

LAS RIMAS DE BECQUÉR Y LA POESÍA POPULAR

Un poeta de la estatura de Bécquer debe su poesía, ante todo, a sí mismo, a su capacidad humana de sentir y expresarse. Pero, al mismo tiempo, está en deuda con su ambiente; es natural que la crítica se haya fijado, en primer lugar, en las circunstancias exteriores, de constatación segura y positiva. En el caso de Bécquer, se considera como fundamental, entre los elementos recibidos del ambiente, la influencia de la poesía alemana y de la poesía popular. Mientras la influencia de la poesía alemana (o, tal vez, lo que entonces se consideró como peculiar de la poesía alemana: «lo inconcreto, lo vago, lo sugeridor y nebuloso») ha sido amplia y analíticamente estudiada, poco se ha dicho en concreto de la influencia de la poesía popular¹. La razón es obvia. Las correspondencias entre la poesía de un poeta culto y las de otros poetas cultos pueden comprobarse positivamente; las que ocurren con la poesía popular escapan a la investigación analítica. La poesía popular vive en un estado de evolución incesante, sus poemitas no llevan fechas determinables, y tan sólo una parte mínima de ellos y de sus infinitas variantes han sido recogidas en escasas recopilaciones. Hoy en la crítica, de acuerdo con los materiales, se exige lo científico, la precisión de las ciencias exactas, la técnica rigurosa: es, pues, natural que el crítico se resista instintivamente a penetrar en el campo movedizo de la poesía popular cuando intenta efectuar cotejos y establecer relaciones. Sin embargo, las hay, existen y, sobre todo, existieron en el ambiente; su presencia y su eficacia son innegables; nadie las niega en el caso de Bécquer y de la generación prebecqueriana y becqueriana; no hay más remedio que tenerlas en cuenta en función de la efectiva importancia alcanzada en aquellos años. De no hacerlo, se corre el riesgo de llegar, en el examen crítico, a una desproporción tal de elementos, que

¹ J. M. DE COSSÍO, *Poesía española. Notas de asedio*, Madrid, Espasa Calpe, 1936, p. 314. Véase también J. P. DÍAZ, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*. 2.ª edición, Madrid, Gredos, 1964, p. 128, nota 3.

el estudio, en lugar de aclarar la obra del poeta, confunda al lector, y en vez de acercarle, le aleje de la realidad histórica y estética que los críticos buscamos con nuestras investigaciones, y que, en fin, no es otra cosa que la verdad.

José Pedro Díaz, que ha reseñado con diligencia encomiable todo lo escrito sobre influencias españolas y extranjeras —sobre todo, alemanas—, en la poesía de Bécquer nos ofrece un cuadro muy útil del estado de tal investigación, y, casi diría, que desanima a insistir en este camino, produce como una confusa impresión de que, en este sentido, se ha dicho ya todo lo que había que decir, y hasta una instintiva sospecha de que se haya dicho incluso algo más¹. Sin embargo, en el momento de las conclusiones, las fuentes que se pueden apuntar para las Rimas de Bécquer tal vez resulten menos numerosas e importantes de lo que podrían parecer al principio; con tal que se interprete el término «fuente» con criterio restrictivo. A mi modo de ver, «fuente» implica un cierto concepto de imitación, y debe, por lo tanto, ser consciente: o sea que el poeta que la emplea, lo haga a sabiendas, y que se pueda presumir que, sin esta sugerencia, él no habría, por sí mismo, llegado a forjar el tema, la idea, o la expresión en su obra. En segundo lugar, la analogía debe ser suficientemente concreta y directa; la influencia general que una obra puede haber determinado en un ambiente, tal vez sea muy importante, pero hay que estudiarla aparte y con criterios distintos de los que se emplean en el estudio de fuentes determinadas que de dicha obra haya tomado un autor. En fin, siempre es necesario asegurarse de que la relación entre la obra de la que otra deriva y la obra del imitador no pueda sustituirse por otra más sencilla y directa. Así, por ejemplo, me resisto un poco a ver una deuda de Bécquer con Selgas porque éste en su poema *La mañana y la tarde* había dicho:

*La mañana es la luz y la alegría
...La misma luz, la misma,
¡qué triste es a la tarde!*

y aquél, en la Rima LXII:

*La brilladora lumbre es la alegría,
la temerosa sombra es el pesar.²*

¹ J. P. DÍAZ, *Ibidem*, p. 273 y ss.

² J. P. DÍAZ, *Ibidem*, p. 157 y siguientes. Véase también J. M. Díez TABOADA, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*, Madrid, C. S. I. C., 1965, pp. 18-21.

La contraposición entre la alegría que inspira la luz de la mañana y la tristeza que produce la de la tarde es concepto tan obvio y genérico, que cualquier poeta podía y puede alcanzarlo sin ayuda de nadie: es un poco como decir que, por haber dicho un poeta que el cielo es azul, ningún poeta pudiera repetirlo, so pena de contraer una deuda con su predecesor. Y esto sin tener en cuenta que aquí Selgas habla de la luz de la tarde —lo que hace pensar en la puesta del sol— y Bécquer de «*temerosa sombra*», que parece referirse más bien a la noche, y los versos que siguen y concluyen la estrofa y la Rima lo confirman:

*¡Ay! ¿en la oscura noche de mi alma
cuando amanecerá?*

Creo que para establecer con suficiente probabilidad una fuente es necesario —o, por lo menos, oportuno— examinar si hay para ello razones concomitantes, además del parecido de conceptos y expresiones que pueden ser muy bien efecto sólo de mera casualidad o paralelismo de conceptos. Pongamos también un ejemplo. Reza la última estrofa de la Rima V:

*Yo, en fin, soy ese espíritu,
desconocida esencia,
perfume misterioso
de que es vaso el poeta.*

Esta imagen curiosa, que transforma al poeta en un recipiente, es muy poco becqueriana, y hace pensar más en el barroco o, mejor aún, en la fantasía medieval acostumbrada a los raros acercamientos de imágenes y que empleaba la alegoría. Véase: Dante, en el proemio del *Paraíso*:

*O buono Apollo, a l'ultimo lavoro
fammi del tuo valor si fatto vaso
come dimandi a dar l'amato alloro.*

en este caso, o en casos parecidos, la búsqueda de una fuente es oportuna, y está justificada, la sospecha de que algún estímulo exterior haya influido en el poeta, apartándole de sus formas habituales de sentir y expresarse. José Pedro Díaz indica como fuente, la versión de una *gacela* del orientalista alemán F. Rückert: «O toi, sois à ton tour un vase de cristal, et transforme en pure essence...». La presencia de la palabra «essence» hace muy verosímil la indicación de José Pedro Díaz, aunque no se pueda excluir que también el precedente de Dante haya influido

en Bécquer. Bécquer sabía seguramente un poco de italiano, aunque fuera sólo para tararear *Lucía* o *Sonámbula* (según Nombela, lo hacía con mucho gusto), y según el testimonio de Campillo, en los últimos años hasta pensó traducir la *Divina Comedia*; y el tercero citado ocupa en una posición muy destacada, porque es el cuarto del *Paraíso*¹. Pero los casos parecidos son, en las Rimas, muchos menos de los que el gran aparato crítico acumulado podría hacer pensar. Más importante y más interesante resulta, en su conjunto, la investigación en plan general sobre las corrientes y orientaciones dominantes en la época de Bécquer: pero también en este caso hay que proceder con una cierta cautela.

Así, por ejemplo, está fuera de duda que, en el plano literario, en aquellos años el ambiente literario español acusó una orientación muy marcada hacia lo alemán, pero no es oportuno por esto atribuir a lo alemán sentimientos e ideas comunes a todas las literaturas de Europa. También, en este caso, un ejemplo. El tema de «la comunicación entre el amado y la amada distantes, a través de la presencia que sugiere la contemplación de algunos elementos de la Naturaleza» no es cosa privativa de la literatura alemana, como no es privativa del romanticismo la preeminencia de la Naturaleza en el arte².

Los clásicos, desde luego, sentían la Naturaleza de una manera distinta que los románticos: los clásicos creían, con Ptolomeo a Aristóteles, que la tierra era el centro del universo, y el hombre —hecho a imagen de Dios y medida de todas las cosas—, el rey de la tierra y, por lo tanto, centro del universo. La Naturaleza estaba al servicio del hombre, y estando el hombre al servicio de la mujer, en donde ella pisaba la tierra, nacían flores. Ya lo había dicho Persio: «...quidquid calcaverit hic, rosa fiat»³.

¹ J. P. DÍAZ, *Ibidem*, p. 151. DANTE ALIGHIERI, *Divina Comedia, Paraíso*, I, 13-15. JULIO NOMBELA, *Impresiones y recuerdos*, Madrid, 1909, t. I, p. 217 y siguientes. NARCISO CAMPILLO, *Gustavo Adolfo Bécquer*, en *La Ilustración de Madrid*, núm. 25, 15 de enero de 1871, p. 2: «Proyectamos publicar una Biblioteca de grandes autores, para la cual comenzamos a traducir él a Dante y yo a Homero». Para las relaciones Bécquer-Dante, véase ANDRÉS SORIA, *La vida de la letra (Bécquer y Dante)*, en *Revista de Literatura*, 1965, XXVIII, pp. 67-73. En lo que se refiere al vaso, no se puede olvidar la influencia mucho más directa y verosímil de J. M. LARREA, *El espíritu y la materia*, publicado en *Semanario pintoresco español*, el 8 de mayo de 1853, pp. 151-152. Véase también DAMASO ALONSO, *La originalidad de Bécquer*, en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, pp. 44 y 45, así como J. M. DÍEZ TABOADA, *op. cit.*, p. 151.

² J. P. DÍAZ, *op. cit.*, p. 175.

³ Sat. II. F. RODRÍGUEZ MARÍN, *El Alma de Andalucía*, Madrid, 1929, p. 82, nota.

Los románticos, al contrario, no compartían esta ilusión —y todavía no había venido la técnica a sustituirla por otra— y se sintieron dominados por la Naturaleza; su sentido de la Naturaleza les sugirió notaciones más agudas, porque estaba animado por el sentimiento más agudo en todos los animales, que es el del miedo. Aunque menos agudo, el sentido de la Naturaleza no está menos vivo en los clásicos, alimentado también por otro sentimiento, también muy difundido en ellos, por lo menos en cuanto a palabras: el de la soledad. Y en la soledad, la Naturaleza mira al hombre:

*Sì ch'io mi credo ormai che monti e piugge
e fiumi e selve sappian di che tempore
sia la mia vita...¹*

De esto a comunicarse con la Naturaleza y confiarle mensajes y advertir en ella la presencia de la persona amada, el paso es muy breve y Petrarca lo da más de una vez. Muy natural es que los suspiros se transformen en viento:

*Piononni amare lagrime dal viso
con un vento angoscioso di sospiri,*

que, al morirse Laura, llegan a ella en el cielo, y son tan grandes, que casi la molestan; ella dulcemente se queja de los llantos, que

*coll'aura de sospir, per tanto spazio
passano al cielo e turban la mia pace.*

Mientras ha vivido en la tierra, su Poeta ha empleado para sus mensajes fuerzas de la Naturaleza más concretas; cuando se alejó algún tiempo de Aviñón, los confió nada menos que al río Ródano: idos, dice a las aguas del río, y al llegar a las dulces tierras de Provenza, donde está su dueña:

*Basciale 'l piede o la man bella e bianca,
dille, e 'l basciar sia in luogo di parole:
«Lo spirto è pronto, ma la carne è stanca».*

Y en la canción «*Chiare, fresche e dolci acque*», una de las cumbres de la poesía del *Canzoniere*, espera el Poeta que alguna fuerza, que no define («*qualche grazia*»), entierre su cuerpo, cuando haya muerto de amor,

¹ FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, XXV.

en el mismo lugar de las orillas del río Sorga donde vio a Laura bañarse, y que ella, «*la fiera bella e mansueta*», de vuelta allí, y tal vez buscando con su mirada al Poeta:

*già terra infra le pietre
vedendo, Amor l'ispiri
in guisa che sospiri
sì dolcemente che mercè m'impetri,
e facciu forza al cielo
asciugandosi gli occhi col bel velo*¹.

Resulta muy romántico este mensaje estremecedor, en su misteriosa ambigüedad, y tan vinculado a la Naturaleza, que Laura se ha transformado en una fiera, una ninfa, y el Poeta le revela su presencia no con una vibración espiritual como podríamos esperarnos de un difunto, sino de la tierra misma en que se ha transformado su cuerpo.

Y dejemos a Petrarca, aunque podrían encontrarse otros ejemplos interesantes en el *Canzoniere*. Por otra parte, no he pretendido buscar fuentes de las Rimas de Bécquer, sino sólo mostrar que ciertas ideas e imágenes alcanzaron una gran difusión; y he elegido a Petrarca: son muchos los que han repetido después lo que él dijo, ya que su *Canzoniere*, hasta épocas recientes, lo leyeron un poco todos los que hicieron poesías de amor, incluso los poetas. Y podría muy bien haberlo leído bastante Bécquer, en el ambiente sevillano de sus años juveniles, dominado por la figura de Alberto Lista. Sin embargo, no busco ninguna fuente de las Rimas, ni pongo en duda que, en el ambiente literario de Madrid, Bécquer encontró una vigencia absoluta e indiscutible de los modelos alemanes; él también aceptó y se orientó hacia esos modelos nórdicos. Pero, en cuanto a fuentes determinadas, creo que hay que establecerlas con mucha prudencia para no confundir sus problemas con los que se refieren a las influencias genéricas de un ambiente, una escuela, una literatura sobre otra, que son otra cosa, y en el fondo, más importante².

¹ FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, XXV, XVII, CCCI.VIII, CCVIII, CXXVI. También se refleja la Naturaleza en el ánimo del poeta. Véase *Canz.* IX, último verso.

² J. P. DÍAZ, *op. cit.*, p. 181: «La renovación poética española en la época que nos ocupa se nutre fundamentalmente de la incorporación de la experiencia poética alemana». Sin embargo, *ibidem*, p. 161, «en general no basta la señalación de algunas fuentes que se puedan señalar en un autor, para llegar a comprender las fuerzas que verdaderamente lo nutren, las verdaderas fuentes». Véase también J. M. DÍEZ TABOADA. *El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX*, en *Filología Moderna*, 1961, 5, pp. 21-55.

El mismo Heine, que, desde luego, fue el poeta hacia el cual más se orientó Bécquer, no ha dejado en las Rimas sino una fuente muy reducida en lo que se refiere a fuentes concretas.

Dámaso Alonso ha tratado de las relaciones entre el *Intermezzo* y las Rimas, en páginas todavía fundamentales, a pesar de los años transcurridos desde su aparición. La única fuente concreta que acepta es en la Rima «Una mujer me ha envenenado el alma»; la del *Lied* 51 del *Intermezzo*, «*Vergiftet sind meine Lieder*», cuyas serpientes, tal vez, recordaba Bécquer al escribir la Rima XXXIX. En los otros casos, habla sólo de un sarcasmo heiniano, y otros los relega a un apéndice, advirtiendo al lector que «los ejemplos citados en este apéndice no los presenté para querer probar en cada caso una imitación directa, sino la coincidencia temática»¹. Sin embargo, sospecho que Bécquer conocía a Heine más de lo que se podría creer pensando en sus limitadas nociones de alemán. Probablemente sabía algo de esa lengua tan difícil para un latino; los *Lieder* de Heine no son difíciles lingüísticamente; y además tenía, casi se puede decir, en casa a un consultor, para él valioso, porque participaba, mejor dicho, había despertado su interés: el amigo Ferrán².

No creo que Ferrán tradujese sistemáticamente todo el *Intermezzo* para Bécquer —no era hombre de trabajos sistemáticos—, pero fueron muy amigos, se encontraban frecuentemente, en algunos períodos hasta convivieron, y nada más natural que Bécquer pudiera dirigirse a él en las dificultades de sus lecturas. Y el texto de *Intermezzo* es muy sugestivo. A pesar de esto, lo que de Heine ha quedado en las Rimas son ecos y nada más. Hasta el pormenor de las serpientes, al pasar de uno a otro se ha, por decirlo así, invertido: Heine, con su olímpico cinismo coloca las serpientes tranquilamente en su propio corazón para hacer un nido horrible a su amada: «*und dich, Geliebte meines*». Bécquer, estoico como Heine, pero mucho más sensible, las coloca en el corazón de la amada, casi como para poner, entre él y ella, una barrera insuperable. Sin embargo, el encuentro con Heine parece ser decisivo para Bécquer, por dos razones: cualquier hombre lleva, en sí mismo, un conjunto de sensibilidad, experiencias, aptitudes, inclinaciones: su yo, en suma,

¹ DÁMASO ALONSO, *op. cit.*, p. 11 y siguientes, particularmente pp. 30-49. Otra influencia que podría aceptarse es sobre la Rima «Podrá nublarse», pero no es segura la atribución de esta Rima a Bécquer. En cuanto a la precisión y limitación del influjo de Heine en las Rimas, véase J. M. Díez TABOADA, *La mujer ideal*, pp. 58-61, 116-118, 161 y 163, nota 25.

² J. P. DÍAZ, *op. cit.*, p. 467 y siguientes. Para mí el más convincente es el argumento personal de Bécquer en *El Miserere*.

pero esta sensibilidad, experiencias, aptitudes, inclinaciones, por el desgaste de la vida, producen las reacciones opuestas que, en vidas intensas, acaban por cristalizarse en una especie de anti-yo; lo de llevar una doble vida es fenómeno tal vez más común de lo que se cree y tal vez la llevamos todos, aunque sea en una forma embrionaria. Bécquer, tan modesto, que, «cuando emitía una opinión, o citaba en apoyo de sus afirmaciones las de los autores que había estudiado, se expresaba con tal modestia, que más que hacer alarde de su saber parecía disculparse de la necesidad en que se hallaba de contradecir a su interlocutor», Bécquer, el hombre «con una paciencia y una resignación que rayaba en la santidad», Bécquer, de quien su amigo Correa decía que era «un ángel» y que «en la vida le he oído hablar mal de nadie», debió de descubrir en Heine su anti-yo ¹.

Y cuando, traicionado en sus pasiones, tan profundas y sinceras en un ánimo de sensibilidad casi femenina, se encontró que la amargura le ahogaba, entonces el atrevimiento de Heine de colocar serpientes en los corazones humanos le ofreció el alivio de la liberación poética, que fue seguramente beneficiosa para él y le dio la posibilidad de conservar el nivel de purificación y serenidad artística, sin el cual no se alcanzan las cumbres de la poesía. Pero, además de esto, también fue para él decisivo el encuentro con Heine bajo un aspecto aún más esencial. Bécquer no había comenzado su carrera poética con las Rimas; ya en los años de Sevilla había escrito poesías, pero, cuando Campillo se las llevó a Madrid, «empleó algunos ratos de su forzado ocio en dar un vistazo a sus composiciones» y «fue destruyéndolas poco a poco» ². ¿Por qué? Ese «poco a poco» hace pensar en algún titubeo, al desprenderse de ellas. Algunas, sin embargo, nos han quedado, y hoy, las consideramos con benévola suficiencia por ser suyas, y nada más. Pensándolo bien, puedo asegurar al lector que en mi vida he encontrado un chico de doce años en grado de hacer los endecasílabos que Gustavito escribió en su cuadernillo; y, a los dieciséis, escribió las estrofas de su oda a Lenona, que dejaba Sevilla para marcharse al extremo norte de España: las provincias Vascongadas. No faltan en esta oda ingenuidades, pero predominan prometedores rasgos de robusta versificación también en esta forma tradicional de poesía, donde el Betis levanta su cabeza para disuadir a esa señorita de viaje tan largo:

¹ J. NOMBELA, *op. cit.*, I, p. 305, y III, p. 376; RAMÓN RODRÍGUEZ CORREA, *Introducción a la edición de Obras*, de G. A. BÉCQUER, (2.ª ed.) p. XXV, ed. de J. GIL. Buenos Aires, 1946, p. 27.

² J. NOMBELA, *op. cit.*, II, p. 216.

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

Es probable que las poesías sucesivas de Gustavo, hasta 1854, fuesen mejores ¹. Sin embargo, a los pocos meses de estar en Madrid, parece que en la primavera de 1855, Bécquer, aunque sea con ciertas dudas, «poco a poco» fue destruyéndolas todas ¿Por qué? Acabamos de ver que el pobre Bécquer tenía muchas virtudes, y entre ellas, la más peligrosa de todas: la modestia. Yo creo que, en su cándida modestia, desconfió de la posibilidad de llegar al grado de perfección a la que el poeta debe aspirar en este género de poesía, en el que no basta la genialidad y la inspiración, sino que hace falta además mucha preparación, mucha familiaridad con los textos de los grandes maestros que han fijado un gusto —o sea límites estéticos rígidamente determinados— al que el poeta se encuentra vinculado, pero moviéndose seguro dentro de ellos para conseguir un equilibrio harto difícil entre sencillez, eficacia, naturalidad y disciplina. Bécquer demostró después ampliamente ser hombre de gran genialidad y haber nacido poeta, pero su formación era defectuosa, y él —genial y modesto— lo sabía. En el fondo se puede decir que, en cuanto a preparación literaria, Bécquer fue un autodidacta. Poca cosa fue su carrera escolar: poco más de un año en San Telmo, donde le enseñarían más matemáticas que letras, y después, muy poco, o tal vez nada, de colegio, sino dibujo, pintura y lecturas de autores modernos, casi siempre novelistas. Parece que aprendió un poco de latín, pero no fue mucho. En un artículo que citaré más adelante habla de gitanos que lloran, como los judíos, «super fluminem Babiloniae»; hace masculino el neutro de «flumen» una falta grave ya en los primeros años de bachillerato. Con este nivel de latín no se lee Horacio en su texto original, aunque por suerte se puede llegar a gran poeta sin haber leído a Horacio en latín ². Esto es justamente lo que pudo sugerirle Heine.

En el fondo, aún sin Heine, Bécquer no había abandonado totalmente

¹ G. A. BÉCQUER, *Páginas abandonadas*, ed. de D. GAMALLO FIERROS, Madrid, Valera, 1948, p. 59 y siguientes.

² RICA BROWN, *Bécquer*. (Biografía), Barcelona, Aedos, 1963, p. 21 y siguientes. Sin embargo la anacreóntica publicada en *El Correo de la Moda*, el 16 de septiembre de 1855 todavía es clásica. Véase *Páginas abandonadas*, ed. de D. GAMALLO FIERROS, p. 93.

la poesía: probablemente no le resultaba posible. Ciertamente que en la primavera de 1855 había sacrificado toda su producción juvenil, de escuela clásica, pero otras formas, al parecer, le zumbaban en la mente. Ya entre 1856 y 1857, en la zarzuela *La venta encantada*, encontramos una verdadera Rima:

*¿ Ves esa luna que se eleva tímida?
Blanca es su luz:
pero aún más blanca que sus rayos trémulos
blanca eres tú. ¹*

Es una tímida licencia que se permite Bécquer, al amparo del seudónimo. Por lo demás parece que, en aquellos años, la gran ilusión de Bécquer fue la de *Los templos de España*, obra, en el fondo, de historia del arte, como entonces se entendía, para la cual Bécquer podía considerarse dotado de una preparación específica adecuada: había invertido más años en el estudio del dibujo y de la pintura, que en los estudios literarios: la primera entrega de la obra se publicó el 5 de agosto de 1857. Después, entre 1857 y 1858, durante una grave enfermedad, entre sus papeles encontraron sus amigos la primera leyenda: *El caudillo de las manos rojas*². Sin duda también pensaba Bécquer en formas de prosa poética, que, en efecto, dio en su tiempo frutos no menos importantes que las mismas Rimas.

En la convalecencia, que normalmente constituye en el hombre un despertar de energías vitales, una mujer: Julia Espín; en un primer tiempo despierta un amor de tipo «andaluz» y acentuadamente romántico, con sus poéticos paseos por debajo del balcón. Después, en el *Nene*, la primera Rima, intencional y con firma, pero —¡oh, la modestia!— en forma de una imitación declarada: la XIII. Pero hay muchas maneras de traducir, y ésta, evidentemente, ya es la del futuro autor de las Rimas.

Al final de 1860, en el *Correo del Museo Universal*, la segunda de

¹ J. P. DÍAZ, *op. cit.*, p. 77. J. A. TAMAYO, *G. A. Bécquer, Teatro*, Madrid, C. S. I. C., 1949, p. XXIX, observa que fue precisamente en 1857 cuando E. F. Sanz publicó sus traducciones de 15 *Lieder*. Sin embargo, la determinación de la fecha de composición de la zarzuela es sólo aproximada y los esdrújulos hacen pensar en intentos del propio Bécquer más que en influjo de Heine. Para esta primera Rima de *La Venta Encantada* y sus relaciones con la Rima XV, véase J. M. DÍEZ TABOADA, *La mujer ideal*, p. 28, nota 15.

² Para esta enfermedad de Gustavo, véase J. P. DÍAZ, *op. cit.*, p. 78; J. NOMBELA, *op. cit.*, II, p. 425 y siguientes. R. RODRÍGUEZ CORREA, *op. cit.*, p. XVII. D. GAMALLO FIERROS, *op. cit.*, p. 110; J. LÓPEZ NÚÑEZ, *Vida anecdótica de Bécquer*, Madrid, s. a., pp. 35-36.

las Rimas que Bécquer incluirá en el *Libro de la Moda*: la XV. Ya nos acercamos al momento decisivo: en los primeros días de octubre de 1860, Augusto Ferrán vuelve a Madrid desde París, con una carta de Nombela dirigida a Bécquer; los dos, Ferrán y Bécquer, inician inmediatamente la gran amistad que durará hasta la muerte (fue Ferrán el que asistió a Bécquer en el último trance), y poco después, el 20 de enero de 1861, Bécquer escribe su reseña de *La soledad* de Ferrán, el punto de arranque decisivo para la poesía de las Rimas ¹.

Con esto no digo nada nuevo: todos los estudiosos de Bécquer atribuyen una importancia excepcional a dicha reseña, sobre todo, Dámaso Alonso; en su artículo ya citado destaca cómo Bécquer fija los términos de una poética, o mejor, de una estética, en correspondencia perfecta con la de las Rimas. Además, es ésta la primera vez que en los escritos de Bécquer se menciona el nombre de Heine. Quiero insistir en la intensidad sentimental de la evocación de Sevilla y de Andalucía: «Un soplo de la brisa de mi país, una onda de perfumes y de armonías lejanas besó mi frente y acarició mi oído al pasar. Toda mi Andalucía, con sus días de oro y sus noches luminosas y transparentes, se levantó como una visión de fuego del fondo de mi alma». Ésta visión de fuego dura una noche entera: «Cuando me incorporé, la luz que ardía sobre mi bufete oscilaba próxima a expirar...; la claridad de la mañana, esa claridad incierta y triste de las nebulosas mañanas de invierno, teñía de un vago azul los vidrios de mis balcones. A través de ellos se divisaba casi todo Madrid... Madrid sucio, negro, feo como un esqueleto descarnado, tiritando bajo su inmenso sudario de nieve». Ésta cálida evocación de sus tierras del sur durante una noche entera, que hoy parece como un trágico contraste con otra noche horrenda, la de la Rima XLIII,

... al dejarme
la embriaguez horrible de dolor
expiraba la luz y en mis balcones
veía el sol,

es, desde luego, natural, aún considerándola sencillamente como efecto de las soleares de Ferrán que está reseñando. Pero me parece de singular importancia el hecho de que su tono tan líricamente subido no corresponde bien a lo que el lector podría esperar en una reseña crítica, y más a continuación plantea un problema muy concreto e importante: el del empleo de las formas de la poesía popular por los poetas cultos

¹ J. NOMBELA, *op. cit.*, III, pp. 144-145; J. P. DÍAZ, *op. cit.*, p. 98. Para más detalles, véase MANUELA CUBERO SANZ, *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid C. S. I. C., 1965, pp. 15-17.

en Alemania y no en España; y a este propósito cita el nombre de Heine. Bécquer, probablemente sabía esto desde hacía tiempo: pero se diría que el encuentro con Ferrán le aclaró las ideas, que su nuevo amigo le explicó, con mayor evidencia, el valor del término *Lied*, que le demostró también con el ejemplo de sus *soleares*, la posibilidad de llegar a una lírica rescatada de los modelos clásicos, de usar, hasta en un libro entero los metros y las formas de las coplas populares ¹. Frente a esta revelación, reacciona Bécquer de dos maneras. Por una parte, como hemos visto, con la emocionada evocación de su tierra sevillana: «Sevilla, con su Giralda de encajes, que copia temblando el Guadalquivir, y sus calles morunas, tortuosas y estrechas... con sus rejas y sus cantares, sus cancelas y sus rondadores, sus retablos y sus cuentos, sus pependencias y sus músicas, sus noches tranquilas y sus siestas de fuego, sus arboladas color de rosa y sus crepúsculos azules...» Es tan evidente para él, en el hechizo de los recuerdos, que cruza sus calles y oye la voz de las muchachas «que cosen detrás de las celosías, medio ocultas entre las hojas de las campanillas azules» y aspira, otra vez, «la fragancia de las madre selvas que corren por un hilo de balcón a balcón, formando toldos de flores»: esas campanillas azules de la Rima XVI y esas tupidas madre selvas de la LIII ². Por otro lado, la intensidad misma de la emoción me parece hace pensar en la conmoción de un verdadero descubrimiento. El tímido, el modesto Bécquer, ha descubierto la fórmula nueva perfectamente a su alcance: la fórmula de poesía para la cual no es necesario el largo capítulo de los estudios regulares de que careció en su juventud, porque basta para ella una experiencia y una sensibilidad que él había cultivado perfectamente en los años de su primera juventud, hasta poseerla en una medida mucho mayor que los que hasta entonces había considerado como maestros, por ejemplo, Alberto Lista, (sin embargo, también Lista, había escrito unos cantares). Pero Heine ahora representaba, sin duda, mucho más. Lista era la tradición andaluza, noble pero provinciana; Heine era Alemania, el romanticismo, París, Europa, en aquellos tiempos en los que Europa era el mundo. Y Heine le abría su nuevo camino: un camino en el cual él ya había dado unos primeros, tímidos pasos, y que ahora podía recorrer libre y seguramente.

En aquella noche de ensueño en la que Bécquer se encontró sumergido

¹ Para la trascendencia de la recensión de *La Soledad* de A. FERRÁN, en la trayectoria poética de Bécquer, véase J. M. DÍEZ TABOADA, *La mujer ideal*, páginas 164-165.

² G. A. BÉCQUER, *Obras*, Madrid, 1942, pp. 627-628. Para la visión de Sevilla en la obra de Bécquer, véase también D. GAMALLO FIERROS, *op. cit.*, p. 187. Véase el artículo de BÉCQUER *La Nena* (*Obras*, p. 447).

en la evocación de su tierra, con «sus rejas y sus cantares», «sus pependencias y su música» y las chicas que cantan tras las campanillas, se hizo presente, otra vez, en su espíritu uno de los folklores musicales más ricos del mundo, integrado en inagotables manantiales de poesía lírica popular. Un vasto sector de la región andaluza —y sobre todo la Sevilla Hechicera de su mocedad— no ha producido un solo folklore, como es normal en todos los países, sino dos. Rodríguez Marín, que ha estudiado, con método depurado y amor a la tierra, el folklore andaluz, escribe: «Por lo que hace a la poesía, música y bailes populares, hay dos muy diferentes pueblos en Andalucía, uno, común en toda ella, y el otro, concéntrico, mucho más reducido: el netamente *andaluz* y el *gitano* y *flamenco*.... Tienen ambas Andalucías, la *baja* y la *alta*, sus coplas de cuatro octosílabos y sus donairosas, ligeras seguidillas; aquéllas, cantables..., las seguidillas, cantables y bailables... El pequeño mundo *gitano* o *flamenco*... tuvo su auge y sus apasionados en la taberna, hacia bien mediado el siglo XIX... allí [*los cantaores*] emocionaban a su auditorio con las *deblas*, las *tonás* las *liviañas*, la *caña* y el *polo*»¹. El cuadro es claro, aunque no completo (no pretendía Rodríguez Marín hacer una exposición sistemática), porque faltan, entre los cantes gitanos, los más importantes: la seguidilla gitana, que hoy suele llamarse, a la andaluza, *siguiriya*, y la serrana y la soledad o *soleá*. Hoy las cosas no se presentan ya de esta manera; los dos conjuntos folklóricos han acabado por fundirse prácticamente en uno que suele llamarse flamenco, aunque el predominio de una de las dos componentes resulta, todavía en varios casos, bien perceptible: como, por ejemplo, la gitana en la *siguiriya* y la *toná*, o la andaluza en las malagueñas. En estos últimos años se han publicado muchos trabajos sobre flamenco —bueno y malo, como siempre ocurre con lo que es mucho—, pero sobre todo, desde el punto de vista musical. Además, tal vez por un mal entendido amor propio, se tiende hoy a reducir la aportación gitana, atribuyéndolo todo, o casi todo, al folklore andaluz. Pero el testimonio de Rodríguez Marín arriba citado es terminante y fundamental, tratándose de un andaluz y de un estudioso muy serio y de gran erudición. Y por si no fuera esto suficiente, Demófilo (seudónimo de Antonio Machado Álvarez, padre de los dos poetas), folklorista también concienzudo y sistemático, habla de este dualismo, de la misma manera que Rodríguez Marín, como de cosa notoria y por todos aceptada².

¹ F. RODRÍGUEZ MARÍN. *El alma de Andalucía*, pp. 10-11.

² DEMÓFILO (ANTONIO MACHADO Y ALVAREZ) *Cantes flamencos*, 1881. Nótese que Rodríguez Marín es antigitano, Demófilo más bien partidario del gitanismo puro, pero ambos convienen en considerar andalucismo y gitanismo como cosas muy distintas y la fusión de las dos como evitable.

Ambos, además, consideran la fusión como lamentable; así dan al término flamenco un sentido marcadamente despectivo, aunque sea por razones opuestas, ya que Rodríguez Marín es un enamorado del folklore andaluz puro, mientras que Demófilo se muestra más bien partidario del cante gitano. Por otra parte, también los gitanos más fieles a sus antiguas tradiciones, que consideraban su cante un poco como un rito, no vieron con agrado la contaminación recíproca de las dos formas, y cuando hubo llegado a un límite que les pareció intolerable, encontraron, para designar las formas puras que ellos solos seguían custodiando como un rito, el término de *hondo*, o en la forma andaluza (con aspiración), *jondo*.

Bécquer conocía todas estas cosas y estaba tan perfectamente enterado, no sólo de la existencia de ambos folklores, sino también de sus conflictos, que el primer documento de la existencia de ese nuevo término de *hondo* se encuentra en uno de sus escritos. En 1869, él y su hermano Valeriano asisten a la feria de Sevilla para preparar un artículo, ilustrado con dibujos, para el *Musco Universal*, que publica uno y otros en su número del 25 de abril de aquel año. En el artículo, después de la descripción de la jornada de feria, habla de la noche y del silencio con unos de esos rasgos tan suyos: «Es la hora en que el peso de la noche cae, como una losa de plomo y rinde a los más inquietos e infatigables. Sólo allá, lejos, se oye el ruido lento y compasado de las palmas, y una voz quejumbrosa y doliente que entona *las tristes* o las seguidillas del Fillo. Es un grupo de gente flamenca y de pura raza, que, alrededor de una mesa coja y de un jarro vacío, cantan lo hondo, sin acompañamiento de guitarra, graves y extasiados como sacerdotes de un culto abolido, que se reúnen, en el silencio de la noche, a recordar las glorias de otros días, y a cantar, llorando como los judíos, *super flumina Babiloniae*»¹. Conocía, pues, muy bien Bécquer no sólo los cantares andaluces, sino también los gitanos: conoció al «Fillo» —que era, con el «Planeta»— el más afamado *cantaor* de aquellos años. Seguramente los oyó cantar a ambos, en aquellos sus años juveniles de Sevilla, de dibujante y de pintor, los mismos años en que los oyó también Estébanez Calderón, que los menciona con mucho interés en sus *Escenas andaluzas*. Y seguramente oyó más tarde a Silverio Franconetti y a Juan Breva y al «Loco Mateo» y al «Mellizo» y al «Nitri» y a la «Serneta», representantes de la edad

¹ *El Museo Universal*, 25 de abril de 1869. Este texto falta en las primeras ediciones de las *Obras* de Gustavo, pero está firmado. Lo publicó FERNANDO IGLESIAS FIGUEROA, en *Páginas desconocidas de BÉCQUER* (Madrid, Renacimiento, 1923, II, p. 23). En el texto *Fillo, flamenco* están usados en el sentido de gitano.

áurea del cante¹. Porque —y también esto es importante si se considera la sensibilidad musical de Bécquer— las coplas que llevaba en la mente y en el corazón no eran tan sólo poesía, sino música, como la copla debe ser. «Las coplas populares —escribe Demófilo— no están hechas para... escribirse; por lo tanto, es imposible juzgarlas bien no oyéndolas cantar, toda vez que no sólo la música, sino el tono emocional, les da una significación, una expresión y un alcance que meramente escritas no pueden tener»². También esto constituye una complicación para el crítico, pero no es motivo para ignorar este factor de poesía que seguramente actuó en el ánimo de Bécquer, y tal vez, más de lo que se podría pensar. Ya he dicho que el estudio de la influencia de las formas populares sobre un poeta culto presenta problemas que resultan hasta insolubles: uno, en nuestro caso, es el de estas músicas, que, por no ser reducibles a nuestro pentagrama, se transmitieron tan sólo oralmente y sufrieron modificaciones profundas por varias razones; una de las cuales es el proceso de fusión de las formas andaluzas y de las gitanas de la que ya he hecho mención; así que la idea que podemos tener hoy de lo que fueron en los tiempos de Bécquer es tan sólo aproximada³. Sin embargo, la realidad histórica no se modifica por el hecho de que hoy nos cuesta trabajo reconstruirlas, o nos resulta hasta imposible. Lo único que podemos y debemos hacer es tener en cuenta que estas coplas que nosotros ahora podemos tan sólo leer, Bécquer las oyó y las pensaba cantadas, y cantadas con eficacia extraordinaria por *cantaores* de los que los contemporáneos hablan con admiración, y por lo tanto, representaron para él una carga emocional mucho más intensa de lo que representan hoy para nosotros. Las otras dificultades del problema son, sobre todo, dos, y ya las he mencionado al comienzo de estas notas: la escasez de coplas que nos han llegado (escasez en relación con el sin número de las que se cantaron) y la imposibilidad de fecharlas, aunque sea aproximadamente. En efecto, la copla que recoge el colector puede haber nacido ayer, pero también puede tener siglos de vida. Por ejemplo: Rodríguez Marín incluye entre las 1316 que ha escogido

¹ *Baile en Triana y Asamblea general*. Véase S. ESTÉBANEZ CALDERÓN, *Obras Completas*, t. I, Madrid, 1955, (B. A. E., tomo LXXVIII), pp. 223-228 y 237-251.

² DEMÓFILO (ANTONIO MACHADO Y ALVAREZ) *Cantes flamencos*, 2.^a ed., Buenos Aires, 1947, pp. 17-18.

³ Véase M. DE FALLA, *El «cante jondo», sus orígenes, sus valores*, Granada. Edición Urania, 1922, en el *Apéndice de Escritos sobre música y músicos*, 2.^a ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950, pp. 123-130.

(entre más de 22.000!), para la colección que lleva el título *El alma de Andalucía*, en el núm. 605, la siguiente seguidilla:

*En tus ojos me miro,
dos hombres beo:
como no soy más que uno
rabio de selos,*

y advierte en nota que corresponde, fuera de unas ligeras variantes, a una de las *Séguedilles anciennes* publicadas por Foulché-Delbosc, que pueden fecharse en el siglo XVII, o tal vez, a finales del XVI:

*Mírome en tus ojos,
dos hombres veo:
como no soi más que uno
de zelos muero.*¹

He aquí, pues, una copla que ha vivido durante siglos. Otro ejemplo. Carlos de Luna, en una obra reciente, nos da una buena siguiiriya en *caló*;

*Ustilé or trique
duque orobabas
na pandebré a chinibén gori
ta or mi sastraba*

(«Cogí el pañuelo | donde llorabas; | me vendé la herida honda | y él me sanaba»). Pues bien, esta siguiiriya no es otra que una variante muy libre (como lo son frecuentemente) de otra recogida por Borrow, en *caló* mezclado de español como normalmente sucede, y publicada en su colección, más de cien años anterior a la otra de Luna:

*Diñame el pate
por donde orobaste
a recojer la pant de las acais
que tú derramaste*

(«Dime el sitio | por donde lloraste | para recoger el agua de los ojos | que tú derramaste»).

También esta copla, pues, tenía cuando la recogió Luna, por lo menos un siglo de vida². En otros casos, además, puede resultar posible esta-

¹ R. FOULCHÉ-DELBOSC, *Séguedilles anciennes*, en *Revue Hispanique*, 1901, VIII, p. 309 y siguientes.

² C. DE LUNA, *Gitanos de la Bética*, Madrid, 1952, p. 209, J. BORROW, *The zíncali or an account of the gypsies of Spain*, London, 1841, vol. II, pp. 34-35, número LIX.

blecer un término *ante quem* al nacer de estos poemitas, aunque esto suela ocurrir tan sólo excepcionalmente. Trataré aquí de uno, singularmente interesante para nosotros. Cuenta Rodríguez Marín que, «allá por los años de 1881», corregía unas pruebas «con el anciano cajista don Vicente Adrián», y que de pronto advirtió en éste una intensa emoción, al topar, en el curso del trabajo, con una copla. Se asustó, pensando en algún molesto achaque, pero, cuando logró reponerse, le explicó don Adrián que era copla la que le había emocionado: él mismo la había compuesto «en los años de la mocedad», en un momento de celos, y como se trataba de su primer amor, su emoción había sido muy fuerte al encontrar tal copla, que ya desde hacía tiempo iba corriendo por el mundo. Los años de la mocedad de un hombre ya anciano —que, pienso debería estar, por lo menos, en los sesenta— se deben colocar unos cuarenta antes; con lo cual, refiriéndose el autor a 1881, nos encontramos entre 1840 y 1850, cuando Bécquer tenía cuatro o cinco años. He aquí la copla:

*Es tu querer como el toro
que donde lo llaman va:
y el mto, como la piedra,
donde la ponen se está.*¹

Pasan más de veinte años; esta copla sigue cantándose tanto, que la cita Rodríguez Marín en 1881, y Bécquer escribe la Rima XV y la publica el 24 de octubre de 1860 en *El Correo de la Moda*, con el título *Tú y yo*. Hoy la crítica indica como fuentes posibles del tema de la contraposición *tú-yo*, un poema de Selgas —*La mañana y la tarde*—; uno de Luis Rivera —*Imposible (imitación del árabe)*— y dos poemas de Rückert —*Du bist e Ich bin*². Y explorando otras literaturas sería probable que se encontrasen más: ¿Qué otra contraposición más categórica y tajante del *tú-yo*, por ejemplo, que *Aspasia* de Leopardi, que Bécquer podía conocer, ya que la primera edición completa de los *Canti* es de 1845? Por mi parte, no pienso excluir que todos esos poetas pudiesen haber sugerido el tema a Bécquer, lo que digo es que no le sugerían absolutamente nada nuevo, ya que la copla arriba citada —en la que se pone en términos muy claros y algo brutales el concepto del atávico conflicto sexual entre hombre y mujer— Bécquer pudo muy

¹ F. RODRÍGUEZ MARÍN, *El alma de Andalucía*, pp. 45-46. Hay que pensar en las corridas de toros.

² J. P. DÍAZ, *op. cit.*, pp. 157, 160-162. Hay que añadir, R. DE BALBÍN, *Un influjo germanista en Bécquer*, en el *Homenaje a Johannes Vincke*, Madrid, 1962-63, pp. 851-866, y J. M. DÍEZ TARDADA, *La mujer ideal*, pp. 17-34.

bien haberla escuchado a la sirvienta de su casa, antes que muriera su padre, cuando todavía tenían sirvienta.

Por desgracia no siempre estamos en condiciones de determinar, ni siquiera aproximadamente, las fechas de las coplas populares. Después de una pesquisa diligente en las colecciones que poseemos, creo que no sería difícil encontrar elementos correspondientes a casi toda la parte de temática becqueriana que se considera vinculada a precedentes de poesía culta española y extranjera. Así, por ejemplo, en lo referente a comunicaciones entre amado y amada, y a proyecciones del alma enamorada de los fenómenos naturales, los casos son tantos, que la única dificultad sería la de elegir los que nos gustasen más. Y, por otra parte, lo es muy natural si se considera que el campesino vive sumergido en la Naturaleza mucho más que cualquier literato, por romántico que sea. Y en cuanto a Bécquer, ya hemos visto que, al hablar de soleares, lo primero que se le ocurre son las campanillas y las madresevas: la vinculación de la Naturaleza a la poesía popular tuvo que ser para él absolutamente natural e instintiva. El confiar sus mensajes al viento es cosa que se entrevé en las *séguelilles anciennes* que ya he citado:

*Tan a prisa buela
mi pensamiento,
que presumo sin duda
lo lleva el viento,*

y en los *Cantos flamencos* de Demófilo:

*M'asomé a la muraya
me respondió er viento:
¿Pa' que bienen tantos suspiritos
si no hay remedio?*

En la colección de Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía*, los suspiros que van en busca del novio o de la novia constituyen una especie de trova, de la copla 554 a la 559; y lo mismo pasa en la de Fernán Caballero, donde las coplas llegan a diez; y tan corrientes debieron de ser las coplitas de este tema, que una de ellas se le deslizó de la pluma del pícaro copista sin autorización de nadie, porque a la que dice:

*Se encontraron una noche
por el aire dos suspiros,
calladitos se besaron
y siguieron su camino,*

al pie de la página reza una nota severa: «Esta y alguna que otra, ya impresas, se han intercalado indebidamente por el copista sin ser de las reunidas por la coleccionadora» (la colección se publicó póstuma) ¹. Y, naturalmente, el pasar de los suspiros al aire, que es parte integrante de la Naturaleza, es paso muy breve, y otro tanto el pasar del aire, y esto ocurre en las coplas de *El alma de Andalucía*;

*Treinta leguitas de aquí
tengo plantada una flor:
cuando la menea el aire
hasta aquí yega el olor (núm. 550)*

Antes de dejar el tema del viento y de los suspiros, como elementos de la Naturaleza intermediarios entre los amantes, una observación más. Como antecedente del tema de la presencia del amado reflejada en la Naturaleza, se ha citado a Goethe, *Nähe der Geliebten* y, como precedente inspirador de Goethe, un *Lied* popular alemán, *Morgen muss ich fort von hier*, que, constituiría, pues, el lejano antecedente de las Rimas XVI, XXVIII y de la atribuida «*Si copia tu frente*». El poemita dice en una traducción española:

*Cuando te bese un airecillo
las mejillas o las manos,
piensa que son suspiros
que para ti yo mando.
Miles envío diariamente
y allá revuelan alrededor de tu casa,
porque yo pienso en ti. ²*

Entre las soleares de tres versos de los *Cantes flamencos* recogidos por Demófilo, la núm. 43 reza:

*A servir el rey me voy
y el viento que da en tu puerta
son los suspiros que doy.*

¹ Seg. núm. 191. *Cantes flamencos*. Sig. git., núm. 97. La citada en el texto, puede verse también en *El Alma de Andalucía*, núm. 543. FERNÁN CABALLERO, *Obras Completas*, t. XVII, Madrid, 1914, *Tristezas*, pp. 171-172. Véase un contacto con Rosalía de Castro, «*Cruzan por los aires, silenciosos átomos que se besan al pasar*», en J. M. DE COSSIO, *Poesía Española*, ya citado, núm. 43.

² J. P. DÍAZ, *op. cit.*, p. 176. Traducción de S. Albin, 1841, última estrofa, GRAHAM ORTON, *The German elements in Bécquer's Rimas*, en *PMLA*, 1957 LXXII, p. 195 y siguientes.

La colección de Demófilo está publicada en 1881, diez años después de muerto Bécquer. Pero no busco aquí antecedentes de Bécquer, que desde luego, en lo referente a suspiros, serían tantos que alguno antiguo habrá entre ellos. Lo que aquí me interesa es la coincidencia casi perfecta, no sólo en el tema sino en la imagen, entre el cantar alemán y el español. Nadie, creo, puede pensar en una dependencia recíproca. Estas concordancias son fenómeno universal, ya observado y constatado por muchos, así como ya se han observado y comprobado concordancias entre la poesía popular y la poesía culta. Son humanas concordancias fundamentales de sentimientos que producen naturalmente paralelismos de imágenes y expresiones, sin que puedan por esto establecerse vínculos de dependencias recíprocas: bajo los pies de Laura brotaban las flores como bajo los pies de la zagala andaluza:

*De la rama de la espina
bi yo salir un clabé,
porque le tocó mi niña
con la puntilla der pie,*

o también:

*Cuando mi niña ba a misa
la ilesia se resplandece:
hasta la yerba que pisa,
si está seca, reverdece,*

como se lee en los cantares 88 y 134 de *El alma de Andalucía* ya varias veces citada; y suspiros de amor recorren por el aire de todos los países, como, en la misma colección, en el núm. 521, esta linda seguidilla de retorno, tan acariciadora y cariñosa:

*Si piensas que bas solo
por el camino
entre tus pasos lentos
ban mis suspiros.
Solito no bas:
que entre tus pasos lentos
mis suspiros ban.*

Como en toda la lírica amorosa —culta y popular— la figura de la persona amada está donde quiera presente al amante, «*Nähe des Geliebten*»; como, siempre la colección que tengo entre manos, en el núm. 294:

*Por donde quiera que boy
parece que te boy biendo:
y es la sombra der querer
que me viene persiguiendo.*¹

Esto no excluye que Bécquer refleje influencia de textos poéticos, sobre todo alemanes, entonces difundidos con gran éxito, pero no resulta nunca difícil encontrar, al lado de los poemas cultos, cantares populares que se inspiran en —y podían inspirar— los mismos temas. La dificultad reside, como ya he dicho, en la cronología; la abundancia es tanta (aquí no cito sino ejemplos) que parece muy probable que alguno antiguo deba encontrarse entre ellos. Además, en algunos casos, la misma aspe- reza de ciertos cantares —en los que tal vez hay que ver origen gitano— denuncia una probable antigüedad. Así, por ejemplo, Balbín indica dos cantares de Ferrán como fuente de la Rima XLVII, y dados los vínculos de amistad entre los dos poetas, la cosa parece muy probable². Pero en los *Cantos flamencos* recogidos por Antonio Machado y Alvarez se lee esta soleá de tres versos:

*En er sementerio entré:
lebané una losa negra
me encontré con tu queré.*

Esta copla —para un oído acostumbrado, antigua por su dura se- quedad— ¿no podría ser la inspiradora de Ferrán? ¿Y hasta no podría haber sido el mismo Bécquer —sevillano—, el que se la cantó a Ferrán, aragonés? Porque, en esta materia, no se debe nunca olvidar el sevi- llanismo acendrado de Bécquer, que él mismo denuncia tan abierta- mente en su reseña de los cantares de su amigo. Y también pudiera ser para algunos temas becquerianos, de los que no se encontraron an- tecedentes en la poesía culta, se encontrasen precedentes en los cantares andaluces. Una de las Rimas más amargas, que hace pensar en Heine, y tal vez en Leopardi, es la LXIV. A consecuencias de la traición y el abandono, el poeta sufrió atrocemente; en su sufrimiento reveló orgullo y también amarga complacencia en su dolor: sufrir es vivir. Paulatina

¹ F. RODRÍGUEZ MARÍN, *El Alma de Andalucía*, p. 48 y siguientes. Véanse también las notas a los cantares y cuantas concordancias hay con los *Rispetti* de Tommaseo.

² R. DE BALBÍN, *Sobre influencia de Augusto Ferrán en la Rima XLVII de Bécquer*, en *RFE*, 1942, XXVI, pp. 319-334. J. P. DÍAZ, *op. cit.*, p. 240. J. M. DÍEZ TABOADA, *La mujer ideal*, pp. 109-110.

y sordamente le consumen su recuerdo y su dolor: y el poeta se ve reducido a la negación de todo, el tedio, el infinito tedio leopardiano. No hace falta pensar ni en Heine ni en Leopardi; basta abrir *El alma de Andalucía* y leer, en el núm. 1.088:

«¿Te quieres poner conmigo?»
le dijo en tiempo de querer:
«Esa soberbia que tienes,
yo te la castigaré»¹

Otro ejemplo. La Rima XVII, en el fondo, es francamente impía en su impostación, no en su sentido esencial. El poeta se siente más cerca de Dios en su momento de arrebató amoroso —lo que, hasta cierto punto, puede tener algo de místico—; pero lo dice uniendo tanto la fe con la satisfacción erótica, que parece que la fe resulta subordinada al encuentro con la mujer. Abrimos una vez más *El alma de Andalucía*, en el núm. 277 (y varios otros podrían citarse):

Yo te quiero más que a Dios.
¡Mira qué palabra he dicho
que es caso de Inquisición!

La copla no tiene aire gitano, pero la referencia a la Inquisición hace pensar en un cantar bastante antiguo, cuando la Inquisición actuaba todavía, o por lo menos, todavía era vivo su recuerdo.

Y ahora, en camino de la conclusión de estas notas, debo llamar otra vez la atención del lector hacia el aspecto estético del problema. Estas sugerencias temáticas que la musa popular andaluza puede haber ofrecido a Bécquer, se presentan en una forma muy alejada de la de su poesía. Permítaseme todavía un ejemplo más. Uno de los temas para el que se han encontrado más precedentes cultos, es el de la misteriosa presencia del amante en forma, por decir así, espectral, como se manifiesta, sobre todo, en las Rimas XVI (particularmente, en la última estrofa) y XXVIII.

En el repertorio de Silverio, el gran Silverio, que fue contemporáneo de Bécquer —nació en 1825 y murió en 1893—, se lee esta siguiiriya:

¹ Sobre la Rima LXIV y su trasfondo popular, véase J. M. Díez TABOADA, *Dolor eterno. Historia posromántica de un tema literario*, en *Iberoromania*, 1970, I, páginas 8-14.



Dibujos de Bécquer en el Libro de cuentas de su padre



Dibujos de Bécquer en el Libro de cuentas de su padre.

*Dises que duermes sola,
nientes, como hay Dios,
que en la cama donde tú duermes
duermo también yo.*¹

Es una copla de rudo corte flamenco; al leerla da la impresión de algo muy alejado de las formas becquerianas. Pero ya he dicho que no leía estas coplas, las oía y, muy probablemente, las cantaba. Y que haya oído ésta cantada por el mismo Silverio, con aquella su voz, «ronca pero dulcísima», es lo más fácil del mundo. Y dulcificada en el cante, envuelta de melisma y *jipfos*, la copla, aún conservando en el fondo toda su violencia flamenca, en la ejecución de un gran cantaor pudo acariciar el oído de Bécquer tanto como para que se le grabara en el corazón y la asimilase y la hiciese suya. Y también con ella pudo verificarse la catarsis que él mismo describe: «Guardo... en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella, al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí, hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes, que bullen, con un zumbido extraño, y cruzan otra vez a mis ojos como en una visión luminosa y magnífica. Entonces... escribo, como el que copia en una página ya escrita»².

Por otra parte, tampoco creo que haya que sorprenderse por encontrar violencia en la poesía de Bécquer. Con Bécquer se da un caso curioso, y es que, además de las influencias y fuentes extranjeras de que hemos hablado hasta ahora, hay un grupo de poetas de lengua española que parecen anticiparlo, en los años que preceden inmediatamente a los de las Rimas, tan ceñidos a sus formas estilísticas, que casi parece, que él hubiese llegado cuando ya estaba todo hecho³. También éste es un problema muy interesante, tanto que no me resisto a escribir unas observaciones a este propósito, aunque no sea fácil hacerlo con brevedad.

Ante todo, una observación preliminar. Entre Bécquer y estos becquerianos, normalmente, hay una diferencia fundamental: la concisión.

¹ J. P. DÍAZ, *op. cit.*, p. 171 y siguiente. DEMÓFILO, *Cantes flamencos*, p. 193, número 81. Variante, p. 112 y siguientes, núm. 112: «que con ese pensar dormimos los dos». En cuanto a Silverio, véase F. RODRÍGUEZ MARÍN, *El Alma de Andalucía*, p. 10. Para la métrica de la Rima XVI, como estilización de metros populares, véase DÍEZ TABOADA, *La mujer ideal*, pp. 85-93.

² G. A. BÉCQUER, *Obras*, Buenos Aires, 1946, pp. 654-655, *Cartas literarias a una mujer*, II.

³ Véase J. M. DE COSSÍO, *Sobre el clima prebecqueriano*, en *Homenaje a J. A. Van Praag*, Amsterdam, 1956, pp. 38-43.

Bécquer es casi siempre conciso; ellos no lo son casi nunca. Esta concisión de Bécquer deriva, probablemente, del proceso de decantación que nos describe en el pasaje arriba citado; pero también, creo, de la familiaridad suya con la copla popular. La copla popular es necesariamente concisa: quien improvisa, lo hace al estallar de una chispa que muy pronto se apaga, cuando no se trata de formas narrativas. Por este motivo tiene, cuando es buena, un cierto carácter epigráfico: una idea, un gesto sentimental marcadamente determinado, y también su música tiene casi siempre —hablo aquí del ambiente mediterráneo— una vuelta estrófica breve y bien concluida. Aunque, a este propósito, haya que observar que, en el ambiente andaluz, el cante gitano y más tarde el flamenco abren y dilatan los giros musicales. Esta dilatación, en el fondo, pudo favorecer la sugestión que ciertas coplas produjeron en el ánimo de Bécquer, cuya inspiración procedió siempre por una senda dulcemente musical, pero no llegaron nunca a disolver la natural concisión del procedimiento becqueriano. Esto, con ser importante, no sería suficiente para explicar cómo poetas que parecen en poemas con ellos tan cercanos, no sólo en las formas, sino también en el mérito, resulten, después, tan distintos cuando nos enfrentamos con una valoración total y concluyente.

Creo que, para darnos cuenta de este fenómeno en apariencia contradictorio, debemos considerar que en poesía —como, en general, en arte— hay en cada época valores contingentes y caducos y valores esenciales. En la época de Bécquer, los valores del momento —estoy casi tentado a decir la moda— fueron lo vago, lo esfumado, la atmósfera de ensueño: «el mundo que se torna sueño, y el sueño que se torna mundo»¹.

Esta postura poética había tenido su gran momento en el romanticismo alemán; en los tiempos de Bécquer ya estaba superada, porque, por su misma naturaleza, tenía que deteriorarse rápidamente. En efecto; el momento becqueriano en la literatura española duró tan poco que, más tarde, la reacción contra el neoclasicismo pareció atribuible a la intervención de Rubén Darío. En el fondo, creo que, si analizamos con atención el fenómeno, los contactos entre Bécquer y el grupo becqueriano, aunque, por un caso curioso, preceda en vez de seguir a Bécquer, se determinan justamente en función de dichos elementos estéticos. Pero dichos elementos, por sí solos ya no están en condiciones de producir una gran poesía. Tomemos como caso ejemplar, el de Ducarrete².

¹ J. P. DÍAZ, *op. cit.*, p. 376 y siguientes.

² D. GAMALLO FIERROS, *Un Bécquer que no es Bécquer, anterior a Bécquer*, (*Ángel M.^a Ducarrete*), en *La Estafeta literaria*, II, 25 de agosto de 1944.

Ya observó Gamallo Fierros que es un poeta «que tiene dos claves y, cuando menos lo esperamos, retrocede a formas trasnochadas y pierde altura, despreciándose en baches prosaicos y en recaídas retóricas». Así es, en efecto, y es fenómeno muy raro. La única explicación plausible que veo es que Dacarrete era, indudablemente, hombre inteligente, sensible, de buen gusto y buenas aptitudes, pero no un poeta.

Su becquerismo —podríamos decir mejor su alemanismo, en el sentido ya notado: en realidad se anticipa a Bécquer— es fenómeno pasajero y, en el fondo, referible más al ambiente que a él, y lo de anticiparse a Bécquer se explica bastante fácilmente si se considera que también se le había anticipado en la fecha al nacimiento; había nacido en 1827, en el Puerto de Santa María; era también andaluz y de tierra de buenos cantes. De Cádiz parece haber pasado a Sevilla, donde fecha algunas poesías (la primera, en 1848), y en 1855 estrena un drama en Madrid. Después Dios le dio una vida larga murió en 1904—, y al parecer, bien lograda; fue gobernador civil, diputado en Cortes, director de Hacienda, de Gracia y Justicia y del ministerio de Ultramar y durante veinticuatro años formó parte del Consejo de Estado. Y murió pobre, lo que, desde luego, dice mucho en su favor, aunque haya que entenderse la palabra en sentido relativo: la familia publicó (con un afecto que la honra) el libro, póstumo, de sus poesías sin ponerlo a la venta¹. El libro, de 135 páginas, no recoge todas las poesías del autor (falta, por ejemplo, el soneto «Clara, con besos de su ardiente boca», publicado en el núm. del 8 de agosto de 1858 de la revista *América*), pero parece obvio que deben de ser la mayoría, y son, si he contado bien, sesenta, de las cuales treinta y una constituyen lo que él solía llamar el *Libro del amor*. Son todas poesías perfectamente correctas, como podía escribirlas un consejero de Estado antiguo alumno de Lista: preferentemente sobre todo, neoclásicas o románticas del romanticismo tradicional; varias, de ocasión —una, por la muerte de la actriz Josefa Valera, para ser leída «presente cadáver»: *Antes que oculte la funesta losa ese caro cadáver...*» otras para álbum, otras políticas, otras históricas.

En conjunto las que denuncian un gusto cercano al de Bécquer, no

¹ *Poesías de Angel María Dacarrete*, Madrid, Tip. del Sagrado Corazón, 1906. En la portada: Al Sr. en recuerdo de la amistad..... Este libro no se vende. Introducción de Antonio Sánchez Moguel I-XII, cs. B. N. 1/65728. Cuidado con las fechas: En la tarjeta postal de la fiesta de caridad de Cádiz, la fecha es 1906 y el autor había muerto en 1902, p. 32. La primera fecha es de Alcalá de Guadaíra, 1845. La primera en Sevilla, *Festiva*, 1848. En cuanto al drama, véase GAMALLO FIERROS, artículo citado en la nota precedente.

me parecen muchas: no más de ocho o diez, y entre ellas ninguna de los años que han rebasado la juventud. Una sola, tal vez, de los últimos, en 1902. En una tarjeta postal, a Sevilla:

*Como entre las densas nubes
que el sol moribundo baña
imagina el navegante
ver la costa abandonada,
verte imagino, Sevilla,
¡siempre hermosa, siempre amadal
a la luz de los recuerdos,
en la noche de mi alma.*¹

Esto en agosto: el 13 de octubre murió mientras preparaba el discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua. Figura muy respetable en general y simpática: el conjunto, sin embargo, de sus poesías no le acredita como poeta. Alcanzó, evidentemente, un momento feliz, tal vez producto más del ambiente que de su genialidad. Tenía buenas aptitudes en potencia, la sensibilidad aguda de los jóvenes y nótese también el gusto por los cantares, de los que se incluyen en su libro dieciséis suyos, y uno, popular, como epígrafe a su poema *Vigilia*². En comparación con Bécquer, Dacarrete tuvo también una mayor preparación literaria con estudios más regulares; acaso esa preparación acabó por prevalecer en él. De todas formas, para comprender su momento, por decir así, becqueriano, tenemos que pensar en el ambiente madrileño de hace un siglo: los contactos frecuentes, confidenciales, expansivos entre amigos; las largas tertulias; las revistas de vida efímera abiertas a la colaboración de los amigos. Las poesías, sobre todo las breves, eran conocidas frecuentemente antes, y más que por la publicación, por las lecturas entre amigos, y quién sabe cuántas pueden haber circulado entonces por tertulias y redacciones, de las que hoy ignoramos hasta la existencia: cuando Bécquer perdió el libro de las Rimas, los amigos

¹ De las de *La América* (núm. 4, 1858), los sonetos son, uno romántico y el otro petrarquescos (*Guadalquivir*). Hay también una traducción *Acuérdate de mí*, muy regular. En el libro aparecen: *Dime*, p. 100; *Ensueño*, p. 105; *¿Por qué?* p. 106; *Despierta*, p. 107; *Desvarío*, p. 110; *A mi mujer*, p. 115; *Canción*, p. 119; *En un baile*, p. 94; *A Sevilla*, p. 34.

² «El querer que puse en tí/ tan firme y tan verdadero/ si lo hubiera puesto en Dios/ ya hubiera ganado el cielo». Variante (*Cantes flamencos*, 1947): «Si el querer que puse en tí/ lo hubiera puesto en un perro/ se biniera etrás e mí», p. 36. Otra variante (*El Alma de Andalucía*, núm. 701): «Er querer que puse en tí/ si lo hubiera puesto en Dios/ mucho me hubiera balido/ más de lo que me balió», *ibidem*, nota de fuentes cultas.

le ayudarían a recordarlas para escribirlas otra vez en el *Libro de los Gorriones*¹. A este propósito, quisiera también hacer una observación. En un ambiente parecido, el estudio de las fuentes y de las derivaciones hay que hacerlo con mucha cautela: la diferencia de un año, o aún más, entre la publicación de dos de estos poemillas que nos interesan, podría tal vez tener un valor probatorio relativo; cuántas veces, ¿quién sabe?, habrán circulado escritas en una cuartilla por redacciones de esas revistas de pocos números, o a lo mejor, muertas antes de nacer, mientras que otras, más afortunadas, habrán podido encontrar salida con mayor prontitud. Hay casos en que la exactitud científica resulta, para estas cosas, una ilusión. Esto digo en general, y no para referirme al caso particular de Bécquer y Dacarrete, porque es bastante natural que éste, mayor que Bécquer en casi diez años, pueda haberlo precedido en el camino de un estilo. Pero lo que los hechos muestran es que para Dacarrete este estilo fue un breve episodio; para Bécquer, la gran conquista definitiva para expresar un mundo poético formado en su espíritu. Este mundo poético, esta poesía total en que se cifra toda la vida espiritual de un hombre, es lo que le faltó a Dacarrete. Ambos bebieron del mismo ambiente y de la misma elaboración colectiva: pero la posibilidad estilística conseguida le sirvió a Bécquer para encontrar la expresión de su tragedia; Dacarrete, para manifestar estados de ánimo poéticos, pero superficiales y efímeros.

La grandeza de Bécquer está, ante todo, en su tragedia humana. Cada vez me convengo más de que la poesía —y el arte en general— es, ante todo, comunicación en su forma más humanamente intensa: y para conseguirla con la plenitud necesaria es preciso que lo que se comunica lleve una auténtica carga emocional. Si la poesía de Bécquer hubiera sido tan sólo la de lo vago, de lo impalpable, del ensueño que se confunde con la realidad, de la sugerencia sugestiva, Bécquer, no sería hoy Bécquer y nadie se emocionaría en su centenario. Y —digámoslo— en Bécquer mismo, no todo es francamente superior a esta fórmula. Hay poemas suyos altamente sugestivos, estilísticos perfectos, algunos, tal vez, de los más admirados, que, sin embargo, no bastarían para su gloria. Esto, por otra parte, le pasa a todos los líricos. Del libro de los *Canti* de Leopardi, por ejemplo, podríamos quitar todas las canciones de contenido civil, y Leopardi seguiría siendo Leopardi. Pero si quitásemos algunos de los que él llamó «idilli» —*Il passero solitario*, *L'infinito*,

¹ EDUARDO DEL PALACIO, *Pasión y gloria de G. A. Bécquer*, Madrid, 1947, página 90.

Le ricordanze, A Silvia y pocos otros—, el poeta tendría que bajar de su pedestal. Algo parecido le pasa a Bécquer. Pero estos poemas esenciales no son tal vez los más suaves, los más elegantes, los de sugestivos estremecimientos. Cuando pienso en Bécquer, recuerdo los poemas de su tragedia: aquellos en que refleja la estoica congoja de su infancia sin padres, de sus estudios sin maestros, de su duro noviciado madrileño, de su quebrantadiza salud y de sus enfermedades, y sobre todo, de sus anhelos sentimentales traicionados, de sus atroces desilusiones, de su tedio. Esto no está tan lejos del flamenco más duro, como se podría pensar leyendo de Bécquer los poemas más apacibles o más literarios, porque él también tiene algunos de este género, sobre todo entre los que sus editores colocaron al comienzo de su libro de Rimas. La misma Rima VII es, desde luego, un poemilla de gran valor—que Dámaso Alonso ha realzado en un eficaz análisis estético llevado a cabo con mano maestra—, pero, en fin, es poesía que habría podido figurar muy bien en uno de esos álbumes que tanto gustaban entonces a las mujeres. Naturalmente también en las poesías de álbum, como en todas las cosas de este mundo, las hay buenas y las hay malas, y la Rima del arpa es de las óptimas, o si se quiere, la mejor de todas: pero con sólo poesías de este género no habría llegado Bécquer a ser Bécquer, aunque hubiera escrito muchas, y todas óptimas¹. Los juicios de este género no pueden ser más que personales, y yo, desde luego, no pienso que todos puedan compartir mi opinión. Lo que pienso es que el Bécquer mayor, el Bécquer que descuella entre sus contemporáneos y puede ser hoy—a distancia de un siglo— actual como entonces, es sobre todo, el Bécquer de las Rimas trágicas, como, por ejemplo, la XLII y XLIII, o la LXIII—tan andaluza, con ese enjambre de abejas— o la LXIV, que verdaderamente parece haber rebasado el umbral de la muerte, o la LXXIV, solemne y acompasada en sus estrofas, que son siguiiriyas gitanas, o la desesperada «Una mujer me ha envenenado el alma». Y otras, menos trágicas en el asunto, pero lindan con la tragedia en su seriedad esencial, como la XIV, con aquella visión alucinante de dos ojos desasidos clavados, desde todas partes, en el Poeta; la XXX, XXXI, XXXV, XLIV, XLIX, L, LV tan vinculadas a una realidad dolorosa que, sin embargo, el Poeta tiene

¹ Sobre la Rima VII, la que tiene por motivo central *el arpa*, véase DÁMASO ALONSO, *Aquella arpa de Bécquer*, en *Cruz y Raya*, junio de 1935, núm. 27, pp. 59-104; J. M. DÍEZ TABOADA, *Análisis estilístico de la Rima VII de Bécquer*, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1959, XXXV, pp. 76-80; FRANCISCO CARAVACA, *El motivo del arpa en la Rima VII (13) de Bécquer*, en *Romanistisches Jahrbuch*, 1965-1966, XVI y XVII, pp. 333-360.

que recordar continuamente, casi buscando una liberación imposible; la XXXVII, cargada de un sino inexorable, como también la XLVIII:

*¡Cuándo podré dormir con ese sueño
en que acaba el soñar!*

tan alejada del ideal estético de la visión esfumada entre el sueño y el despertar. Otras hay, como la XVI y la I,III, que se mantienen al nivel de las trágicas, aun quedando en el plano sentimental, pero, en el fondo son la excepción, porque el gran Bécquer es trágico por tendencia. Y por eso, lo flamenco —lo flamenco duro, sombrío, crudamente realista y hasta algunas veces prosaico— como se encuentre en lo flamenco, no está nada lejos de Bécquer. Al contrario ¹. La Rima XLVI, por ejemplo, o la XLVII, podrían resolverse muy bien en una copla. Aquel corazón que tan hondo era y tan negro, aquella *puñalá* por las espaldas y aquella herida de donde no brota sangre, porque es la herida de un muerto que está en pie, mucho tienen de la Sevilla «con sus pendencias y sus músicas», ya que ambas se encontraban en la Sevilla de entonces: música y pendencia, guitarra y puñal, como en tiempos más cercanos a nosotros recordaba muy bien García Lorca ².

MARIO PENNA. †

¹ Corrobora esta afirmación lo que dice J. M. DE COSSÍO, en *Poesía española*, libro ya citado, p. 315 y siguientes, sobre el carácter de estas Rimas de Bécquer y su origen popular andaluz: «hay mucho dramatismo, mucho ardor meridional, mucho *cante jondo* en las Rimas».

² El profesor don Mario Penna no alcanzó a corregir las pruebas de este artículo.