. E., tomo 72, Madrid, 1954, p. 90.

² *Idem*, p. 85.

³ *Idem*, p. 85.

primera y segunda voz— las excelencias de las motivaciones seductoras de la conducta del hombre (Amor y Gloria), al igual que había hecho Espronceda en la *Introducción del Diablo Mundo*, de donde pudo proceder la configuración formal del poema mediante el recurso de las voces; en Espronceda, efectivamente, encontramos que hablan las voces de la Gloria, el Poder, el Amor, la Ambición, el Fracaso, la Duda, el Placer, el Dolor. Pero estos elementos en Espronceda no aparecen nominalmente citados, aun cuando respondan en su contenido a las designaciones que he citado; sin embargo, sí que aparecen en Zorrilla, textualmente nombrados, la *Gloria*, el *Amor*, etc., como veremos más adelante; de manera que la presentación de la rima pudo ser el resultado de la elaboración de dos elementos: por una parte, la configuración formal de voces (debido a Espronceda), y por otra, la identificación nominal de cada una de ellas —Amor, Gloria y Libertad— tal como aparece en Zorrilla. En todo caso, Bécquer es el eslabón último de la expresión del desengaño romántico, desengaño que se resuelve de diferentes maneras: mediante la caída en un nihilismo cerrado a toda esperanza (Espronceda), o un anclaje en los valores de la Fe, Ciencia y Religión (Zorrilla), o un escepticismo sin amarguras, que es la solución becqueriana, actitud que está ya muy cerca del realismo positivista.

b) *Fuentes*.—I. Formales.

He señalado anteriormente cómo la configuración del poema mediante el recurso de las voces puede proceder de la fusión de elementos procedentes de Espronceda y Zorrilla. Ahora quiero fijarme en algunas expresiones que recuerdan, literal y ambientalmente, otras de la *Leyenda de Al-Hamar* de Zorrilla¹. Es sabido que Bécquer, según el testimonio de N. Campillo, leyó las poesías del poeta vallisoletano, que marcó honda huella en el vate andaluz, hasta el punto de poder adoptar «con admirable facilidad el estilo pintoresco, libre, incorrecto y desigual»² de Zorrilla. De estas poesías leídas por Bécquer hubo una que debió quedar muy grabada: *La Carrera*³, perteneciente a la *Leyenda de*

¹ JOSÉ ZORRILLA, *Obras Completas*. Ordenación, Prólogo y Notas de N. ALONSO CORTÉS, 2 tomos, Valladolid, 1943; la *Leyenda de Al-Hamar* ocupa las páginas 1131-1197 del tomo I.

² NARCISO CAMPILLO, «*La Ilustración de Madrid. Revista de Política, Ciencias, Artes y Literatura*. Dibujos y grabados exclusivamente españoles. Colaboración de los más distinguidos literatos y artistas», Madrid. Imprenta de *El Imparcial* y *La Ilustración de Madrid*, 1871, tomo II, p. 2, columna 3, párrafo último.

³ J. ZORRILLA, *O. C. t. I*, p. 1177 y s.

Alhamar, publicada en 1852 y celebrada en tiempos de Bécquer; hasta tal punto debió impresionarle, que llevaría a su leyenda *Creed en Dios* el tema del caballo desbocado, que le permite una visión escatológica, aun cuando María Rosa Lida¹ —que señaló esta fuente en réplica a Krappe—² afirma: «no creo que Bécquer escogiese ninguna de las tradiciones de las obras indicadas, ni aun la de Zorrilla, que reúne el máximo de condiciones a su favor... antes bien me inclino a creer que estructuró libremente para su cantiga provenzal el recuerdo de los elementos hallados en éstas y sin duda en otras tradiciones y lecturas».

Desde el punto de vista métrico, *La Carrera* constituye un habilísimo ejercicio que recorre todos los metros desde el alejandrino hasta el bisílabo. Las expresiones que pudieran vincularse con las becquerianas se dan justamente en octavillas hexasílabas, y hexasílabos son los versos 19-26 de la rima LXXII, ya que los dodecasílabos tienen todos cesura en la sexta, dando dos hemistiquios de seis; de este modo, la combinación de 12 y 6 utilizada por Bécquer queda reducida a una serie de versos hexasílabos, conservándose el ritmo de la composición de Zorrilla. He aquí los versos de *La Carrera* enfrentados a los de Bécquer:

*Espumas levantan
inquietos remando
los mil gondoleros
que van tripulando
los barcos veleros;
y danzan ligeros
y armónicos cantan
alegre canción.
Y mil gayas aves
que siguen las naves
al sol esponjando
sus plumas distintas
de mil varias tintas
de azul, gualda y oro,
imitan en coro
del cántico el son*³.

*saltaba la espuma
y al golpe del remo
así los barqueros*

*pasaban cantando
la eterna canción*

y heríala el sol

No se me oculta que pueda parecer forzada o rebuscada la semejanza; la ambientación, sin embargo, es la misma: los barqueros que reman cantando y levantando a golpe de remo olas de espumas que en el poema becqueriano son heridas por el sol, mientras que en *La Carrera* son las aves las que esponjan sus alas al sol. El hecho de que Campillo afirmara

¹ C. *Litert*, V, núm. 3 (1953).

² En *Neophilologus*, 1932, XVII.

³ J. ZORRILLA, *O. C.*, t. I, p. 1180.

la influencia de Zorrilla, unido a la relación sorprendente entre el tema del caballo desbocado de la *Leyenda de Al-Hamar* y el de *Creed en Dios*, (aparte otro dato, para mí evidente, de la resonancia de esta leyenda del autor de Granada, que luego analizaré), me llevan a fijar esta posible filiación de los versos de la rima, con la conciencia de que no se trata sino de un eco que la poderosa memoria de Bécquer retenía de aquella leyenda celebrada y en cierta manera polemizada; la identificación de algunos motivos particulares no supone nada, sino más bien hay que atender a la función desempeñada por estos motivos en el conjunto unitario del poema.

2. Temáticas.- *El tema de las islas.*

La ambientación del poema, el encuadre de la estampa es marino. La gran nave de la humanidad en que los hombres —los barqueros— hacen la travesía por el golfo de la existencia deteniéndose en las islas que jalonan el golfo (Bécquer selecciona tres: *Amor, Gloria, Libertad*) cuyas excelencias son cantadas por las voces respectivas. Este encuadre creo que procede de Zorrilla y, como he señalado, es una resonancia más de la *Leyenda de Al-Hamar* y el poema *Granada* publicados conjuntamente en 1852.

El poema *Granada* lleva una epístola introductoria con el título de *Fantasia*, una de cuyas partes se subtitula *Las dos Luces*, que es una confesión autobiográfica en la que el poeta cuenta el porqué su inspiración se cimenta en la fe.

¿Quieres saber, Muriel, por qué el mundano
laúd dejando, en harpa vibradora
las glorias de la Cruz canto cristiana?
¿Quieres saber por qué bebiendo ahora
mi inspiración en el venero vivo
de nuestra Fe, mi voz consoladora
levanto...? ¹

En esta *Fantasia* de *Las dos Luces* considera la existencia como un golfo que en su movimiento está limitado por la playa de la *nada* —el no existir— y que está lleno de islas; en el centro de este golfo hay una isla que es el punto de partida para todo viajero: la cuna, lugar donde alma y cuerpo se salen al encuentro para hacer el viaje. Desde este centro cada alma (que es la nave) es lanzada a recorrer ese golfo hasta llegar al final del recorrido en las playas de la *nada*: el cuerpo muere náufrago

¹ *Idem.*, p. 1137.

en la orilla y la nave —el alma— vuelve al Creador. He aquí las islas enumeradas por Zorrilla:

*Amor, deleite, lujo, ambición, ira
gloria, amistad, honor, fama y orgullo
islas son donde reina la mentira.
Desde ellas nos reclama con arrullo
fascinador: de danzas y canciones
nos envía al pasar manso murmullo*¹
.....
Sus islas visité más hechiceras:
*Gloria, amistad, amor, deleite oyeron
mis insensatas cántigas primeras*²

Ante todo no deja de ser sintomático el hecho de que tanto Zorrilla como Bécquer empleen en cursiva el nombre de las islas; pero aún resulta más sorprendente que la segunda voz de la rima, donde explícitamente se define la *Gloria* como «aura de aplausos», «isla de sueño», «nube radiosa», «dulce embriaguez», esté contenida, en algunos de sus elementos, en el siguiente terceto de Zorrilla:

*Y doquier por el golfo me aplaudieron,
y de lauros cargáronme la frente,
y embriagándome, al fin, me embrutecieron*³.

Bécquer ha sustituido las islas por las canciones que reclaman a la nave desde la orilla; y sólo en la segunda voz ha quedado, como testigo de su origen, la definición de la *Gloria* como «isla de sueños».

El tema de las «humida vestimenta».

Isidoro Muñoz Valle⁴ llamó la atención sobre la última estrofa de la rima que comentamos y afirmó que cabría la posibilidad de establecer una comparación con los versos de 93-94 de la Egloga III de Virgilio. Nos parece que la coincidencia no es tan grande como quiere Muñoz Valle hasta el punto de impresionar, si bien el autor reconoce que haría falta una investigación más amplia del tema.

Pienso que los versos de Virgilio respecto a los de Bécquer tienen

¹ *Idem.*, p. 1138.

² *Idem.*, p. 1139.

³ *Idem.*, p. 1139.

⁴ ISIDORO MUÑOZ VALLE. *La tradición clásica en la lírica de Bécquer*, en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1964, pp. 500-510.

diferencias notables como para poder considerarlo ascendiente directo, aunque es cierto que el virgiliano

*Pascite, oves, nimium procedere; non bene ripae
creditur; ipse aries etiam nunc vellera siccatur*

presenta como señal del desengaño los vellones mojados del carnero; pero no tenemos noticias de que Bécquer leyera al mantuano y, caso de buscar en Virgilio, habría otro pasaje más directamente emparentado con el tema becqueriano, que sería el libro 12, del que Herrera da la siguiente traducción:

*Aquí a caso estava un azebuche
d'amargas hojas consagrado a Fauno
arbol antiguamente venerable
a marineros; do fixar solian
salvos del mar al dios Laurente dones
i colgalle las vestes prometidas ¹*

Pero, como he dicho, nada sabemos de la cultura virgiliana de Bécquer; en cambio, sí sabemos, por el testimonio de Campillo, que Bécquer había leído las odas de Horacio en la traducción que de ellas hizo el P. Urbano Campos; en la nota necrológica que Narciso Campillo publicó en *La Ilustración de Madrid* se afirma: «Por este tiempo leyó dos obras que influyeron en él notablemente; las odas de Horacio, traducidas por el P. Urbano Campos y las poesías de Zorrilla... unas veces seguía las huellas del epicúreo cantor de Roma, valiéndose de las imágenes, alusiones y ornato mitológico...» ². Efectivamente, en Horacio, *Odas*, Libro I, V encontramos la oda *Ad Pyrram*, donde se lee:

*me tabula sacer
voliva paries indicat humida
suspendisse potenti
vestimenta maris deo*

Sin embargo, esta oda no está incluida en el libro del P. Urbano Campos ³ y, por consiguiente, Bécquer no pudo inspirarse en ella para el tema de las *humida vestimenta*, de indudable raigambre clásica, convertido en tópico en el renacimiento ⁴. Pero hay un autor español —Gar-

¹ F. 108 de las *Anotaciones*.

² *La Ilustración de Madrid*, l. c.

³ *Ibid.* de A. Sancha, 1783.

⁴ Tanto las *Anotaciones* de Herrera, como las del Brocense a las *Obras* de Garcilaso, señalan algunos autores que se inspiran en esta Oda horaciana, entre ellos Tasso.

cilaso— que debió despertar en nuestro poeta una especial afinidad sentimental y al que sin duda leyó y con el que estaba tan identificado, que, al hacer el retrato de su enterramiento, nos parece que asistimos a la pintura de las ilusiones de Bécquer:

«Aquel otro más alto y joven a cuyos pies murmura aun sus rezos una mujer hermosa, ese, proseguí pensando, ese es el que cantó *el dulce lamentar de dos pastores*, tipo completo del siglo más brillante de nuestra historia. ¡Oh! ¡Qué hermoso sueño de oro su vida! Personificar en sí una época de poesías y combates; nacer grande y noble por la sangre heredada, añadir a los de sus mayores los propios merecimientos, cantar el amor y la belleza en nuevo estilo y metro... ser soldado y poeta, manejar la espada y la pluma, ser la acción y la idea, y morir luchando para descansar envuelto en los jirones de su bandera y ceñido del laurel de la poesía a la sombra de la religión en el ángulo de un templo! La luz de la lámpara que alumbraba la santa imagen tiembla hace siglos sobre tu noble frente de mármol, y entre la sombra parece que aun chispea tu blanca y fantástica armadura! ¡Ni una letra, ni un signo que recuerde tu nombre! ¿Qué importa? ¡El curioso vulgar pasará indiferente junto a la tumba en que reposas; pero nunca faltará quien te adivine, nunca faltará alguna mujer hermosa que arrodillada en ese rincón, tan propio para la oración y el recogimiento, venga a rezar a tus pies, regalándote el oído con la música de sus dulces y fervorosas palabras!»¹.

Si comparamos este texto con el de la Carta III *Desde mi Celda*, encontramos tan notables similitudes, que no podemos por menos que pensar que existía entre Garcilaso y Bécquer una especial sintonía afectiva, vital y poética.² Habla Bécquer, pero ahora refiriéndose a sus sueños:

«¡Cuántas veces, después de haber discurrido por las anchurosas naves de alguna de nuestras inmensas catedrales góticas o de haberme sorprendido la noche en uno de esos imponentes y severos claustros de nuestras históricas abadías,

¹ F. IGLESIAS FIGUEROA, *Gustavo Adolfo Bécquer. Páginas desconocidas*, I, páginas 70-71. Se publicó en *La Ilustración de Madrid*, 27-2-1970, p. 15; en la página 5 de este mismo número está el dibujo de Valeriano que corresponde al texto citado.

² La presencia de Garcilaso en Bécquer ha sido señalada en diversas ocasiones. Así, R. Brown habla de un «eco de Garcilaso» en la rima IX, de versos juveniles cuya melodía llega a través de los del toledano (cf. R. BROWN, *Bécquer*, Barcelona, Aedos, 1963, p. 313, 30); la *Oda a la señorita Lenona*, en su partida ofrece para Gamallo Fierros reminiscencias garcilasianas; R. de Balbín publicó un soneto de Bécquer de 1853 cuyo último terceto dice: «Cantaré de la selva los amores, / los suspiros del céfiro imitando / y el dulce lamentar de los pastores» (cf. R. DE BALBÍN, en *Revista de Literatura*, 1966, XXX); finalmente J. L. VARELA ha estudiado la afinidad entre *La Cerza Blanca* y la Egloga III (cf. *La transfiguración literaria*. Madrid, Prensa Española, 1970, pp. 175-184.)

he vuelto a sentir inflamada mi alma con la idea de la gloria, pero una gloria más ardiente y ruidosa que la del poeta! Yo hubiera querido ser un rayo de la guerra, haber influido poderosamente en los destinos de mi país, haber dejado en sus leyes y sus costumbres la profunda huella de mi paso; que mi nombre resonase unido, y como personificándola, a alguna de sus grandes revoluciones, y luego satisfecha mi sed de triunfos y de estrépito, caer en un combate, oyendo como el último rumor del mundo el agudo clamor de la trompetería de mis valerosas huestes, para ser conducido sobre el pavés, envuelto en los pliegues de mi destrozada bandera, emblema de cien victorias, a encontrar la paz del sepulcro en el fondo de uno de esos claustros santos donde vive el eterno silencio y al que los siglos prestan su majestad y su color misterioso e indefinible... Allí rodeado de esa atmósfera de majestad que envuelve a todo lo grande, sin que turbara mi reposo más que el agudo chillido de una de esas aves nocturnas de ojos redondos y fosfóricos, que acaso viniera a anidar entre los huecos del arco, vivirá todo lo que vive un recuerdo histórico y glorioso unido a una magnífica obra de arte, y en la noche... mi estatua... ¿quién sabe si se levantaría de su lecho de piedra para discurrir entre aquellas gigantes arcadas con los otros guerreros, que tendrían sus sepulturas por allí cerca; con los prelados, revestidos de sus capas pluviales y sus mitras, y esas damas de largo brial y plegados monjiles, que, hermosas aun en la muerte, duermen sobre las urnas de mármol, en los más oscuros ángulos de los templos!...»¹.

Este Bécquer con tantas afinidades hacia Garcilaso leyó al poeta del *dolorido sentir*; y precisamente en el soneto VII de Garcilaso encontramos este tema que venimos tratando de las *humida vestimenta*. He aquí el soneto del poeta toledano:

- No pierda más quien ha tanto perdido;
bástate, amor, lo que á por mi passado;
vdgame agora jamás aver provado
a deffenderme de lo que as querido.*
- [5] *Tu templo y sus paredes é vestido
de mis mojadadas ropas y adornado,
como acontece a quien ha ya escapado
libre de la tormenta en que se vido.
Yo avla jurado de nunca más meterme,
[10] a poder mio y a mi consentimiento,
en otro tal peligro como vano;
mas del que viene no podré valerme,
y en esto no voy contra el juramento,
que ni es como los otros ni en mi mano*².

Los versos 5-8 parecen verosímelmente haber estado presentes en la memoria del poeta sevillano al escribir: «Yo ya me he embarcado; por señas que aun tengo/la ropa en la playa tendida a secar», aun cuando

¹ Ed. R. DE BALBÍN y A. ROLDÁN, pp. 236-237.

² GARCILASO DE LA VEGA. *Obras Completas*. Ed. de ELÍAS L. RIVERS, Madrid, 1964, p. 9; las variantes del soneto en p. 228.

la ambientación general pueda, como he señalado, estar entroncada con el tema de las islas procedente de Zorrilla.

Claro está que, como consecuencia de la distinta actitud amorosa de uno y otro poeta, el papel que en el poema desempeña este tema es diferente según los distintos planteamientos. Garcilaso, ante el inicio de una nueva aventura amorosa; Bécquer, escéptico y benévolo espectador de la eterna canción (también de su eterna canción). Activo uno, otro pasivo; en Garcilaso, el centro es él: se encuentra en la vorágine envolvente del Amor, se sabe vencido de antemano; los motivos de defensa se gradúan hasta disuuirse en el rendimiento final del poeta al nuevo amor que se avecina. Garcilaso está marcado por el Amor: *«rendido a mi fortuna/me voy por los caminos que se ofrecen»*¹, y el amor nunca le dejará la tristeza del escepticismo, aunque sí un sentimiento doloroso, celosamente defendido por el poeta:

*No me podrán quitar el dolorido
sentir, si ya del todo
primero no me quitan el sentido*²

Por eso, Garcilaso poetizará siempre una esperanza nueva; su actitud radical tiene un fondo de optimismo; por consiguiente, las *ropas mojadas* no son más que un pretexto dilatorio antes de rendirse a las gozosas exigencias de un nuevo amor.

Por el contrario, Bécquer, cuya fortuna es también la soledad del amor, quedará siempre marcado por el desengaño que inhibe y minusvalora:

*Mi vida es un erial
flor que loco se deshoja*³

Toda su enorme capacidad de amar se encuentra sin objeto, toda su ternura escondida; la actitud de recelo ante el amor —¡tan deseado!— le llevará a admirarse del cariño pasajero de la mujer amada; vencido por el fracaso de su vida, el culto al amor se hará cada vez más interior más trascendente, más callado, con menos signos objetivos:

*Lo que hay en mí que vale algo
eso... ni lo pudiste sospechar*⁴

¹ *Canción Segunda.*

² *Egloga I, v. 349-351.*

³ Rima LX; en la edición de BALBÍN-ROLDÁN es la núm. 54.

⁴ Rima XXXV; en la ed. BALBÍN-ROLDÁN es la núm. 40.

Para Bécquer no existe el optimismo amoroso como actitud existencial que hemos visto en Garcilaso; la esperanza radical de éste es, para Bécquer, una ficción de realidades:

*Y sus mentiras
como el Fénix renacen
de sus cenizas*¹.

Por eso, Bécquer convierte el tema de las *humida vestimenta* no en un pretexto dilatorio, sino en el símbolo de la renuncia a un nuevo periplo que entraña el mismo riesgo que todavía lamenta;² pero, ahora, este símbolo no es sólo del desengaño amoroso; al responder a todas las voces seductoras con el mismo símbolo, éste se enriquece y gana en intensidad al abarcar las otras dos metas ambiciosas de la humanidad: la gloria o la libertad.

De esta diversa actitud existencial se sigue para el poema de Garcilaso y el de Bécquer una estructura distinta; el poema de Garcilaso es lineal en tanto que en Bécquer presenta un desdoblamiento: a las tres voces tentadoras dimanantes de la propia naturaleza, objetivadas en las canciones de los barqueros, responde el poeta con la reflexión de su experiencia; la razón frente a la naturaleza seductora, pero razón que, conformada en una experiencia dolorosa, responde con un radical desánimo que no sublima las apetencias, sino las arrincona con una sonrisa que es dolorosa ironía y es —ésta también— «máscara del dolor».

c) *Recurso estructurador.*

La rima comprende dos partes argumentales, cuyo eje los primeros editores señalan materialmente con una línea de puntos; y como recurso que inmediatamente llama la atención, aparece el paralelismo que, si ha sido siempre procedimiento utilizado para vertebrar el poema, tiene una especial relevancia en Bécquer, como ha señalado Bousoño: «Lo que da relevancia al fenómeno paralelismo en Bécquer es que, cuando aparece en una rima, la impregna totalmente (o casi totalmente) en su estructura, de tal modo que el paralelismo viene a ser como el esqueleto que mantiene en pie todo el organismo poemático; o como una dura horma que da bulto y consistencia a la composición. Esto sucede en

¹ Rima LXXVIII; en la ed. BALBÍN-ROLDÁN es la núm. 46.

² Esta actitud existencial determina el «tono ligero y algo convencional» que J. P. DÍAZ, señala a esta rima LXXII (cf. *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y Poesía*, Madrid, Gredos, 2.^a ed. 1964, p. 355.)

crecidísimo número de piezas» y cita la rima LXXII¹. El paralelismo de la primera parte de este poema llama efectivamente la atención; lo recorre en todas las direcciones; no se trata tan sólo de un paralelismo formal y conceptual; hay que tener en cuenta el paralelismo rítmico y el estrófico; sobre todo, el primero, que, por ser musical, puede escapar a la percepción en el caso de una lectura y no un recitado. Veamos algunos pormenores:

Estrofa 1.^a

Las ondas (A ₁) tienen vaga (B ₁) armonía (C ₁);	A ₁ B ₁ C ₁
Las violetas (A ₂), suave (B ₂) olor (C ₂);	A ₂ B ₂ C ₂
brumas (C ₃) de plata (B ₃) la noche (A ₃) fría,	C ₃ B ₃ A ₃
luz y oro (C ₄) el día (A ₄);	C ₄ A ₄
yo (A ₅) algo (C ₅) mejor (B ₅);	A ₅ C ₅ B ₅
yo (A ₆) tengo Amor (C ₆)	A ₆ C ₆

Este paralelismo sintáctico o formal se ve aun reforzado con otros datos que no quedan manifestados en el esquema anterior; a saber: únicamente el v. 1 y 6 llevan verbo y en ambos es idéntico; el verso 4 (*luz y oro el día*) compensa con un complemento doble su situación respecto a los versos 1-3, en que el complemento está constituido por sustantivo más adjetivo.

Conceptualmente debe destacarse el contraste *luz/brumas*, *oro/plata*, *día/noche*, y las concordancias *ondas/armonía*, *violetas/olor*, *noche/brumas*, *día/luz y oro*.

Estrofa 2.^a

<i>Aura</i> (A ₁) de aplausos (B ₁), nube (A' ₁) radiosa (B' ₁),	A ₁ B ₁ A' ₁ B' ₁
<i>ola</i> (A ₂) de envidia (B ₂) [<i>que besa el pie</i>] (C ₂),	A ₂ B ₂ C ₂
<i>isla</i> (A ₃) de sueños (B ₃) [<i>donde reposa el alma ansiosa</i>] (C ₄),	A ₃ B ₃ C ₄
<i>dulce</i> (B ₅) embriaguez (A ₅)	B ₅ A ₅
La Gloria es	

Obsérvese que, a su vez, los elementos C poseen la misma estructura sintáctica; a los esquemas AB de los versos 1-4 corresponde, en simetría perfecta, el esquema B₅A₅, con el que se cierra circularmente las definiciones de la Gloria; si el verso 1 posee una enumeración doble, el 2 y 3 compensan con sus respectivas oraciones subordinadas.

¹ C. BOUSOÑO, *ob. cit.*, p. 189.

Estrofa 3.^a

<i>Ascua</i> (A ₁) <i>encendida</i> (B ₁) es el <i>tesoro</i> (C ₁),	A ₁ B ₁ C ₁
<i>sombra</i> (A ₂) [<i>que huye</i>] (B ₂), la <i>vanidad</i> (C ₂),	A ₂ B ₂ C ₂
<i>todo</i> (C ₃) es <i>mentira</i> (A ₃): [<i>la gloria, el oro</i>] (E ₃).	C ₃ A ₃ E ₃
[<i>Lo que yo adoro</i>] (C ₄)	C ₄ A ₄ E ₄
solo es <i>verdad</i> (A ₅):	
la <i>Libertad</i> (E ₅).	

Nótese que, al igual que E₃ es un especificativo de C₃, esa misma función es cumplida por E₄ respecto de C₄.

Si nos atenemos a la simetría que el poema ofrece, podrá observarse que las estrofas 1.^a y 3.^a, son subjetivas en cuanto la voz se identifica con el *Amor* y la *Libertad* respectivamente; en cambio, la tercera se nos presenta como objetiva y descriptiva respecto a la *Gloria*. Las tres estrofas repiten el mismo esquema estrófico y este paralelismo refuerza poderosamente la estructura total:

10 A
 10 B
 10 A
 5 a
 5 b
 5 b

Rítmicamente las estrofas 2.^a y 3.^a mantienen la misma estructura trocaica en los tres primeros versos y yámbica en los restantes.

III. Hacia una interpretación global.

La lectura de la rima que comentamos sugiere inmediatamente el recuerdo de la Carta III *Desde mi Celda*, donde descubrimos, entre las confesiones de Gustavo Adolfo, las voces insinuantes y tentadoras que ahora ha aislado en la rima LXXII; al menos la Gloria y el Amor, ya que los sueños de poeta quedan sustituidos por la Libertad. Si no olvidamos que en la Carta III poesía, gloria y amor son como los contenidos de etapas cronológicas de la vida del poeta, creo que se podría, sin forzar mucho el tema, interpretar la rima LXXII como una visión de las tres edades del hombre: juventud, madurez y senectud. El mundo sensual de la juventud seducido por las manifestaciones sensoriales y por el Amor —superior a ellas, pero que es también una incitación misteriosa—; el mundo de la madurez donde el amor —ya logrado— cede en poder tentador al orgullo del triunfo, de la ambición, de la gloria; el mundo de la senectud donde se ofrece una perspectiva desen-

cantadora, desilusionada de lo ya logrado, y donde sólo la libertad puede ser compensadora.

La primera tentación es de orden sensorial; son los asaltos de los sentidos externos del hombre: oído (armonía), olfato (olor), vista (día), tacto (noche); todas las manifestaciones cósmicas por encima de las cuales el Amor ofrece una experiencia que exige no ya el simple encuentro hombre-naturaleza (como en los sentidos), sino amante-amada. La segunda tentación es de orden espiritual, si se permite la expresión; no adviene ya por los sentidos, sino que envuelve al alma en un climax de engrimiento, orgullo, vanidad; no es un ataque a los sentidos externos, sino a los internos, a la imaginación; alimenta el mundo interior, el castillo del yo complacido en una dulce embriaguez y envuelto ahora por la nube del orgullo; por ello, mientras en la primera voz la *armonía, el olor, las brumas, la luz, el oro, el amor* pertenecen a la tentadora belleza del mundo objetivo, en la segunda voz se espiritualizan estos conceptos y adquieren vaga transparencia que envuelve al hombre:

armonía de las ondas	aura de aplausos
suave olor de las violetas	nube radiosa
brumas de plata	olas de envidia
la realidad (noche-día)	isla de sueños

Todo ello queda resumido definitivamente en el verso final: *dulce embriaguez*; nada hay más semejante a ese estado de somnoliento deliquio espiritual, de enervación y complacencia que el estado de embriaguez, los aplausos, la envidia invaden el alma ávida que se deja dulcemente embriagar. La densidad lírica de esta estrofa amalgama tres elementos: las *causas* (aplausos, fama, envidia), el *recinto* (isla de sueños) y el *estado* (dulce embriaguez); es decir, nos acerca la Gloria en tres perspectivas definitorias: su constitución entitativa, su presentación al sujeto y sus efectos para el alma.

La tercera voz, voz del desengaño de los sentidos y de las ambiciones espirituales, nos presenta ahora huidizamente todo cuanto antes asestaba al hombre turbándolo; incluso la avaricia que, en la curva de las realidades ambicionadas, suele presentarse al final de la vida. Por ello, las realidades aludidas se ofrecen con palabras cuyo solo nombre ponen de relieve su carácter inasible; son realidades entitativamente huidizas cuya posesión escapa a la posesión del hombre: ascua, sombra, coincidentes en el género próximo de lo inasible y diferenciadas específicamente en aquello que las concreta e individualiza; pero, además, la pre-

sencia de opuestos ofrece un soberbio claroscuro compendiador de la creación entera: lo material (oro) y lo espiritual (vanidad) quedando así toda ella descalificada por su falsedad existencial.

* * *

Al hilo del comentario de la rima LXXII hemos tenido ocasión de ver cómo un poeta puede ser deudor de temas y expresiones, sin que ello nada signifique en descrédito de su originalidad; es la impronta del poema como una unidad irrepetible la que debe prevalecer, la que da el sello del genio o la mediocridad; el señalamiento de fuentes únicamente pone de relieve la personalidad del poeta por su manera de trabajarlas; en poesía, como en toda obra de creación, no se debe olvidar lo que Aristóteles aplica a la tragedia y que sagazmente María Rosa Lida recuerda también a propósito de fuentes becquerianas: al crítico se le exige que la visión de conjunto de la obra de arte presida cada paso de su investigación analítica.

ANTONIO ROLDÁN