

LOS ESCENARIOS DE LAS LEYENDAS BECQUERIANAS

El romanticismo de Bécquer

En muchas de sus leyendas, entre las que se cuentan, sin duda, las más características, Bécquer, que es cronológicamente un posromántico, se muestra cargado de elementos estéticos propios del romanticismo, especialmente en cuanto hace referencia al escenario: ruinas, nocturno, lluvia, relámpagos, truenos, soledad, vejez, espectros, misterio, irrealidad, melancolía, tenebrismo, brumas, silencios cargados de un latente más allá, presencias invisibles, vaguedad, consideración subjetiva de la Naturaleza... Pero no sólo en lo que se refiere a los escenarios y ambientes. En nuestra obra *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*¹, mostramos otros caracteres, ajenos a este aspecto, que por sí solos bastan y sobran para poder afirmar, como lo hace Allison Peers, que, aunque el verdadero romanticismo, es decir, el romanticismo considerado como escuela y no como una constante de la forma de sentir lo literario algunos escritores —casi todos los españoles, al decir de este autor—, aunque el verdadero romanticismo, íbamos a decir, sólo tuvo «forma netamente definida o vida corporativa» en el decenio comprendido entre *El moro expósito* y *Don Juan Tenorio*, «con Bécquer murió, en 1870, un poeta puramente romántico»².

Sobre este punto, sin embargo, la opinión no es unánime. Casaldueiro, por ejemplo, aun reconociendo que el romanticismo, desaparecido ya hacia 1845, deja una huella perceptible durante todo el siglo XIX, y aceptando el uso vulgar de la palabra romántico, «tanto para calificar a una muchacha soñadora o a un joven melancólico como a un poeta que hable de amor, lo que acontece con Bécquer», considera desorienta-

¹ Madrid, Gredos 1970. V. capítulo titulado *La música de los arcángeles*.

² V. E. ALLISON PEERS, *Historia del movimiento romántico español*. Madrid, Gredos, 1954, t. II, p. 399.

dor que en las historias de la literatura española «todavía se sirvan de él no ya al estudiar a Zorrilla, sino al referirse a las *Rimas*, las *Cartas desde mi celda* y las *Leyendas becquerianas*»¹.

Díez Taboada, en un estudio comparativo de ciertos aspectos de las obras de Espronceda y Bécquer, estima que a Bécquer se le viene considerando por más romántico de lo que en realidad, a su juicio, es². Asegura, sin embargo, que este error en la consideración se refiere sólo al aspecto histórico, y, en otro lugar, reconoce que Gustavo Adolfo resulta ser «el representante del auténtico romanticismo español, porque en él se hace íntimo lo exótico, y lo nacional se sustituye por lo personal, y no sólo por lo social. Pero sobre todo porque en Bécquer los elementos narrativos y descriptivos del romanticismo, reestructurados con la más íntima coherencia, fraguan en moldes líricos nuevos»³.

Todo esto es cierto, como lo es también que en la obra de Bécquer se dan multitud de caracteres propios del romanticismo, si bien expresados, las más de las veces —y en ello radica la fascinación que para el gusto actual ejerce su personalidad literaria—, de una forma que prelude concepciones estéticas posteriores.

En este trabajo, en que nos vamos a ocupar del tratamiento del paisaje en las leyendas becquerianas, creemos que, al menos, parte de lo dicho va a quedar documentado con claridad. Comenzaremos por el examen de dos leyendas ejemplares al respecto: *La Venta de los Gatos* y *La rosa de pasión*.

«La Venta de los gatos»

De las dos partes en que con claridad se divide la trama de *La Venta de los gatos*, la primera está centrada en la idea de vida-amor-esperanza, y, la segunda, en la de muerte-dolor-desesperación. Una y otra nos las ofrece el autor a través del tratamiento del paisaje, que nos presenta como exterior, objetivo, en la primera, y con el que se funde cordialmente en la segunda. El resultado es, consiguientemente y respectivamente, un jugoso, evocador fragmento de prosa costumbrista y un profundo poema en el que Gustavo Adolfo pulsa las más tensas e intensas cuerdas de su laúd. Para lograr aquél se limita propiamente a dar unas indicaciones

¹ Cfr. JOAQUÍN CASALDUERO, *Espronceda*, 2.^a ed. Madrid, Gredos, 1967, pp. 70 y 71.

² JUAN MARÍA DÍEZ TABOADA, *Vivencia y género literario en Espronceda y Bécquer*, en *Homenajes. Estudios de Filología Española*. Madrid, 1964, p. 22.

³ V. JUAN MARÍA DÍEZ TABOADA, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las rimas de Bécquer*. Madrid, C. S. I. C., 1965, p. 7.

al lector; para conseguir el segundo se nos ofrece en cuerpo y alma él mismo. En efecto: quiere comunicarnos la sencilla belleza, el pintoresquismo, el bullicio, la alegría del lugar; pues bien, por una acumulación de elementos descriptivos, como en su prosa es habitual cuando se trata de comunicar no sentimientos y emociones, sino acontecimientos¹; elementos descriptivos, digo, sobriamente adjetivados o aún sin adjetivar, nos da las partes externas del cuadro cuyo contenido pleno nosotros hemos de forjar en nuestra imaginación. *Figuraos... Imaginaos... Figuraos...* Comienzan cada uno de los períodos en los que Bécquer nos da el lugar, la gente del lugar y el tiempo en que tiene lugar la acción:

«Figuraos una casita blanca como el campo de la nieve, con su cubierta de tejas rojizas la una y verdinegras las otras, entre las cuales crece un sinfín de jaramagos y matas de reseda. Un cobertizo de madera baña en sombras el dintel de la puerta a cuyos lados hay dos poyos de ladrillos y argamasa. Empotradas en el muro, que rompen varios ventanillos abiertos a capricho para dar luz al interior, y de los cuales unos son más bajos y otros más altos, éste en forma cuadrangular, aquél imitando un ajimez o una claraboya, se ven de trecho en trecho algunas estacas y anillas de hierro que sirven para atar las caballerías. Una parra añósísima, que retuerce sus negruzcos troncos por entre la armazón de madera que la sostiene, vistiéndose de pámpanos y hojas verdes y anchas, cubre como un dosel el estrado, el cual lo componen tres bancos de pino, media docena de sillas de anea desvencijadas y hasta seis o siete mesas cojas y hechas de tablas mal unidas. Por uno de los costados de la casa sube una madreSelva, agarrándose a las grietas de las paredes, hasta llegar al tejado, de cuyo alero penden algunas gulas que se mecen en el aire, asemejando flotantes pabellones de verdura. Al pie del tronco corre una cerca de cañizos, señalando los límites de un pequeño jardín, que parece una canastilla de juncos rebosando flores. Las copas de dos corpulentos árboles que se levantan a espaldas del ventorrillo forman el fondo oscuro sobre el cual se destacan sus blancas chimeneas, completando la decoración los vallados de las huertas, llenos de pitas y de zarzamoras; los retamares que crecen a la orilla del agua y el Guadalquivir, que se aleja arrastrando con lentitud su torcida corriente por entre aquellas agrestes márgenes, hasta llegar al pie del antiguo convento de San Jerónimo, el cual se asoma por cima de los espesos olivares que lo rodean y dibuja por oscuro la negra silueta de sus torres sobre un cielo azul transparente.

Imaginaos este paisaje animado por una multitud de figuras de hombres, mujeres, chiquillos y animales formando grupos a cual más pintorescos y característicos; aquí el ventero, rechoncho y coloradote, sentado al sol en una silleta baja, deshaciendo entre las manos el tabaco para liar un cigarrillo y con el papel en la boca; allí un regatón de la Macarena, que canta entornando los ojos y acompañándose con una guitarrilla, mientras otros le llevan el compás con las palmas

¹ Cfr., por ejemplo, la descripción del sarao en *El Cristo de la Calavera*, O. C. T. I., p. 201 y ss. Citamos por la edición —segunda— de M. SANMIGUEL, para Afrodisio Aguado, Madrid, 1949. Un comentario a dicha descripción puede verse en el capítulo *Autobiografía en las leyendas*, de nuestra obra ya citada.

o golpeando las mesas con los vasos; más allá una turba de muchachas con su pañuelo de espumilla de mil colores y toda una maceta de claveles en el pelo que tocan la pandereta, y chillan, y ríen, y hablan a voces en tanto que impulsan como locas el columpio colgado entre dos árboles; y los mozos del ventorrillo que van y vienen con bateas de manzanilla y platos de aceitunas; y las bandas de gentes del pueblo que hormigúean en el camino; dos borrachos que disputan con un majo que requiebra al pasar a una buena moza; un gallo que cacarea esponjándose orgulloso sobre las bardas del corral; un perro que ladra a los chiquillos que le hostigan con palos y piedras; el aceite que hierve y salta en la sartén donde fríen el pescado; el chasquear de los látigos de los caleseros que llegan levantando una nube de polvo; ruido de cantares, de castañuelas, de risas, de voces, de silbidos y de guitarras; y golpes en las mesas, y palmadas, y estallidos de jarros que se rompen; y mil y mil rumores extraños y discordes que forman una alegre algarabía imposible de describir. Figúraos todo esto en una tarde templada y serena, en la tarde de uno de los días más hermosos de Andalucía, donde tan hermosos son siempre, y tendréis una idea del espectáculo que se ofreció a mis ojos la primera vez que, guiado por su fama, fui a visitar aquel célebre ventorrillo»¹.

En la segunda descripción, en cambio, el escenario nos es ofrecido a través de su estado de ánimo. Estado de ánimo a la vez provocado en él por los cambios sustanciales que ya sabe que se han producido en el paisaje.

«Bien fuese que la tarde estaba un poco encapotada, bien que la disposición de mi ánimo me inclinaba a las ideas melancólicas, lo cierto es que sentí frío y tristeza y noté un silencio que me recordaba la completa soledad, como el sueño recuerda la muerte»².

Evidentemente, se trata ya aquí de un recurso estético y no de la deposición de un testigo. El paisaje ha asumido un papel pasivo (en la primera parte era activo; con sus colores, su luz, influía en el autor y en sus personajes): recibe el color, la luz, la configuración de los acontecimientos, los sentimientos. Ahora faltan en ella «los tonos calurosos y armónicos»; falta «frescura en la arboleda, ambiente en el espacio y luz en el terreno». Un paisaje «monótono», lleno de «figuras negras y aisladas». Y ello porque en el camino por el que pasan los muertos «hasta los árboles y las hierbas toman al cabo un color diferente».

«Por aquí, un carro que pasa pausadamente, cubierto de luto, sin levantar polvo, sin chasquido de látigo, sin algazara, sin movimiento casi; más allá, un hombre de mala catadura con un azadón en el hombro, o un sacerdote con el hábito talar y oscuro, o un grupo de ancianos mal vestidos o de aspecto repugnante, con cirios apagados en las manos, que volvían silenciosos, con la cabeza baja

¹ Cfr. *O. C. T.* I, pp. 373-375.

² *Ibid.*, p. 384.

y los ojos fijos en la tierra. Yo me creía transportado no sé adónde, pues todo lo que veía me recordaba un paisaje cuyos contornos eran los mismos de siempre, pero cuyos colores se habían borrado, por decirlo así, no quedando de ellos sino una media tinta dudosa. La impresión que experimentaba sólo puede compararse a la que sentimos en esos sueños en que, por un fenómeno inexplicable, las cosas son y no son a la vez, y los sitios en que creemos hallarnos se transforman en parte de una manera estrambótica e imposible.

Por último, llegué al ventorrillo; lo recordé más por el rótulo, que aún conserva escrito con grandes letras en una de sus paredes, que por nada; pues en cuanto al caserío, se me figuró que hasta había cambiado de formas y proporciones. Desde luego, puedo asegurar que estaba mucho más ruinoso, abandonado y triste. La sombra del cementerio, que se alzaba en el fondo, parecía extenderse hacia él, envolviéndole en una oscura proyección, como en un sudario. El ventero estaba solo, completamente solo¹.

Y se trata todavía de un paisaje tocado únicamente por la presencia agorera de la muerte. Los tonos se ensombrecen todavía más cuando el paisaje se impregna de la tragedia que ya no es potencial, que ya se levanta sobre la soledad, el silencio y el frío, encarnada en la ausencia de la muchacha, el dolor del ventero, la locura del hijo y la melancolía del poeta:

«La noche comenzaba a cerrar, oscura y tristísima. El cielo estaba negro, y el campo, lo mismo. De los brazos de los árboles pendía aún, medio podrida, la soga del columpio agitada por el aire. Me pareció la cuerda de una horca oscilando todavía después de haber descolgado a un reo. Sólo llegaban a mis oídos algunos rumores confusos: el ladrido lejano de los perros de las huertas, el chirrido de una noria, largo, quejumbroso y agudo como un lamento; las palabras sueltas y horribles de los sepultureros, que concertaban en voz baja un robo sacrílego...»²

La imaginación plástica de Bécquer sabe buscar el contraste del paisaje que simboliza la alegría y la felicidad con aquel que refleja la tristeza y la tragedia, a base de la transformación de los mismos elementos sobre los que antes nos ha llamado la atención. Al día luminoso y alegre corresponde la noche oscura y tristísima. Al verde y el azul del campo y el cielo del paisaje primero, el negro del segundo. A los cantos, el rasgueo de la guitarra y el vocerío juvenil, los rumores confusos sobre los que destaca el coloquio grave y único de unos sepultureros que conciertan nada menos que un robo sacrílego. Pero la imagen decisiva es la de esa cuerda del alegre columpio de antaño que pende medio podrida, agitada por el aire, como la cuerda de una horca que oscila todavía después de haber sido descolgado un reo. Un John Ford o un Einstein

¹ *Ibid.*, pp. 384 y 385.

² *Ibid.*, p. 388.

no hubieran hallado una imagen mejor para expresar el cambio producido en el ventorro.

«*La rosa de pasión*»

También en *La rosa de pasión* lleva a cabo Bécquer la fusión plena, por vía simbólica, del escenario con los personajes y la acción. Ejemplo de lo primero es la descripción de la casucha de Daniel. Dentro de aquel sucio antro, lóbrego y sombrío, la belleza de Sara resplandece como una flor entre hierbajos; entre la mezquindad y el rencor, la pureza de su espíritu brilla como una luz. Bien, pues este resplandor, este brillo, los simboliza Bécquer en la planta trepadora que, desde el tenducho, asciendo jugosa y soberana hasta la parte de la casa en que ella habita.

«Sobre la puerta de la casucha del judío y dentro de un marco de azulejos de vivos colores, se abría un ajimez árabe, resto de las antiguas construcciones de los moros toledanos. Alrededor de las caladas franjas del ajimez, y enredándose por la columnilla de mármol que lo partía en dos huecos iguales, subía desde el interior de la vivienda una de esas plantas trepadoras que se mecen verdes y llenas de savia y lozanía sobre los ennegrecidos muros de los edificios ruinosos»¹.

Ejemplo de lo segundo es la descripción de la noche del sacrificio. Era noche de Viernes Santo y los habitantes de Toledo, después de haber asistido en la catedral al oficio de tinieblas, acababan de entregarse al sueño o se referían consejos al amor de la lumbre.

«Reinaba en la ciudad un silencio profundo, interrumpido a intervalos ya por las lejanas voces de los guardias nocturnos que en aquella época velaban en derredor del alcázar; ya por los gemidos del viento, que hacían girar las veletas de las torres, o zumbaba entre las torcidas revueltas de las calles, cuando el dueño de un barquichuelo que se mecía amarrado a un poste cerca de los molinos, que parecen como incrustados al pie de las rocas que baña el Tajo, y sobre las que se asienta la ciudad, vio aproximarse a la orilla, bajando trabajosamente por uno de los estrechos senderos que desde lo alto de los muros conducen al río, una persona que al parecer aguardaba con impaciencia»².

Para la escena final, el escritor elige «los ruinosos restos de una iglesia bizantina, anterior a la conquista de los árabes», que se hallan en las afueras.

¹ *Ibid.*, p. 246.

² *Ibid.*, p. 250.

«En el atrio que dibujaban algunos pedruscos diseminados por el suelo, crecían zarzales y hierbas parásitas, entre los que yacía medio oculto, ya el destrozado capitel de una columna, ya un sillar groseramente esculpido con hojas entrelazadas, endriagos horribles o grotescas e informes figuras humanas. Del templo sólo quedaban en pie los muros laterales y algunos arcos rotos y cubiertos de hiedra»¹.

Un elemento del paisaje romántico: las ruinas

Cualquiera que esté familiarizado con la obra en prosa de Bécquer sabe de su afición a los cementerios, a las ruinas y a todo lo que simbolice o represente la belleza que se marchita. Hay muchos más pasajes en las leyendas dedicados a la decadencia de la luz —crepúsculos, atardeceres melancólicos, anocheceres— que a la plenitud del mediodía; muchos más destinados a describir ruinas, especialmente de templos, como si el poeta expresara en ellos su nostalgia por un pasado glorioso y de fe firme, que a edificios que ante él se mostraran en toda su integridad y magnificencia.

Ocho de las más características leyendas tienen como escenario principal de su acción unas ruinas solitarias, desiertas, sombrías y misteriosas, tristes o melancólicas, por entre cuyas hendiduras crece el musgo, la hiedra, los jaramagos, las ortigas y los zarzales, y en las que se escuchan los susurros del viento, los graznidos de las aves y el rumor producido por los reptiles al deslizarse fugitivos. Una de ellas es, como hemos visto, *La rosa de pasión*. Las otras son: *El rayo de luna*:

«... aún quedaban en pie los restos de los anchos torreones de sus muros, aún se veían, como en parte se ven hoy, cubiertos de hiedra y campanillas blancas, los macizos arcos de su claustro, las prolongadas galerías ojivales de sus patios de armas, en las que suspiraba el viento con un gemido agitando las altas hierbas.

En los huertos y en los jardines, cuyos senderos no hollaban hacía muchos años las plantas de los religiosos, la vegetación, abandonada a sí misma, desplegaba todas sus galas, sin temor de que la mano del hombre la mutilase, creyendo embellecerla. Las plantas trepadoras subían encaramándose por los añosos troncos de los árboles; las sombrías calles de álamos, cuyas copas se tocaban y se confundían entre sí, se habían cubierto de césped; los cardos silvestres y las ortigas brotaban en medio de los enarenados caminos, y en los trozos de fábrica, próximos a desplomarse, el jaramago, flotando al viento como el penacho de una cimera, y las campanillas blancas y azules, balanceándose como en un columpio sobre sus largos y flexibles tallos, pregonaban la victoria de la destrucción y la ruina»².

¹ *Ibid.*, pp. 252-253.

² *Ibid.*, pp. 136-137.

La cruz del diablo:

«Aún testifican la verdad de mi relación algunas informes ruinas que, cubiertas de jaramago y musgo, se alcanzan a ver sobre su cumbre desde el camino que conduce a este pueblo»¹.

.....
 «El tiempo pasó; comenzaron los zarzales a rastrear por los desiertos patios, la hiedra a enredarse en los oscuros manchones y las campanillas azules a mecerse colgadas de las mismas almenas. Los desiguales soplos de la brisa, el grazullo de las aves nocturnas y el rumor de los reptiles que se deslizaban entre las altas hierbas, turbaban sólo de vez en cuando el silencio de muerte de aquel lugar maldonado; los insepultos huesos de sus antiguos moradores blanqueaban al rayo de luna, y aún podía verse el haz de armas del señor del Segre colgado del negro pilar de la sala del festín»².

Tres fechas:

«En su clave hay un escudo, roto ya y carcomido por la acción de los años, en el cual crece la hiedra, que, agitada con el aire, flota sobre el casco que lo corona como un penacho de plumas.

Debajo de la bóveda y enclavado en el muro se ve un retablo con su lienzo ennegrecido e imposible de descifrar, su marco dorado y churrigueresco, su farolillo pendiente de un cordel y sus votos de cera.

Más allá de este arco que baña con su sombra aquel lugar, dándole un tinte de misterio y tristeza indescriptible, se prolongan a ambos lados dos hileras de casas oscuras, desiguales y extrañas, cada cual de su forma, sus dimensiones y su color»³.

.....
 «Otro frente lo constituía un paredón negruzco, lleno de grietas y hendiduras, en donde algunos reptiles asomaban su cabeza de ojos pequeños y brillantes por entre las hojas de musgo; un paredón altísimo, formado de gruesos sillares, sembrado de huecos de puertas y balcones, tapiados con piedras y argamasa, y a uno de cuyos extremos se unía, formando ángulo con él, una tapia de ladrillos, desconchada y llena de mechinales, manchada a trechos de tintas rojas, verdes o amarillentas, y coronadas de un bardal de heno seco, entre el cual corrían algunos tallos de enredaderas»⁴.

El Cristo de la Calavera:

«Un arco rehundido en el muro, en el fondo del cual se veía la imagen del Redentor enclavado en la cruz y con una calavera al pie; un tosco cobertizo de tablas que lo defendía de la intemperie y el pequeño farolillo colgado de una cuerda que lo iluminaba débilmente, vacilando al impulso del aire, formaban todo el reta-

¹ *Ibid.*, p. 153.

² *Ibid.*, p. 157.

³ *Ibid.*, pp. 175-176.

⁴ *Ibid.*, p. 183.

blo, alrededor del cual colgaban algunos festones de hiedra que habían crecido entre los oscuros y rotos sillares, formando una especie de pabellón de verdura»¹.

El beso:

«... la iglesia estaba completamente desmantelada; en el altar mayor pendían aún de las altas cornisas los rotos jirones del velo con que le habían cubierto los religiosos al abandonar aquel recinto; diseminados por las naves veíanse algunos retablos adosados al muro, sin imágenes en las hornacinas; en el coro se dibujaban con un ribete de luz los extraños perfiles de la oscura sillería de alerce; en el pavimento, destrozado en varios puntos, distinguíanse aún anchas losas sepulcrales llenas de timbres, escudos y largas inscripciones góticas; y allá a lo lejos, en el fondo de las silenciosas capillas y a lo largo del crucero, se destacaban confusamente entre la oscuridad, semejantes a blancos e inmóviles fantasmas, las estatuas de piedra que, unas tendidas, otras de hinojos sobre el mármol de sus tumbas, parecían ser los únicos habitantes del ruinoso edificio»².

La cueva de la mora:

«De los muros no quedan más que algunos ruinosos vestigios; las piedras de la atalaya han caído unas sobre otras al foso, y lo han cegado por completo; en el patio de armas crecen zarzales y matas de jaramago; por todas partes a donde se vuelven los ojos no se ven más que arcos rotos, sillares oscuros y carcomidos, aquí un lienzo de barbacana, entre cuyas hendiduras nace la hiedra; allí un torreón que aún se tiene en pie como por milagro; más allá los postes de argamasa, con las anillas de hierro que sostenían el puente colgante»³.

El Miserere:

«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 bulo, que graznaba refugiado debajo del 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 hubiera de realizarse el prodigio»⁴.

¹ *Ibid.*, p. 212.

² *Ibid.*, p. 292.

³ *Ibid.*, p. 321.

⁴ *Ibid.*, p. 359. V. también *Cartas desde mi celda*, Carta primera, O. C. T. II, página 9.

Sin llegar a ostentar el papel de escenario de la trama, también hay ruinas en *Creed en Dios*:

«... se dirigió al castillo, a cuyas puertas llegó cuando apenas clareaba el día. El foso estaba cegado con los sillares de las derruidas almenas; el puente levadizo, inútil ya, se pudría colgado aún de sus fuertes tirantes de hierro, cubiertos de orín por la acción de los años; en la torre del homenaje tañía lentamente una campana; frente al arco principal de la fortaleza y sobre un pedestal de granito se elevaba una cruz; en los muros no se veía un solo soldado; y, confuso y sordo, parecía que de su seno se elevaba como un murmullo lejano, un himno religioso, grave, solemne y magnífico»¹.

Y aunque no propiamente ruinas, algo de marchito y arruinado puede contemplarse también en la segunda visión, ya transcrita, del ventorrillo en *La Venta de los gatos*; en el ábside solitario de *La mujer de piedra*², y en la visión fantasmagórica de la catedral en *La ajorca de oro*³.

Ejemplo de paisaje solidario

¿Razones de esta preferencia? Tres se nos ocurren. La primera es la actitud, típicamente romántica, de Bécquer ante el paisaje. La segunda, su postura ante el dilema tradición-civilización⁴. La tercera, muy especialmente becqueriana, su gusto por lo pintoresco, es decir, por todo aquello que mereciera ser pintado y, como dice Ramírez Araujo, «la ruina —mejor si se trata de un vestigio monumental— tiene, en efecto, la cualidad de ser pintoresca, es decir, apta para ser pintada o dibujada»⁵.

La ruina, a fin de cuentas, no significa otra cosa, como apunta Díaz-Plaja, «que el predominio de lo natural sobre lo artificial»⁶ y esto, para el romántico, tiene indudablemente el profundo sentido de venganza que le atribuye Simmel⁷, pero también un sentido de relación

¹ O. C. T. I, p. 272.

² O. C., T. II, p. 337 y ss.

³ O. C., T. I, p. 74 y ss.

⁴ V. sobre este problema nuestro artículo *Bécquer, Sevilla y el progreso*, en *ABC*. Sevilla, 13 de diciembre de 1969.

⁵ V. ALFJANDRO RAMÍREZ ARAUJO, *Bécquer y la reconstrucción del pasado*, *Hispania*. Washington, 1956, XXXIX, p. 314.

⁶ GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, *Introducción al estudio del romanticismo español*. Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. 118.

⁷ Para SIMMEL, en la ruina se ha roto al fin la exacta compensación entre la naturaleza y el espíritu —representada por el edificio—, a favor de la natura-

sentimental entre la trama y el escenario, entre el espíritu del autor y el paisaje.

El paisaje, en la obra de Bécquer, no es jamás un escenario estático. Por el contrario, se solidariza siempre con el autor o con la trama, lo que, a fin de cuentas, viene a ser lo mismo. A veces, hasta el punto de representar un papel activo: «Y todo callaba a su alrededor y parecía respetar su pena...»¹

Aunque no falta la descripción de lugares deliciosos; de algún paisaje diurno, si no alegre, al menos tranquilo y luminoso²; de algún nocturno sereno y perfumado, de luna clara, alto silencio y soledad solemne³, lo que abunda en los escenarios de las leyendas son los laberintos de callejas estrechas, oscuras y tortuosas, sombrías, silenciosas y solitarias, en las que apenas se oyen ladridos lejanos, rumores de voces, susurros del viento⁴; los crepúsculos melancólicos, tristes, cuando no henchidos y amenazantes⁵, los nocturnos oscurísimos lóbregos, anubarrados o lluviosos, con aullidos del viento, chirridos, rumores confusos, sonidos misteriosos, ladridos, lejanas voces⁶.

Atendiendo a las relaciones del paisaje con el espíritu del protagonista, Díaz-Plaja observa unas alternancias en su valoración a partir del Renacimiento. Al paisaje independiente del espíritu del poeta lo denomina «paisaje impasible» y lo encuentra en las obras del Renacimiento, el Neoclasicismo y el Naturalismo; al que se presenta como una proyección o fusión de dicho espíritu, «paisaje solidario» y lo halla

leza. «Este desplazamiento del fiel se resuelve en una tragedia cósmica, que envuelve, a nuestros ojos, toda ruina en las sombras de la melancolía; porque entonces la destrucción de la obra arquitectónica aparece como la venganza que toma la naturaleza contra la violencia que le hizo el espíritu cuando la moldeó y conformó a su imagen y semejanza» (V. *Cultura femenina*. Madrid, *Revista de Occidente*, 1934, p. 212. Cit. por DÍAZ-PLAJA en el lugar indicado en la nota anterior.)

¹ Cfr. *La promesa*, O. C., T. I, p. 274.

² Cfr. *La corza blanca*, *Ibid.*, pp. 217-233; *Los ojos verdes*, *Ibid.*, p. 61.

³ Cfr. *El rayo de luna*, *Ibid.*, pp. 137-145; *La corza blanca*, *Ibid.*, p. 238; *El gnomo*, *Ibid.*, p. 344.

⁴ Cfr. *El rayo de luna*, *Ibid.*, p. 140; *El Cristo de la calavera*, *Ibid.*, p. 209; *La rosa de pasión*, *Ibid.*, p. 244; *El gnomo*, *Ibid.*, p. 339; *Tres fechas*, *Ibid.*, pp. 175, 181 y ss. y 189 y ss.; *La mujer de piedra*, O. C., T. II, p. 336.

⁵ Cfr. *Tres fechas*, O. C., T. I, pp. 179, 186, 189 y 190; *La Venta de los gatos*, *Ibid.*, pp. 377, 384 y 385; *El gnomo*, *Ibid.*, p. 334; *La ajorca de oro*, *Ibid.*, p. 68; *Las hojas secas*, *Ibid.*, p. 367; *La voz del silencio*, O. C., T. II, p. 412.

⁶ Cfr. *La cruz del diablo*, O. C., T. I, p. 156; *La rosa de pasión*, *Ibid.*, p. 250; *El beso*, *Ibid.*, p. 301; *Creed en Dios*, *Ibid.*, pp. 270-271; *El Miserere*, *Ibid.*, pp. 353 y 358-359; *Los ojos verdes*, *Ibid.*, p. 66; *La Venta de los gatos*, *Ibid.*, p. 338.

en el Barroco, en el Romanticismo y en la Nueva Poesía¹. Por romántico retardado o por precursor de la nueva poesía, el de Bécquer es una muestra cabal de paisaje solidario.

M. GARCÍA-VIÑÓ

¹ V. GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, *op. cit.*, p. 112. En nuestro trabajo *El paisaje poético de Antonio Machado (Archivo Hispalense, núm. 77, 1956, pp. 259-273)* intentamos nosotros establecer una distinción del paisaje solidario, según actuara éste como instrumento de la expresión del sentimiento o como evocador del sentimiento expresado (p. 264). Vid. también, MANUEL GARCÍA-VIÑÓ, *Momento actual del paisaje en la pintura, Revista de Ideas Estéticas, núm. 78, abril-mayo-junio, 1962.*