

LA RIMA IX DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER (*)

A Manuela.

Entre las rimas de Bécquer algunas han resultado especialmente atractivas a los investigadores, que han aplicado a ellas su atención y su esfuerzo. Es el caso, por ejemplo, de la Rima XV, y lo es el de la Rima IX. Ha sido analizada y estudiada, sin duda porque presenta carácter de plenitud y coherencia, de algo acabado dentro de la pequeñez de sus ocho versos. Ya se ha asegurado que «es ésta una Rima extraordinariamente interesante, además de ser una de las más bellas, por su simbólica humanización de lo cosmológico y por la cumplida adecuación de los elementos en unidad métrica, rítmica, de sonoridad, de imágenes y de contenido»¹. Varios autores se han ocupado de ese contenido, de ese fondo que deja entrever la Rima, y han buscado también conexiones con otros textos que directa o indirectamente pudieran ser fuentes. Sin embargo, parece necesario resumir y poner de acuerdo los hallazgos de unos y de otros, para añadir y completar algunos aspectos que hayan podido quedar más olvidados.

I. Texto.

Junto al interés que ofrece la Rima IX en sí, hay un hecho que puede tener trascendencia desde el punto de vista de la actividad de Bécquer y su trayectoria poética. Este hecho fue planteado por Rafael de Balbín,

* Este artículo tuvo su origen en un trabajo del Seminario de Crítica literaria, dirigido por el prof. Dr. D. Rafael de Balbín, a quien he de agradecer mis escauceos iniciales por el mundo de la poesía de Bécquer. Posteriormente el trabajo ha ido creciendo con la incorporación de los estudios que sobre la Rima IX han venido publicando diversos investigadores, hasta el momento presente en que los refundo. Agradezco asimismo a mi buen amigo el Dr. J. M.^a Díez Taboada la atención que ha dedicado al artículo, así como las interesantes y acertadas sugerencias que ha tenido a bien hacerme.

¹ J. M.^a Díez Taboada. *Estudio estilístico de la Rima IX de Bécquer*, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1958, abril-junio, XXXIV, p. 106.

al descubrir la versión de la Rima IX publicada en el *Almanaque de El Museo Universal para 1868*, con variantes respecto a la del *Libro de los Gorriones*¹. Esta última versión dice así:

*Besa el aura que gime blandamente
las leves ondas que jugando riza;
el sol besa a la nube en Occidentz,
y de púrpura y oro la matiza;
la llama en derredor del tronco ardiente
por besar a otra llama se desliza,
y hasta el sauce inclinándose a su peso,
al río que le besa, vuelve un beso*²

La versión del *Almanaque* presenta notables variantes en los dos primeros versos:

*Besa el aura, que gime en son doliente,
las crespas ondas que en su vuelo riza;*³

Suponiendo, como luego ya comprobaremos, que la Rima IX es de composición temprana, podemos preguntarnos a qué se debe que Bécquer la publique tarde, y aún la corrija, estableciendo variantes, cuando al año siguiente la transcribe en el *Libro de los Gorriones*. ¿Qué tiene de particular esta Rima? ⁴. Vamos a verlo.

II.—Mundo poético.

En primer lugar advertimos que en la intención de Bécquer este poema tenía una relevancia propia y particular. R. de Balbín, en un nuevo artículo, destaca el carácter unitario que presentan algunas de las Rimas que constituyen lo que él llama el *cancionero menor de Bécquer*, es decir, los quince poemas que Gustavo llegó a publicar por sí mismo; y dice que «todos los poemas ven reforzada la unidad de su intención expresiva con la configuración fonológica y unitaria que la estrofa

¹ La publicación de las Rimas IX y LIX de G. A. Bécquer, en *Revista de Literatura*, 1955, VII, pp. 19-29.

² *Libro de los gorriones*, manuscrito 13,216 de la Biblioteca Nacional de Madrid. La Rima IX aparece en el lugar 27, fol. 553. RUBÉN BENFÍTEZ hace notar que en esta versión el pronombre personal objeto masculino que Bécquer usa, verso 8.º, es *le* y no *lo*. (*Bibliografía razonada de G. A. B.*, Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires, 1961).

³ *Album poético*, en el *Almanaque de El Museo Universal para 1868*, p. 60.

⁴ R. DE BALBÍN. Artículo citado, p. 20.

significa. La maestría configuradora de Bécquer goza agotando las fórmulas de unidad rítmica. Con la forma más densa y estricta de expresión unitaria quedan en el *Libro de los Gorriones* dos poemas monoestróficos: la Rima XXIII y la Rima IX, dedicadas a uno de los tópicos favoritos del poeta y configurada la última sobre un paradigma estrófico, de tan cerrada estructura y culto abolengo como la octava real¹. Este carácter unitario del ritmo parece quedar más realizado todavía si contemplamos al mismo tiempo el tema dentro del conjunto de las Rimas del *cancionero menor*. Díez Taboada hace el estudio desde este punto de vista temático, como Balbín lo había hecho desde el rítmico, y nos damos cuenta ahora del lugar importante que dentro de la concepción poética de Bécquer ocupa la Rima IX y su motivo del beso². La Rima IX «expresa plenamente la cosmologización del beso, la concepción del beso como ley general del Universo». El beso logra en Bécquer una gran trascendencia. «Su idealismo y su pureza alcanzan unas dimensiones que no están en otros autores contemporáneos, y menos que en ninguno en Heine, cuya concepción del beso no pasa de lo anecdótico y del mero juego de ingenio sensual»³. El mismo Bécquer explica que «el amor es la suprema ley del Universo; ley misteriosa por la que todo se gobierna y rige, desde el átomo inanimado hasta la criatura racional»⁴. Todo el Universo en su plenitud muestra «un movimiento armónico, cuyo compás es el beso», el cual es también para Bécquer el eje ordenador de su «visión del Universo como totalidad que se realiza en el amor». Un mundo animado que sirve no sólo a la expresión del amor del poeta, sino que siente en sí mismo los lazos de amor, de un amor «que inunda y nutre la naturaleza entera»⁵. La presencia de ese amor hace que vibren todos los elementos naturales, tal como lo expresa Bécquer en la Rima X. En esta Rima se describe el fenómeno del amor universal de los elementos de la naturaleza, no como ley general —Rima IX—, sino como tal proceso cósmico-amoroso, sorprendido en su realización progresiva, la

¹ *Unidad rítmica y poema en el Cancionero menor de G. A. Bécquer*, en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, t. I, Madrid, Gredos, 1960, p. 142.

² *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*, Madrid, C. S. I. C., 1965, pp. 102-106.

³ DÍEZ TABOADA, *ibidem*, pp. 104-105. Un resumen sobre el motivo del beso en las Rimas puede verse en DÍEZ TABOADA, *La Rima X de G. A. Bécquer*, en *Boletín Cultural de la Embajada Argentina*, Madrid, marzo 1963, núm. 2, pp. 16-17.

⁴ *Cartas Literarias a una mujer*, III, en *O. C.*, 13ª ed., Madrid, Aguilar, 1969, p. 629.

⁵ J. P. DÍAZ, *G. A. Bécquer. Vida y poesía*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1964, pp. 408 y 398.

cual se basa en una equiparación entre el paso del amor, que conmueve todos los elementos de la naturaleza, y el fenómeno del amanecer. La Rima X está en relación, por concepto y expresión, con otra serie de Rimas en las que se describe el amanecer y que aluden al beso en una función semejante a la que aparece en la Rima IX, y con expresiones parecidas ¹.

En la Rima X se advierte una simbología sexual, referida al *cielo* como elemento masculino y a la *tierra* como elemento femenino ². También en la Rima IX Díez Taboada ha advertido un simbolismo sexual, expresado, con mayor o menor precisión, en los cuatro pares de versos en los que aparecen los sustantivos: *el aura* / *las ondas*, *el sol* / *la nube*, *la llama* / *otra llama* (no *el tronco*, como recogía Esquer), *el sauce* / *el río*. El mismo autor añade que en cada uno de estos pares se muestra una edad de la vida, o sea respectivamente, la adolescencia, la juventud, la madurez, la vejez, con las características psíquicas propias del amor en cada una de esas edades. La indeterminación y levedad del adolescente, *el aura*, que ama *jugando* objetos femeninos plurales, *las ondas*; el ardor y luminosidad del joven, *el sol*, que colora y renueva la forma blanda e inconsistente de lo femenino, *la nube*; la identificación de los dos elementos, masculino y femenino, en el amor de madurez, *llama-llama*, unidos ambos a la misma realidad vital, *el tronco ardiente*; la debilidad y languidez del viejo, *el sauce*, capaz sólo de devolver amor al *río* juvenil y dinámico que le da el suyo. Naturalmente, la existencia de sustantivos neutros en español hubiese llevado el simbolismo sexual, en el caso de la madurez, a sus últimas consecuencias ³.

III. Estructura gramatical.

Lo anterior nos sitúa ya en el plano gramatical, que es el aspecto menos estudiado hasta ahora por los diversos críticos, y al que por ello vamos a dedicar aquí un particular análisis. Hasta ahora la crítica ha hecho una afirmación general sobre la «aridez sintáctica de la enunciación» en nuestra Rima, que contrasta con «las formas dialogales» de las Rimas XX, XXIII y XXIX, que tienen también por motivo central el beso ⁴. A este respecto viene muy bien recordar que la Rima X co-

¹ Díez TABOADA, artículo citado sobre la Rima X, pp. 10-12.

² Díez TABOADA, *ibidem*, pp. 17 y 18.

³ Artículo citado sobre la Rima IX de Bécquer, p. 107.

⁴ R. DE BALBÍN, *La publicación...*, p. 22.

mienza a alejarse de la mera forma enunciativa y a introducir un conato de forma dialogada en aquella frase de su verso octavo, suprimida en la primera edición, pero presente en el *Libro de los Gorriones*:

—¿Dime?... ¡Silencio!— ¡Es el amor que pasa!¹

Se ha aludido también al léxico artificioso y rebuscado de la Rima IX, en lo que se refiere sobre todo al empleo de los sustantivos *aura*, asociado al verbo *gemir*, y *sauce*. A tal fin, Balbín recoge y estudia los lugares paralelos que ofrecen estos motivos en otros textos del primer Bécquer, a los que luego nos referiremos². El resultado es situar la Rima IX dentro del momento de su temprana composición, cuando Gustavo se ve envuelto en unas formas poéticas y un léxico de marcado carácter neoclásico, o imitador de él. Un análisis, sin embargo, más atento descubre que el vocabulario de la Rima IX reúne sin duda palabras típicas del lenguaje neoclásico, pero junto a otras más generalmente literarias, de modo que en los sustantivos, frente a *aura*, *occidente*, *púrpura*, *onda*, *sauce*, habría que poner *sol*, *oro*, *llama*, *tronco*, *peso*, *río* y *beso*; y en los verbos, frente a *matizar*, *deslizar*, *gemir* e *inclinarse a*, más cultos, habría que considerar menos convencionalmente literarios *besar*, *jugar*, *rizar*, *volver* (*devolver* sería todavía más común).

La distribución del vocabulario en la Rima contribuye a la impresión de cerrazón y redondeamiento, pues comienza por el verbo *besa* y acaba por el sustantivo *beso*. En cuanto a los demás pares de versos, se inician uno tras otro con los nombres de los distintos elementos de la Naturaleza.

La disposición de los verbos en la Rima es casi perfectamente simétrica y en ella apreciamos que el verbo *besar* va colocado casi siempre en la primera parte del verso, pero retardando cada vez más el acento, que recae en la 1.^a sílaba del primer verso, en la 3.^a sílaba del tercer verso, en la 3.^a sílaba del sexto verso y en la 6.^a sílaba del octavo verso. En el sexto verso, aunque se acentúa en la tercera sílaba, el efecto que produce es el de haberse corrido el acento una sílaba, pues en el tercer verso se acentuaba *bésa* y en el sexto *besár*. En la segunda parte de los versos aparecen colocados los verbos en lugares correspondientes, *gime* (verso primero) y *vuelve* (verso octavo), *jugando* (verso segundo) e *inclinándose* (verso séptimo), y al final de los tres versos pares, los tres versos rimados, *riza*, *matiza* y *desliza*.

¹ Díez TABOADA, artículo citado sobre la Rima X, pp. 8 y 9, y nota 15.

² R. DE BALBÍN, *La publicación...*, pp. 22-23.

De modo que, vista en esquema, la distribución de los verbos en la Rima queda de la siguiente forma:

		S Í L A B A S											
		1. ^a	2. ^a	3. ^a	4. ^a	5. ^a	6. ^a	7. ^a	8. ^a	9. ^a	10. ^a	11. ^a	
V E R S O S	1. ^o	Bé	sa				gí	me					
	2. ^o							ju	gán	do	rí	za	
	3. ^o			bé	sa								
	4. ^o									ma	tí	za	
	5. ^o												
	6. ^o		be	sár							des	lí	za
	7. ^o				in	cli	nán	do-					
	8. ^o						bé	sa	vuél	ve			

Vemos, pues, en el esquema que el verbo *maliza* ocupa el centro de la composición. Antes de él, el poema presenta dos veces el verbo *besar* y después de él, otras dos. Asimismo los gerundios se distribuyen, uno en la parte superior y otro en la inferior. Igualmente el verbo *gime* se corresponde con *vuelve* y los consonantes *riza / desliza* se ligan por la rima impuesta por el esquema estrófico.

El tiempo de los verbos es siempre un presente permanente, que en realidad señala más bien un aspecto de intemporalidad, ya que se trata de describir un comportamiento de la Naturaleza. El carácter descriptivo exige precisamente el modo indicativo en que están todos los verbos, modificado únicamente por las tres formas de gerundio e infinitivo. Esta matización modal se logra en el primer verso con un adverbio de modo, el único de toda la Rima, *blandamente*, y en cuanto a otras referencias se reducen a meras indicaciones locales, *en Occidente*, *en derredor del tronco*, o materiales, *de púrpura y oro*¹.

Respecto a la sintaxis oracional, cada frase está incluida en un par de versos sin encabalgamiento alguno y hay que señalar la mayor complicación sintáctica en el primero y en el último. En el primero, además de la oración principal, hay dos adjetivas explicativas de relativo, aparte del gerundio. En el último par, además también del gerundio, aparece igualmente una oración adjetiva de relativo, referida al complemento directo, y con distinto sujeto al de la oración principal. Los dos

¹ DÍEZ TABOADA, artículo citado sobre la Rima IX, pp. 107-108.

pares centrales, segundo y tercero, presentan asimismo una gradación que va de la coordinación copulativa del segundo a la subordinación (*por besar*) del tercero; pero enlazan respectivamente el segundo con el primero en cuanto a los dos verbos de cada uno (*besa y riza, besa y matiza*), y el tercero con el cuarto en que desaparece la claridad de *besa* como oración principal, sustituida en el tercero por *besar*, y en el cuarto atribuida al complemento directo. En estos dos pares últimos se da más claramente el hipérbaton que en los dos primeros, de modo que también en este punto se produce una progresión. Frente a la trasposición del sujeto en el primer verso (*besa el aura*) y la anteposición del complemento circunstancial en el segundo miembro de la coordinada (*y de púrpura y oro la matiza*), está el hipérbaton del tercer par de versos, en el que la primera palabra (*la llama*) es el sujeto, y la última (*desliza*) es el verbo, y el del cuarto par de versos, con el complemento antepuesto y convertido en indirecto (*al río que le besa, vuelve un beso*).

Para mejor ver los efectos de la trasposición y del hipérbaton, basta tener en cuenta el orden lógico de las frases, que más o menos sería así:

*El aura, que gime blandamente, besa las leves ondas, que riza jugando,
el sol besa a la nube en Occidente y la matiza de púrpura y oro,
la llama se desliza en derredor del tronco ardiente por besar a otra llama
y hasta el sauce, inclinándose a su peso, vuelve un beso al río que le besa.*

Aún se da en la Rima otro efecto, debido también al juego de la trasposición y del hipérbaton, y es la impresión de dinamismo que la simple lectura del poema produce. Esta sensación dinámica pensamos que se podría atribuir también a la abundancia de verbos. Sin embargo, al hacer el recuento, nos encontramos con que hay catorce sustantivos frente a once verbos solamente (24 por 100 frente a 19 por 100). De todos modos, si atendemos como antes a la colocación de los verbos, veremos que están casi siempre destacados de algún modo; por acentos fundamentales, o por acentos antirrítmicos, o por acentos extrarrítmicos, en primera sílaba de verso, como veremos más adelante.

Los verbos de los cuatro primeros versos de la Rima contrastan con las formas reflexivas de los tres últimos versos (*se desliza, inclinándose, que le besa*, ésta sólo psicológicamente reflexiva, ya que el *le* complemento se refiere al sujeto de la oración principal). Estas formas reflexivas están precisamente en los versos que expresan las edades de madurez y vejez, de acuerdo con el simbolismo que hemos indicado anteriormente. El pronombre *le* es una muestra del carácter leísta normal en la sintaxis de Bécquer. Por otra parte, la personalización tan acu-

sada en esta Rima de los elementos de la Naturaleza, se muestra claramente en el uso de la preposición *a* ante complementos directos de cosa, excepto el caso de *ondas*, que representa el amor de la adolescencia, donde un encuentro seriamente personal no se realiza todavía.

Las correcciones de la versión del *Libro de los Gorriones*, que sustituyen a las expresiones del *Almanaque del Museo Universal*, añaden mayor variedad sintáctica a la Rima al convertir los sintagmas *en son doliente* del primer verso y *en su vuelo* del segundo verso en *blandamente* y *jugando* respectivamente, al mismo tiempo que cambian *crespas* por *leves*. De este modo se afianza el sentido de toda la frase del primer par de versos, y a la vez se evita la excesiva repetición de construcciones demasiado semejantes, ya que las dos expresiones sustituidas, *en son doliente* y *en su vuelo*, se parecían demasiado a *en derredor del tronco ardiente* del verso quinto ¹.

En cuanto a los aspectos semánticos, lo más importante es señalar los diferentes matices del significado del verbo *besar* en cada uno de los cuatro pares de versos: en el primer par *besar* significa un levísimo 'roce' superficial, como el del viento suave, *aura*, que *riza* las *ondas* del mar; en el segundo par *besar* adquiere, en cambio, un sentido de 'envolvimiento' (recuérdese la expresión paralela de la Rima IV, versos 7-8: «*mientras el sol las desgarradas nubes / de fuego y oro vista*»), por medio de matices y colores (*púrpura y oro*) con que *el sol* cubre las formas poco definidas aún de *la nube* en el ambiente del crepúsculo ²; en el tercer par, *besar* se carga del sentido de 'fusión' íntima, más aún, de identificación absoluta de dos elementos que pertenecen ya a una misma realidad (*el tronco ardiente*); en el último par se da una reiteración, *besar / beso*, (aumentada por la aliteración de la rima *peso*), que indica el carácter de insistencia en el encuentro del elemento pesado o sólido con el fluido, buscando una fusión que sólo llega a ser 'impregnación'. Se ve con claridad la gradación semántica intensiva en la matización del significado del verbo *besar*, la cual, por otra parte, está totalmente de acuerdo con el sentido y estructura temática que descubrió Díez Taboada en la Rima IX: cuatro edades de la vida del hombre, personificación de la Naturaleza.

¹ Sobre los dos primeros versos de la Rima IX en sus dos versiones, véase el artículo de DÍEZ TABOADA en *Homenajes. Estudios de Filología Española*, III, que aparecerá próximamente.

² En relación con el *crepúsculo* en Bécquer, véase lo que acerca de la Rima XXXII dice DÍEZ TABOADA en *La mujer ideal*, pp. 23-24.

IV. Estructura rítmica.

Está claro que Bécquer ensayó diversos metros clásicos tradicionales, casi todos en una sola estrofa, haciendo un verdadero muestrario, muy propio del carácter de producto de laboratorio que las Rimas presentan. Así la seguidilla (Rima LXXVIII), la quintilla (Rima LX), el serventesio (Rima XX), etc. Aquí, en la Rima IX, la octava real¹. A estos poemas monoestróficos clásicos habría que añadir la Rima XXIII, que recoge una copla popular asonantada. Ya nos hemos referido a la forma «densa y estricta de expresión unitaria» y al «abolengo culto» de la estrofa de la Rima IX². La octava real, a pesar de su clasicismo, fue muy bien acogida por los primeros románticos, sobre todo por aquellos que poseían una más sólida formación clasicista. La solían usar para temas que ellos concebían como clásicos, como la descripción de la Naturaleza o de la mujer. En cuanto a Bécquer, sólo tiene esta octava real en las Rimas, aunque es verdad que escribió otra octava, bermudina, que constituye la Rima *A Casla*, y que otra vez hizo una octava en la Oda a Quintana, *La Corona de Oro* (versos 234-242), alterando el verso final:

... es el asombro de la musa hispana?
Y el eco murmurando
me respondió fugaz: «Lise es Quintana».

Con variaciones importantes, tres rimas consonantes en vez de dos en los seis primeros versos, Bécquer ronda también la octava real, pero sin ajustarse tampoco al canon tradicional en el comienzo de la Rima LVII. En esta Rima Gustavo usa un esquema ABC ABC DD, en lugar de AB AB AB CC³.

La estructura rítmica de la Rima IX se corresponde perfectamente con la sintaxis y el contenido. Hay cinco acentos extrarrítmicos en tercera y uno en primera sílaba. De esos cinco extrarrítmicos en tercera, uno es antirrítmico. Tanto el extrarrítmico en primera (primer verso)⁴, como el antirrítmico (tercer verso) y otro de los extrarrítmicos en tercera (verso sexto), destacan formas del verbo *besar*. Los otros extrarrítmicos

¹ Véase G. A. BÉCQUER. *Rimas*. Estudio y edición de J. M.^a Díez Taboada, Madrid, Alcalá, 1965, p. 32.

² R. DE BALBÍN, *Unidad rítmica y poema...*, p. 142. Véase nota 1, p. 229.

³ R. DE BALBÍN, *La publicación...*, pp. 20-21, Díez Taboada por su parte demostró que esta Rima LVII se relaciona precisamente con una octava real del Canto III de *El diablo mundo* de Espronceda. Véase *La mujer ideal*, p. 135.

⁴ Díez Taboada, en su artículo citado sobre la Rima IX (p. 107) llama a este acento antirrítmico, siendo en realidad extrarrítmico.

en tercera sílaba (verso primero, verso cuarto y verso séptimo), ponen de relieve palabras clave como *aura*, *púrpura*, *sauce*. Estas tres palabras ofrecen la coincidencia de referirse a elementos indecisos, crepusculares¹. Las palabras que indican elementos luminosos plenos, *sol*, *llama*, tienen acentuación rítmica. Ya anotábamos antes el retardamiento en la acentuación que sufría el verbo *besar* en el primero, tercero, sexto y octavo verso. En este último la forma *besa* se abrocha con el sustantivo *beso*, muy de acuerdo con el esquema métrico cerrado de la octava real.

En la segunda parte de la Rima los últimos cuatro versos ofrecen un esquema rítmico perfectamente simétrico: con acentuación en segunda, sexta, octava y décima sílabas los versos quinto y octavo; y en tercera, sexta y décima los versos sexto y séptimo.

Respecto a la sonoridad de la Rima es enormemente acusada. Díez Taboada anotó ya la serie detallada de los juegos de aliteración y su sentido².

V. Fuentes.

Ramón Esquer recuerda unos versos de la Égloga I de Garcilaso a propósito de la Rima IX en sus versos tercero y cuarto:

*Nunca pusieran fin al triste lloro
los pastores, ni fueran acabadas
las canciones que sólo el monte oía,
si mirando las nubes coloradas,
al tramontar del sol bordadas de oro,
no vieran que era ya pasado el día*³

Pero mucho más importante que este leve contacto es la influencia de Espronceda que el mismo Esquer analiza. En concreto relaciona nuestra Rima con la octava quinta del Canto IV de *El Diablo Mundo*, y hace un detenido análisis destacando la semejanza no sólo de metro, sino también de contenido:

*Las rosas sobre el tallo se levantan
coronadas de gotas de rocío,
lasavecillas revolando cantan
al blando son del murmurar del río;
chispas de luz los aires abrillantan,
salpicando de oro el bosque umbrío;
y si el aura a la flor murmura amores,
la flor le brinda aromas y colores.*

¹ Véase la cita de la nota 2 de la p. 234.

² Artículo citado sobre la Rima IX, pp. 108-109.

³ *BRAE*, 1965, XLV, pp. 188-189

Esta octava pertenece a un pasaje en que Espronceda describe el amanecer, imitando el lenguaje neoclásico, para acabar burlándose de lo mismo que ha escrito¹. Díez Taboada había relacionado antes este mismo pasaje con la Rima XV, que guarda con él estrecho contacto, y también con la Rima X, por el parecido del verso quinto de esta octava, «*chispa de luz los aires brillantan*», con una de las variantes de la Rima X; todo esto nos hace suponer un punto de partida y aún un fondo común para estas tres Rimas, IX, X y XV, relacionadas con el proceso cósmico-amoroso de que al principio hablábamos, comparado precisamente con el amanecer, que es, como decimos, el fenómeno que se describe en la octava de Espronceda².

El influjo de la octava de Espronceda sobre la Rima IX es evidente, aunque no se pueda en este caso apurar tanto al análisis como Esquer pretende. Las coincidencias entre los dos pasajes que Esquer llega a fijar son:

1.º, ritmo yámbico en casi todos los endecasílabos y abundancia de acentos antirrítmicos.

2.º, estructura bipolar en la octava de Espronceda semejante a la que Díez Taboada señala en la IX, e incluso una progresión cronológico-amorosa que describe el despertar. Esquer fuerza un tanto las cosas para llegar a ver esta progresión. Precisamente lo que Bécquer añade a Espronceda es un rigor mucho más estricto, como ya lo había señalado Bousoño³.

3.º, sustancial coincidencia del vocabulario: de veintinueve palabras portadoras de sentido en la octava de Espronceda y veintiocho en la Rima de Bécquer, coinciden cuatro en la versión del *Libro de los Gorriones*; *aura, oro, río, blando* | *blandamente*, y cinco en la primera versión del *Almanaque de El Museo Universal*, tres de las palabras ya citadas, menos *blando*; y además *son* y *vuelo* | *revolando*. Otras semejanzas de vocabulario que Esquer señala no son tales. Sí lo son, en cambio, las que presenta la Rima IX con la tercera y cuarta octava del mismo pasaje inicial del Canto IV:

mécese el sol...
y de naranja y oro y fuego pinta...

¹ Versos 2,177-2,184 y también las estrofas anteriores y siguientes. Véase R. ESQUER, *Presencia de Espronceda en Bécquer*, en RFE, 1963, XLVI, pp. 329-341.

² Véase Díez TABOADA, *La mujer ideal*, p. 30 y el artículo citado sobre la rima X, notas 7 y 20.

³ *Los conjuntos paralelísticos de Bécquer*, en *Seis calas en la expresión literaria española*. 4.ª ed. Madrid, Gredos, 1970, p. 201.

en relación con los versos tercero y cuarto de nuestra Rima:

*el sol...
y de púrpura y oro la matiza,*

o con el verso paralelo de la Rima IV (v. 8):

de fuego y oro vista.

Lo mismo ocurre con

*se desliza...
que jugando salta*

en contacto con *se desliza* del verso sexto, y *que jugando riza* del 2.º de nuestra Rima ¹.

Lo que Esquer no añade es que Díez Taboada había señalado ya cómo los consonantes de los versos pares de la Rima IX, *riza*, *matiza*, *desliza*, parecen estar seleccionados previamente, como hizo Bécquer con otras Rimas (la XV y la LXXIII) y cómo los tomó precisamente de otra octava de Espronceda, la comprendida entre los versos 3.941 y 3.948 de *El Diablo Mundo* ².

José Pedro Díaz relacionó la Rima IX con un pasaje de *Rolla* de Alfred de Musset:

*J'aime, lui dit la fleur, et je meure embrasée
des baisers du zéphir, qui me relèvera.*

.....
*J'aime! —voilà le mot que la nature entière
crie au vent qui l'emporte, à l'oiseau qui le suit!*

Ramón Esquer rechaza totalmente este pasaje como fuente de la Rima IX ³. Más probabilidades merece el contacto con Musset señalado por R. Pageard:

*Mes chers amis, quand je mourrai,
plantez un saule au cimetière.
J'aime son feuillage éploré,
la pâleur m'en est douce et chère.
Et son ombre sera légère
à la terre où je dormirai ⁴.*

¹ R. ESQUER, *art. cit.*, pp. 337 y 338. Remitimos al artículo citado en la nota 1, p. 234.

² *La mujer ideal*, p. 160, nota 13.

³ J. P. DÍAZ, *op. cit.*, pp. 283 y 284. R. ESQUER, *art. cit.*, p. 334.

⁴ *Las Rimas de G. A. Bécquer. Edición cronológica y crítica* (en prensa), fol. 312. Se trata del poema *Lucie*, mayo de 1835.

Ahora bien, esta fuente tampoco muestra un parecido suficiente con la Rima IX y sólo tiene alguna validez a la luz de otros textos de Bécquer con motivos semejantes a los de nuestra Rima, que señalamos inmediatamente.

VI. *Contactos con otros textos becquerianos y génesis de la Rima.*

La referencia a la muerte que establecen los versos más arriba citados de Musset, hace pensar en el pasaje de las *Cartas desde mi celda* en que Bécquer une también los dos motivos, *sauce* y *tumba*, haciendo notar, como limitación de la relación que establece Pageard, que Musset no menciona para nada el *río* en relación con el *sauce*, que es precisamente lo que constituye el motivo de los últimos versos de la Rima IX. El pasaje de la *Carta III desde mi celda* es el que citaba ya Esquer como lugar paralelo de la Rima. Dice así:

«...el sauce, cubriendo aquel lugar de una flotante sombra, le prestaría su vaga tristeza, inclinándose y derramando en derredor sus ramas desmayadas y flexibles, como para proteger y acariciar mis despojos, y hasta el río, que en las horas de creciente casi vendría a besar el borde de la losa, cercada de juncos, parecería arrullar mi sueño con una música agradable».

En la misma *Carta III* Balbín cita también otro pasaje con el mismo motivo; responde al recuerdo que Bécquer dedica a sus paseos por la orilla del Guadalquivir y al deseo de que allí precisamente estuviese su tumba: «Un sauce baña sus raíces en la corriente del río, hacia el que se inclina como agobiado de un peso invisible...»¹.

Estas relaciones con la *Carta III desde mi celda* indujeron a Balbín a pensar que la Rima IX pertenece a la primera etapa de las tres que el mismo Bécquer describe en dicha *Carta III*, es decir, al período fundado en «motivos renacentistas y naturales», época temprana y juvenil. Y esto por diversas razones: por el clasicismo de la forma, por el léxico próximo a los poemas anteriores a las Rimas y extraño al resto de su obra, por la alusión a la época sevillana de su vida, a la que pertenece también el escenario aludido del *sauce* y el *río*². Esquer acepta estas razones de Balbín y añade algunas nuevas, teniendo en cuenta la influencia de la traducción que E. F. Sanz hizo del alemán, titulada *Tú, él y yo*, y que Balbín ha relacionado lógicamente con la Rima XV³. Ramón Esquer

¹ Véase la nota 2, p. 231 de nuestro trabajo. El pasaje puede verse en G. A. BÉCQUER, *O. C.*, ed. cit., Madrid, Aguilar, 1969, p. 532.

² *La publicación.....*, pp. 20-25.

³ R. ESQUER, *art. cit.*, p. 338. R. DE BALBÍN, *Un influjo germanista en Bécquer*, en el *Homenaje a Johannes Vincke*, Madrid, 1962-63, pp. 851-866.

ve en este poema de Sanz cierto lenguaje no lejano de la Rima IX y de sus fuentes ya señaladas («tronco... cabe la fuente, sauce sombrío / que hacia la tierra dobla su frente»), y teniendo en cuenta todas estas cosas, llega a creer adivinar la génesis de la Rima, y explicar así la paradoja, que a Balbín ya le extrañó y que recordábamos al principio de este artículo, entre el hecho de la, al parecer, evidente composición temprana de la Rima IX, su tardía publicación (1867) y su más tardía corrección y reforma; al incluirse en el *Libro de los Gorriones* el año siguiente (1868-1869). Balbín la explicó por «el hondo y persistente arraigo, en la personalidad poética de G. A. Bécquer, de la extensa y demorada formación neoclásica, recibida en sus años de aprendizaje sevillano»¹. Para R. Esquer, lo mismo que para J. P. Díaz, J. M. Díez Taboada y R. Pageard² tampoco ofrece duda que la composición de la Rima IX sea temprana y juvenil, y a estas razones que da Rafael de Balbín sobre el recuerdo sentimental de sus años sevillanos neoclásicos, Esquer añade el influjo del pasaje también neoclásico del Canto IV de *El Diablo Mundo* de Espronceda y el de la traducción de E. F. Sanz, los cuales, por influir también en la Rima XV, hacen pensar a Esquer que el recuerdo, publicación y remozamiento de la Rima IX están en íntima conexión con la composición, recuerdo y retoques de la Rima XV, tan querida para Bécquer y clave central de su mundo poético³. Estas razones de Esquer aún pueden confirmarse si tenemos en cuenta las coincidencias del vocabulario de nuestra Rima con el de los poemas de adolescencia, anteriores a 1855, y las coincidencias de motivos con la *Oda a Quintana*, publicada en 1855, y con la *Historia de los templos de España*, que apareció en 1857. Los pasajes de la citada *Oda a Quintana*, que presentan contacto con la Rima IX, son:

*y entre los sauces de las tumbas gimen
con dulce soplo las ligeras auras (versos 19-20).*

*Yo de la oscura eternidad dormía
el dulce sueño, la cansada frente
reclinando en un sauce que crecía
solitario en la orilla del torrente (versos 126-129)*⁴.

¹ *La publicación...*, p. 25.

² R. ESQUER, *art. cit.*, pp. 339-340. J. P. DÍAZ, *op. cit.*, p. 340. J. M. DÍEZ TABOADA, artículo citado sobre la Rima X, nota 15, R. PAGEARD, *op. cit.* (en prensa), folio 307.

³ DÍEZ TABOADA, *Sobre la Rima XV*, en *Revista de Literatura*, 1962, XXII, p. 94 y nota 9 y también *La mujer ideal*, p. 30.

⁴ R. DE BALBÍN, *La publicación...*, pp. 22-23. Coincide la Rima IX con los poemas de adolescencia titulados, *Las dos*, *Elvira*, *Al céfiro*.

El pasaje de *Los templos de España*, al que nos referimos, pertenece al capítulo titulado *Basilica de Santa Leocadia*: «A nuestra izquierda, y escondiéndose por intervalos entre el follaje de sus orillas, el río se alejaba besando los sauces que sombrean su ribera...»¹.

Estas semejanzas de la Rima IX con otros textos becquerianos, indudablemente de primera época, corroboran el carácter temprano, dentro de la obra de Gustavo Adolfo, que se atribuye a la composición de la Rima estudiada.

En cuanto a los contactos con otras Rimas, basta recordar la semejanza entre la expresión *Besa el aura* de nuestra Rima y *beso del aura* de la Rima XV:

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

También aparece en la Rima XV *la llama* (v. 9), pero sin especial parecido con la expresión de la Rima IX. El verdadero parecido está en los cuatro primeros versos de la Rima XXIV:

*Dos rojas lenguas de fuego
que a un mismo tronco enlazadas,
se aproximan, y al besarse
forman una sola llama;*

que desarrollan el mismo motivo, con expresión más concisa, de la Rima IX (versos 5 y 6) y explican claramente el valor semántico de «fusión», que atribuíamos a esta imagen. La Rima LXVII en su tercera estrofa recuerda este motivo de las *llamas, como lenguas de fuego*, pero sin que se aluda a su fusión por el beso. La referencia al beso está, en cambio, en la primera estrofa de esta misma Rima:

*¡Qué hermoso es ver el día
coronado de fuego levantarse,
y a su beso de lumbre
brillar las olas y encenderse el aire!
.....
¡Qué hermoso es, cuando en copos
la blanca nieve silenciosa cae,
de las inquietas llamas
ver las rojizas lenguas agitarse!*

¹ R. PAGEARD, *op. cit.*, (en prensa), folios 311-312. El pasaje recordado puede verse en G. A. BÉCQUER, *O. C.*, ed. cit., Madrid, Aguilar, 1969, p. 841.

Los versos de la estrofa primera explican el proceso cósmico-amoroso a que nos referíamos al comienzo de este artículo, y que Bécquer desarrolla a lo largo de varias Rimas, tal y como Díez Taboada lo demostró ya, cuya base sensorial está constituida precisamente por el fenómeno del amanecer y uno de cuyos momentos, aún antes del amanecer, es el anhelo de fusión (Rima VIII):

*...y con ellas (las estrellas)
en lumbre encendido
fundirme en un beso.*

Dentro de este mismo proceso cósmico-amoroso queda incluido el sentido de los dos primeros versos de la segunda estrofa de la Rima IV:

*Mientras las ondas de la luz al beso
palpiten encendidas,*

pero los dos segundos,

*mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista,*

están ya en total contacto con el segundo par de versos de la Rima IX.

Por último, en la segunda parte de la Rima IV, hay un par de versos:

*mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas,*

cuyo contenido nos remite de nuevo a la Rima XXIV, cuya última estrofa expresa el mismo motivo de modo muy semejante:

*dos besos que a un tiempo estallan...
eso son nuestras dos almas.*

Esta concepción del amanecer como expresión del amor, que por lo demás se da también en la III de las *Cartas literarias a una mujer*, que antes citamos, responde al tono alegre y esperanzado que otros investigadores han descubierto en la Rima IX¹, así como en todos los poemas publicados personalmente por Gustavo.

Se ha relacionado esta concepción cósmico-amorosa de Bécquer con

¹ R. DE BALBÍN, *La publicación...*, p. 29. J. M.^a DÍEZ TABOADA, *La mujer ideal*, p. 106.

diversas teorías filosóficas. Es verdad que Bécquer estaba influido por un platonismo lírico tradicional español, que enlaza con el «círculo amoroso» de León Hebreo ¹ y también por todo un sentido romántico de animización de la Naturaleza. Sin embargo, otras referencias de mayor alcance ligadas directamente a determinados sistemas filosóficos, habría que dejarlas, creemos, aparte. Bécquer no pretendía hacer filosofía, ni su formación le ayudaba a ello. Sus hallazgos y aciertos prodigiosos son de carácter poético y proceden de su portentosa intuición y fantasía para descubrir el lado esencial y bello del mundo ².

JOSÉ CARLOS DE TORRES MARTÍNEZ

¹ J. P. DÍAZ, *op. cit.*, pp. 387 y 396.

² R. DE BALBÍN: *El tema de España en la obra de Bécquer*. Oviedo, Universidad Literaria, 1944, pp. 1-40.