

## MUNDO ONÍRICO Y TRANSFIGURACIÓN EN LA PROSA DE BÉCQUER

Parece que Gustavo Adolfo Bécquer solía reconocer en el coloquio amistoso la hermosura del universo, pero le añadía en seguida como nota esencial la monotonía<sup>1</sup>. En consecuencia, la descripción de su circunstancia natural o humana no posee el sosiego propicio a la fruición, si esa circunstancia es captada o sugerida mediante la observación directa. Este disgusto suele traducirse por una desgana descriptiva, en ocasiones explícita. Bécquer tiene «ansia de lo sobrenatural», de lo mediato, de la realidad intangible y última; estaba, como el protagonista de *La corza blanca*, dispuesto a ver en cuanto le rodeaba algo sobrenatural y maravilloso.

Real o natural equivale para Bécquer a monótono y, en consecuencia, precario; la realización artística ha de tender a superar esa circunstancia sensible merced a lo sobrenatural, misterioso y extraordinario; a lo ajeno a la cotidianeidad de la existencia vulgar, que nos reintegra a otra verdadera, quiere decirse originaria y superior.

No es preciso un expurgo exhaustivo de textos en los que asomen los adjetivos confirmadores de tan sumaria caracterización: «de repente oímos un extraño crujir de armas» o «cayó al suelo con un ruido sordo y extraño» (*La Cruz del diablo*); «es una cosa extraña lo que me sucede» o «creí haber visto brillar en su fondo una cosa extraña..., muy extraña: los ojos de una mujer», confiesa el protagonista de *Ojos verdes*; *extraña* es también la música que en el *Miserere* viene acompañada de lúgubres y aterradores cantos; Bécquer reconoce en *Tres fechas* forjar «historias imposibles» con «extraños episodios», etc. *Misterio* y *misterioso* no van a la zaga; a veces acompañan, completando su sentido, a lo *extraño*: «por más que buscaba la cifra del misterio», «el modelo perfecto del misterioso amor», «todo un mundo de misterios» (*La mujer de piedra*);

<sup>1</sup> F. MORENO GODINO, *Semblanza de Gustavo Adolfo Bécquer*, en *Ilustración Artística*, Barcelona, XIV, núm. 684, pp. 115-116, cit. por R. BROWN, *Bécquer*, Barcelona, 1963, pp. 146-7.

«la mujer misteriosa, amiga de la soledad y el misterio» (*El rayo de luna*); «tuvo un sueño misterioso y terrible» (*Creed en Dios*); «con ella iba un misterio» (*El gnomo*); «aquellas misteriosas voces» (*La corza blanca*); «nuestro misterioso jefe» (*La cruz del diablo*); «había un misterio horrible» (*¡Es raro!*); «nuestra naturaleza misteriosa» (*La ajorca de oro*); «fuente misteriosa» (*Ojos verdes*); «misterioso personaje» (*Miserere*)... La acumulación de *extraño* y *misterioso* es, a veces, pura tautología: la rosa de pasión, por ejemplo, es «flor extraña y misteriosa», así como los murmullos del campo en *La corza blanca* son «extraños y misteriosos», o el cariño de Fernando en *Los ojos verdes*. Otras veces lo insólito es punto de partida para el secreto de lo inefable: «¿Qué misterio hay en tus palabras confusas, en tus débiles quejas, en tus armonías y extrañas y extrañas canciones?» (*La voz del silencio*).

Este breve muestrario, sin más objeto que alzar lo obvio —o sea, el tardío romanticismo o posromanticismo de Bécquer— hasta una evidencia semienojosa, nos permite partir hacia algo menos obvio, como es su conciencia (llega a calificarse de «romántico» porque observa y profesa el Romanticismo con una distancia de casi medio siglo) y su verdadero origen.

#### *La noche, día de los espíritus*

El centro de su mundo estético se encuentra en el idealismo posfichteano, creador de tan sugestivos narradores como Tieck y Hoffmann; es decir, en el primer combate victorioso contra el racionalismo, seguido luego por la revalorización del inconsciente con Carus y los hallazgos, en nuestros días, de la psicología profunda: creaciones todas nacidas en un mismo suelo y en una misma línea, orientada hacia «la otra realidad». No es que —como muy bien rechaza Jorge Guillén en un fino ensayo<sup>1</sup>—

<sup>1</sup> *Bécquer o lo inefable soñado*, en *Lenguaje y poesía*, Madrid, 1969, pp. 113-114, especialmente.

Sobre las relaciones de la prosa becqueriana con la literatura alemana del Romanticismo, vid. H. CHARLES TURK, *The German Romanticism in Becquer's Short Stories*, Lawrence, 1959, que señala similitudes generales y algunas fuentes específicas, sobre todo en *Los ojos verdes*, *La corza blanca*, *La rosa de pasión*, *El rayo de luna* y las prosas de tema musical (*Miserere*, *Maese Pérez* y *La noche de difuntos*). Turk concluye que las leyendas revelan «a vast background of German literature» en el que pueden señalarse «some specific cases of imitation», p. 56. Este trabajo constituye, a mi ver, la más completa aportación general al tema, ya que el libro de P. J. DÍAZ (*G. A. Bécquer, Vida y Poesía*, Madrid, 2.ª ed., 1964) se circunscribe a la obra poética. No obstante, la

Bécquer sea un mero epígono, o un servidor ciego de determinadas fuentes. No es éste, evidentemente, su germanismo, sino el de la afinidad familiar con el temperamento y las coordenadas de una estética que produce aquí y allí, aunque en nuestro caso con retraso evidente, temas comunes y resultados homogéneos. Sin duda, cuando Bécquer redactaba sus leyendas, desconocía, incluso en sus líneas maestras, el contenido de la *Naturphilosophie*, cuyos hallazgos repetía y prolongaba cronológicamente con su experiencia literaria. Pero esa «teoría» se había encarnado en imágenes, esto es, en literatura, obediente a esos nuevos principios. Y había asumido esta literatura, de tal modo que ya no la seguía en sus temas, procedimientos o actitud general ante la naturaleza, sino que se escuchaba a sí mismo, con lo que seguía el camino común de todas las «influencias» fecundas, por auténticas.

Varios centros aparentemente inconexos se manifiestan en el área germánica como otros tantos puntos de repudio del racionalismo: Jena (con los Schlegel, Novalis, Schelling, y la proximidad de Goethe), Viena (con el magnetizador Malfatti) y Munich (con Baader y Ritter, llamados «físicos románticos»); con naturalistas como Steffens y Okenfuss, que prolongan en el mundo experimental las enseñanzas de Schelling<sup>1</sup>. En general, y muy sumariamente, cabe afirmar que pensadores, artistas y naturalistas laboran conjuntamente dentro de un pantésmo ya conocido por la Europa renacentista (Keplero, Bruno, Paracelso): el universo es para ellos un alma viviente donde una identidad esencial reúne a todos los seres bajo la gran cúpula del Todo.

Pero si queremos asistir a la elaboración de esta novedad romántica en un laboratorio particular, basta dirigir la mirada al Dresden de 1801. En la casa del poeta Tieck se reúnen varios amigos. Hablan de filosofía, de poesía o de religión. Todos —incluso el naturalista noruego Steffens— admiran a Boehme y a místicos como Taulero. Todos reconocen la capitanía del autor de *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797) y *Von der Weltseele* (1798). Las ideas sobre la Naturaleza y su alma van a informar el contenido artístico de relatos del anfitrión de estas tertulias, como el famoso *Runenberg*, y de ellas saldrá también el mundo fan-

---

reiteración en el trabajo de Turk de voces como «atmósfera» o frases como «nos trae a la memoria» delatan el alcance justo de algunas fuentes aducidas, así como parece claro el origen popular, y por lo tanto universal, de algunos temas comunes al escritor español y a los románticos alemanes. Una investigación menos panorámica (sobre la huella temática de Hoffmann, por ejemplo, lo terrorífico, las carcajadas, la maldición hereditaria, el «déjà vu», el miedo a traducir en literatura el contenido de los sueños) podría ofrecer todavía suculento material.

<sup>1</sup> Vid. A. BÉGUIN, *El alma romántica y el sueño*, México, 1954, pp. 94 y ss.

tástico de Hoffmann. Schelling es, pues, el intelectual que formula; Tieck o Hoffmann, los artistas que configuran. En éstos va a aprender Gustavo Adolfo. Atendamos brevemente a la sustancia de la lección de Schelling por lo que atañe a nuestro objeto y, luego, a la configuración literaria de los discípulos.

Frente a Fichte, que desestima a la Naturaleza al encastillarse en un yo creador del no-yo como mera necesidad de apoyo para su propia existencia, Schelling respeta a esa Naturaleza, no sólo cree en que el no-yo es más que simple producto de la conciencia, sino que recurre para comprenderla a teorías y hallazgos de las ciencias naturales (ley galvánica de Ritter, fuerza de atracción de Baader). Penetra, pues, especulativamente en la Naturaleza y encuentra el último fundamento de la razón en la identidad de producto y productividad, de espíritu y materia, de *natura naturans* y *natura naturata*. Naturaleza quiere decir razón objetiva; espíritu, Naturaleza invisible. El objeto de la Filosofía de la Naturaleza ha de consistir en captar el devenir del espíritu en la Naturaleza, esto es, la *Weltseele* o alma del universo, siempre escindida en fuerzas antagónicas, como ocurre en la Química con alcoholes y ácidos, con los polos del magneto o el peso y la luz, con los sexos y con la sensibilidad nerviosa y la irritabilidad muscular. Solamente donde hay oposición —advierte el filósofo— hay vida <sup>1</sup>.

Tieck y Hoffmann aceptan con entusiasmo esa panteísta unidad de espíritu y naturaleza —que renunciamos a ver incorporado en su creación literaria por no hacer demasiado largo este camino, aunque queda abocetado en otro lugar <sup>2</sup>—. Esa unidad fue rota, sin embargo, por la razón, y es preciso restablecerla mediante el inconsciente, sentido divino que alienta en el hombre y admirablemente activo en sus sueños. Por los sueños recupera el hombre sus orígenes; se reconcilia, en una palabra, con la Naturaleza. Y si añadimos que Hoffmann reconoce y configura en su obra la oposición existente entre una realidad profunda y la cotidiana, y que en la realidad profunda existe, a su vez, una oposición

<sup>1</sup> P. KLUCKHOHN, *Das Idceugut der deutschen Romantik*, Tübingen, 3.ª ed., 1953, pp. 24-26 especialmente. También F. STAIGER, *Schellings Schwermut*, en *Die Kunst der Interpretation*, Zurich, 1955, pp. 180-204.

Para A. BÉGUIN, Tieck fue el creador del héroe romántico, propenso a negar la realidad del mundo exterior, y Hoffmann el gran fomentador del misterio (*Ob. cit.*, pp. 271 y 372). La voz «fremd» (extraño) aparece a cada paso en la obra del último (*ib.*, *loc. cit.*, p. 374).

<sup>2</sup> Vid. O. BOLLNOW, *Unruhe und Geborgenheit*, Stuttgart, 1953, pp. 215-216 y 221. A propósito de la obra de Rosalía de Castro, hemos tratado este asunto con más detenimiento (contenido y manifestaciones de la *Naturphilosophie*), en *Poesía y Restauración cultural de Galicia en el s. XIX*, Madrid, 1958, pp. 193-201.

entre el principio del bien y del mal —aquél, viviendo en armonía; éste, en disidencia con la naturaleza— tenemos ya una serie de elementos que nos permiten dirigir la atención a la obra de Bécquer y reconocer en ella los rasgos familiares. En síntesis, Bécquer participa de esa general actitud antirracionalista, despierta y anima a los espíritus dormidos en la naturaleza, configura la antinomia de sus dos principios vivos (bien y mal), sugiere la existencia de una verdad oculta en un mundo natural que es esencialmente el mismo del hombre (*Weltseele*) y procura, mediante el sueño, la reintegración de sus criaturas a esa existencia originaria y verdadera que la razón oculta.

El músico que quiere escuchar el miserere de Fitero es tomado por un loco y acaba, efectivamente, loco; locos acaban el hijo de un ventero sevillano (*La Venta de los gatos*) y el protagonista de un robo en la catedral de Toledo (*La ajorca de oro*); el escudero de *La promesa* cree loco a su señor; el capitán francés que se dirige en presencia de otros oficiales a la estatua, «fuera de sí, extraviada la vista y con pasos inseguros», reconoce su «extravagancia» y ésta merece a sus compatriotas el nombre de «locura» (*El beso*); Manrique estaba loco a juicio de todos, pero Bécquer siente la necesidad de explicarse: «A mí, por el contrario, se me figura que lo que había hecho era recuperar el juicio» (*El rayo de luna*).

La naturaleza está poblada de espíritus elocuentes, que reclaman la incorporación del hombre para recuperarlo e integrarlo fatalmente en una existencia oculta y más intensa, en la que la razón, salvoconducto para lo cotidiano, caduca. «En las plateadas hojas de los álamos, en los huecos de las peñas, en las ondas del agua, parece que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza, que reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre» (*Los ojos verdes*). Y el protagonista de la misma leyenda se dirige, ballesta en mano, al monte, aunque lo que busca no son piezas de caza, sino que, sentándose al borde de la fuente, quiere contemplar en sus ondas «una locura». En *El rayo de luna* sabemos de «espíritus de fuego» animando las ascuas del hogar, y hadas, sílfides y ondinas, las aguas del río. Por las cañadas, simas o cumbres ásperas del Moncayo discurren «espíritus diabólicos» (*El gnomo*). Y en esta leyenda, el Agua dice a Marta: «Ven; te daré tesoros para que vivas feliz, y más tarde, cuando se quiebre la cárcel que lo aprisiona, tu espíritu se asimilará a los nuestros, que son espíritus hermanos; y todos confundidos, seremos la fuerza motora, el rayo vital de la creación, que circula como un fluido por sus arterias subterráneas.»

La antinomia de principios constituye no sólo el esqueleto argumental, sino la estructura de *El gnomo*. Marta y Magdalena, a pesar de ser hermanas, tienen gustos y caracteres antagónicos. Y el viento —que

es un bálsamo, un poder benéfico y materno— salva a Magdalena porque «mis tesoros son inmateriales»; el agua —que «lame la tierra y vive en el cieno»— arrastra a Marta, porque puede ofrecerle cuanto ambiciona. La noche constituye el adecuado momento para el tránsito. Es la hora de las «transformaciones maravillosas»: en el hombre, mediante el sueño que le reintegra a la vasta comunidad de sus orígenes con la actividad inconsciente; en la naturaleza, mediante el despertar de los espíritus. La segunda aparición de un coro en *La corza blanca* convoca a los genios del aire, a los silfos, a las larvas de las fuentes, a los escarabajos de esmeralda, a todos los espíritus, en fin, de la noche; la primera transcribe la sesión inaugural de un concilio en el seno de la noche:

«El arquero que velaba en lo alto de la torre ha reclinado su pesada cabeza en el muro.

Al cazador furtivo que esperaba sorprender la res lo ha sorprendido el sueño.

El pastor que aguardaba el día consultando las estrellas duerme ahora, y dormirá hasta el amanecer.

Reina de las onlinas, sigue nuestros pasos.

Ven a mecerte en las ramas de los sauces, sobre el haz del agua.

Ven a embriagarte en el perfume de las violetas que se abren entre las sombras.

Ven a gozar de la noche, que es el día de los espíritus.»

### *El ensueño y el arte*

Muy abundante es el muestrario de referencias al mundo onírico, si bien declare que su objeto literario no es (no podía serlo en el siglo pasado) la configuración de las imaginaciones del sueño, es decir, los ensueños<sup>1</sup>. Su interés artístico se dirige a las que los psicólogos llaman situaciones hipnagógicas o pre y posthípnicas, esto es, a ese «límbico» o «delirio» que sigue a la vigilia camino del sueño o al sueño camino de la vigilia, y donde el individuo mantiene sus máximas posibilidades de creación imaginativa, y, por lo tanto, de libertad.

Pero, antes de entrar en tal distingo, conviene resumir los conocimientos que Bécquer manifiesta en su obra sobre los atributos, contenido y hasta trascendencia del mundo onírico.

El mundo del sueño es, por lo pronto, otra existencia; pero otra existencia real, aunque no autónoma respecto a la «positiva». («Una tras otra

<sup>1</sup> Como es sabido, la voz «sueño» viene a confundir en nuestro castellano actual la dormición y las representaciones imaginativas experimentadas durante la misma. Para indicar exclusivamente lo soñado, se formó «ensueño», que Corominas documenta por vez primera en Herrera, comentando (1580) a Garcilaso: «y sola la mente... se fatiga y congoja con los ensueños que finge». La distinción no ha prosperado.

—nos revela en *Entre sueños*— mis ideas reales fueron desapareciendo, y otra serie de ideas informes que pertenecen a la vida del sueño, que es sin duda alguna una existencia doble y aparte de la existencia positiva...») La razón en vigilia se siente inerte en ese otro mundo onírico, donde reina una coherencia «sui generis» —una «lógica del absurdo»—; los sueños son el espíritu de la realidad, aunque bajo formas de mentira (canto IV, XXI de *El Caudillo*); la visión de los sueños, como ocurría entre los hombres de la antigüedad, son prefigura del porvenir o recuerdos del pasado (*Ibid*). En el sueño, «las cosas son y no son a la vez», ya que personas y objetos se transforman «de una manera estrambótica e imposible» (*La Venta de los gatos*); adquieren, «en esa región fantástica del sueño», unas «formas extrañas y fenomenales» (*Miserere*)<sup>1</sup>. La compenetración con sus sueños hace al hombre «reconocer» en la vida cotidiana lo que en realidad no ha visto antes (no ha visto en la realidad no onírica), pero quizá sí en el limbo de las ideas platónicas, emparejadas por varios exégetas de Jung con sus famosos «arquetipos»<sup>2</sup>. Se trata, en resumidas cuentas, de la conocida experiencia —tan cara a los románticos alemanes, y en particular a Hoffmann<sup>3</sup>, del «déjà vu». Así: «Yo no conocía —leemos en *Tres fechas*— a aquella mujer; no la había visto nunca, pero la conocía de haberla contemplado en sueños; era uno de esos seres que adivina el alma o los recuerda acaso de otro mundo mejor, del que, al descender a éste, algunos no pierden del todo la memoria.» En *Los ojos verdes* afirma: «Yo creo haber visto unos ojos como los que he pintado en esta leyenda.» Y añade: «No sé si en sueños, pero los he visto.» Lo mismo cabe decir de la rima LXXV («*Pero sé que conozco a muchas gentes / a quienes no conozco*»).

La rima LXXI constituye un buen ejemplo del estado hipnagógico (no de los sueños o ensueños) que incorpora al arte:

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

<sup>1</sup> «Fenomenal» hace referencia a su sentido originario de cosa aparential o que aparece, no a grandioso, extraordinario, etc., acepciones más modernas, recogidas por Acad. en 1884.

<sup>2</sup> J. JACOBI, *La Psicología de C. G. Jung*, Madrid, 2.ª ed., 1963, p. 79, señala esta proximidad, así como sus diferencias: las ideas son imagen primitiva de perfección suma; el arquetipo lleva en sí tanto la parte luminosa como la oscura. M. ÉLIADÉ señala también su parentesco en *Mito y realidad*, Madrid, 1968, p. 235.

<sup>3</sup> El «déjà vu» lo conocen todos los personajes de Hoffmann, afirma categóricamente A. BÉGUIN, *Ob. cit.*, p. 375.

Efectivamente, a ese limbo, que, por impreciso en sus límites, permite vagar a la fantasía, mientras despega de la vigilia hacia el sueño, es al que dirige su atención de artista, tanto en prosa como en verso. La misma rima abre en su breve anécdota narrativa un paréntesis en que cabe el sueño. Nada se nos dice de las ensoñaciones. Cuando el poema retoma en la tercera estrofa el tema de la experiencia onírica, concluye:

*Dormí y al despertar exclamé: «Alguno  
que yo quería ha muerto».*

Así, la vigilia asume la conciencia profética de los sueños; pero los sueños no son objeto de su atención («No dormía», primero; luego ha dormido), sino esa situación previa a la dormición. La rima LVIII («No sé lo que he soñado / en la noche pasada») nos brinda otro ejemplo de profecía y de inhibición ante el contenido imaginativo de los ensueños.

Las referencias a la prosa becqueriana no dejan lugar a duda y confirman lo anterior: *Tres fechas* son «historias cuyo vago desenlace flota, por último, indeciso, en ese punto que separa la vigilia del sueño»; Garcés, «después de mecerse un instante en ese vago espacio que media entre la vigilia y el sueño, entornó al fin los ojos...» (*Corza blanca*); viajando en el tren, hacia Veruela, Bécquer confiesa que «estaba despierto; pero mis ideas iban poco a poco tomando esa forma extravagante de los ensueños de la mañana, historias sin principio ni fin, cuyos eslabones de oro se quiebran con un rayo de enojosa claridad y vuelven a soldarse apenas se corren las cortinas del lecho» (*Desde mi celda*, c. I). A esos momentos de dulce delirio, de abandono o entrega de la propia libertad mediante la relajación de la conciencia, dedicaron también su preferencia Gotthilf Heinrich von Schubert y Hoffmann<sup>1</sup>. Pero mientras Hoffmann, por ejemplo, pretende captar en imágenes esa «lógica del absurdo», es decir, configurarla literariamente, Bécquer se conforma, por lo general, con aludirla. Renuncia explícitamente a su expresión literaria —cosa que, como es bien sabido, realizarán programática-

<sup>1</sup> En el sueño —escribe el primero—, y ya en ese estado de delirio que precede al dormir, el alma parece hablar un lenguaje completamente distinto del ordinario. Ciertos objetos de la naturaleza, ciertas propiedades de las cosas designan de pronto a personas, y, de manera inversa, tal cualidad o tal acción se nos presentan bajo la forma de personas» (*cit.* BÉGUIN, p. 144). HOFFMANN prefiere «ese instante de delirio que es una lucha entre el dormir y la vigilia»; en otra ocasión declara que «no es propiamente en sueños, sino más bien en ese estado de delirio que precede al dormir, sobre todo si he oído mucho música, cuando percibo una especie de concordancia entre los colores, los sonidos y los perfumes» (*ib.*, p. 381).





*Dibujo original de Gustavo Adolfo Bécquer, perteneciente a la colección de D. Pedro Martínez Garcimartín*



*Dibujo original de Gustavo Adolfo Bécquer, perteneciente a la colección de D. Pedro Martínez Garcimartín*



*Dibujo original de Valeriano Bécquer, perteneciente a la colección de D. Pedro Martínez Garcimartín*



*Dibujo original de Valeriano Bécquer, perteneciente a la colección de D. Pedro Martínez Garcimartín*

mente los superrealistas en nuestro siglo—. Le asusta, precisamente, la falta de coherencia de esa «lógica del absurdo». Se trata, por lo tanto, de la más significativa paradoja artística de nuestro autor, la del hombre que huye de la monotonía del universo hacia lo sobrenatural y extraordinario mediante un ensueño que luego no se atreverá a transcribir, porque el texto que contuviese tales fábulas sería, aunque original, disparatado por irracional. He aquí su confesión:

«Si a la mañana siguiente de uno de estos nocturnos y extravagantes delirios hubiera podido escribir los extraños episodios de las historias imposibles que forjo antes que se cierren del todo mis párpados (historias cuyo vago desenlace flota, por último, indeciso, en ese punto que separa la vigilia del sueño), seguramente formaría un libro disparatado, pero original y acaso interesante» (*Tres fechas*).

*El monte de las ánimas* declara haberlo escrito cuando unas campanas interrumpen su sueño y, con miedo y casi en la duermevela, nos narra una historia misteriosa que no traslada el contenido manifiesto de los ensueños interrumpidos, sino una historia soriana cuyo argumento casa con el estado emocional producido por la campana que tañía en el amanecer de un día de Difuntos.

#### *Artes del ensueño*

¿Es posible, sin embargo, que un artista que huya de la monotonía del universo y camine, siguiendo la gran ruta del idealismo romántico, por los abismos suaves del sueño, no caiga en la tentación de describirlos, siquiera una vez y a sabiendas de su carácter experimental o de violación de sus propios principios estéticos?

Encuentro, al menos, dos muestras de la utilización literaria de sus ensueños: una, insinuada; otra, muy explícita, aunque en ella sea perceptible una reelaboración literaria sobre el original contenido onírico.

El 18 de enero de 1863 publica en *El Contemporáneo* un relato autobiográfico sin grandes pretensiones argumentales: la *Historia de una mariposa y de una araña*. Bécquer ha ido al campo. Provisto, como siempre, de su carpeta de dibujos, se para con cierta indolencia a dibujar cerca de una fuente. Y he aquí que una pareja de mariposas se empeña en dibujar sus vuelos quebrados y torpes delante del poeta. Otras parejas vuelan por las cercanías, pero solamente ésta, con una irritante insistencia, parece empeñada en interrumpir las imaginaciones y el entretimiento artístico del poeta. La anécdota no tiene más alcance ni valor. Pero, «andando algún tiempo», y con las manos en la cabeza, se pregunta:

«¿Por qué da vueltas esa mujer alrededor de mí? Yo no soy una llama y, sin embargo, puede abrasarse. Yo no la quiero matar, y a pesar de todo, puedo matarla.» Y después de que hubo pasado todavía más tiempo, pensé, y creo que pensé bien: «Si yo no hubiera muerto la mariposa, la hubiera matado a ella.»

La experiencia tiene, pues, una entraña onírica muy evidente y simple: se ha operado lo que los psicólogos llaman desplazamiento (mujer-mariposa) y el inconsciente del poeta ha castigado en la mariposa la ingrata insistencia de una mujer de sus sueños. Y que la anécdota procede de ese misterioso laboratorio nocturno parece confirmado cuando el poeta, que ha dejado en el segundo plano de la atención la historia de una araña —encontrada en un capitel medieval en la misma excursión campestre—, vuelve a ella con desgana impotente:

«En cuanto a la araña..., he aquí que comienzo a perder el hilo invisible de las misteriosas relaciones de las cosas, y que *al volver a la razón* empieza a faltarme *la extraña lógica del absurdo.*»

Unos tres meses más tarde —el 30 de abril, exactamente— publica en el mismo periódico otro artículo autobiográfico, titulado *Entre sueños*, que nos transcribe tres experiencias oníricas; exactamente, dos ensueños y un estado hipnagógico o de duermevela. Veamos el contenido manifiesto de tales experiencias (o sea, lo que constituye su argumento o fábula), los medios de elaboración onírica referidos por el poeta, la fuente o estímulo de tales imaginaciones y, finalmente, y con el riesgo de toda aproximación no profesional a un campo tan complejo, su «pensamiento latente», esto es, su posible sentido<sup>1</sup>. Lo que importa más a nuestro objeto es, naturalmente, el carácter verdaderamente onírico de tal composición literaria:

Gustavo Adolfo refiere haber comprado por una módica cantidad un reloj de pared en una tienda tirolesa de Madrid. Lo instala en su habitación y pretende dormir por la noche. El tic-tac del reloj le obliga a un enorme esfuerzo para conciliar el sueño. Finalmente, duerme. Y sueña con un «horizonte dilatadísimo», todo igual y monótono, verde, que limita en el horizonte, mediante una franja blanca, con el intenso

---

<sup>1</sup> Para esta «aproximación», tan sumaria, tenemos presente el cap. 3 de la famosa *Introducción* freudiana, así como la *Traumdeutung*, ahora tan cómodamente accesible, gracias a Alianza Editorial (Madrid, 4.ª ed., 1969, 3 vols.). WERNER KEMPER, discípulo ortodoxo, ofrece una revisión crítica e histórica de las interpretaciones oníricas y sus distintas escuelas en un libro sumamente sugestivo, *Der Traum und seine Bedeutung* (Rowohlt, Hamburg, 1955) cuyo capítulo IV, dedicado a la elaboración de los sueños, he tenido en cuenta particularmente.

azul sin nubes de la bóveda celeste. Se asoma una mujer, a la que dirige la palabra. No le contesta. Ni levanta siquiera la cabeza de una gran margarita, de la que —tric-trac— va arrancando, uno a uno, sus pétalos, sin que éstos se acaben nunca. El poeta despierta, y, después de nuevos esfuerzos, logra dormirse otra vez. Ahora sueña con «un camino del que no se veía fin». Sueña que está quieto y que anda. Anda sobre un plano de cristal. Camina —tric-trac— sin moverse, como si fueran los pasos de otro lado. «Soñé que estaba quieto y que andaba». La tercera experiencia ocurre «entre despierto y dormido», esto es, en un estado de predormición o duermevela. Canta con la imaginación una barcarola, la de Weber, y parece que su catre oscila, y las gotas de agua salpican su cara. Va bogando con remos que llevan el ritmo (tric-trac) del reloj, y por un «mar sin límites». Bécquer reconoce haber gozado «de todas las delicias que hubiera podido gozar con la realidad de lo que fingía».

Es evidente, por lo pronto, que la fuente de estas tres experiencias es el estímulo externo, en este caso acústico. Pero este estímulo actúa de simple botón-disparador de la relojería o mecanismo onírico. Debajo han de encontrarse las disposiciones previas, los impulsos o necesidades anímicas que constituyen en definitiva la verdadera fuente. Como el poeta reconoce al principio de su relato que adquiere el reloj para aliviar su soledad («algo que me acompañe en mis largas horas de fastidio»), hemos de partir, al menos, de este dato precioso como fuente posible de las imaginaciones y de su configuración. En el primer sueño aparece, además, una mujer. Una mujer indiferente (va absorta, no contesta) o indecisa. Si es legítimo añadir que en las trasposiciones simbólicas el espacio alude generalmente al cuerpo humano (y el poeta encuentra a la dama ante un «horizonte dilatadísimo»), parece evidente que estamos ante una ensoñación típicamente amorosa <sup>1</sup>.

El estímulo sensible externo del segundo (tric-trac de los pasos) sigue

---

<sup>1</sup> Resulta hoy de dominio casi común que la gran originalidad de Freud — y así lo subraya su discípulo Kemper— consistió en relacionar los sueños con el vasto campo de las manifestaciones normales o patológicas de la vida psíquica, y vincular el contenido manifiesto de las imaginaciones oníricas a la situación total y previa del soñador. Pero también es de dominio público el rechazo de su pansexualismo por parte de discípulos disidentes —Jung, por ejemplo—, partidarios de un enfoque más espiritual del mundo de la psique. A este respecto, y con esta salvedad, conviene añadir aquí que escaleras, rampas o el acto mismo de subir o descender constituye para Freud símbolo de relaciones o actos sexuales, así como las flores o los paisajes designan frecuentemente órganos genitales de la mujer, y más especialmente la virginidad (*Introducción al Psicoanálisis*, Madrid, 3.ª ed., 1909, pp. 169, 174 y 177, especialmente); pero todo el párrafo sobre el simbolismo en el sueño (pp. 158-182) tiene particular interés para nuestro asunto.

siendo el mismo, el ritmo isócrono del péndulo, que, no sin razón, indica el propio Bécquer que «aquel monótono ruido debió de influir en la visión de mis sueños». La incongruencia onírica («la lógica del absurdo») es bien patente: tiene conciencia de su quietud (se ha sentado en el camino) y al tiempo está persuadido de que el ruido de los pasos pertenece a los tacones de sus botas. El camino es como «un plano de cristal» —deslizante, imperceptible o transparente— y además infinito (no veía el fin). Entre las trasposiciones propias de la elaboración onírica —pensamos— se encuentra toda despedida o partida como imagen de la muerte. En plena dormición se le ocurre pensar: «¿Si andará alguien junto a mí?» Mujer y muerte parecen así fácilmente anudables al impulso inicial o fuente verdadera de los sueños: la soledad que pretende aliviar o destruir con la adquisición del reloj de péndulo. Ambos argumentos o contenidos manifiestos parecen proceder —aunque no se excluya la posibilidad de cierto adobo literario— de experiencias verdaderamente oníricas.

El estado hipnagógico final resulta el más susceptible de una posterior adulteración literaria. Canta una barcarola («una célebre barcarola de Weber»), se desliza por un «mar sin límites» en un esquiso ligerísimo con ancha estela plateada tras sí, rema al ritmo que impone el péndulo, hasta que se pregunta: «Pero, ¿adónde diablos voy cantando y dándole al remo como un galeote por esta mar sin límites?» La verdad es, sin embargo, que el galeote no experimenta la menor zozobra o angustia por este forzado quehacer; al revés, en tan idílico y literario paisaje «gocé durante algunos minutos de todas las delicias que hubiera podido gozar con la realidad de lo que me fingía». Un dato hay, sin embargo, que podría conducirnos al pensamiento latente de esta predormición, ya que su enseñanza es coherente con las enseñanzas anteriores: el mar sin límites y la presencia dominante del agua, que suele remitirse en los psicoanálisis a la existencia prenatal. Si esto fuese admisible, la fuente de esta última experiencia sería el sentimiento de amparo, de la compañía suprema de la madre, que Gustavo Adolfo había perdido a los diez años.

Acertada o no la interpretación y verídica total o parcialmente la versión becqueriana de su duermevela, *Entre sueños* nos confía el ensayo literario más extenso y completo de incorporación a su arte de la configuración onírica. Parece existir otra prueba, además, que confiere a estos relatos valor autobiográfico. Bécquer insiste en la angustia o fatiga que le producen sus ensoñaciones («No puede nadie formarse una idea —escribe, refiriéndose a la mujer hermosa que deshoja incansablemente su margarita— de lo que me fatigaba una cosa tan sencilla»; cuando

se sienta sobre el camino inacabable, un plano de cristal, «me cansaba el movimiento sin moverme». Y esta fatiga ocurre realmente en los ensueños equilibradores o compensadores, como los dos referidos, porque su misión consiste precisamente en mantener el sueño biológico, siempre en precario y amenazado por el estímulo molesto que los ha desencadenado, pero que acaba fatalmente provocando su interrupción. La sed o el hambre, ejemplo frecuente de estímulos paralelos, aunque internos, suelen desencadenar ensueños que, al igual que los referidos, impiden la vigilia; pero la misma «hartura» puede provocar con fatiga el final del ensueño<sup>1</sup>.

Bécquer termina destruyendo el reloj tirolés. Triunfa el péndulo sobre el poder compensatorio del ensueño. Lo destruye, se sobreentiende, en el ánimo o en su subconsciente, si no es sólo en el plano más elevado de su conciencia de artista en ejercicio. Pero esta destrucción puede significar su venganza inconsciente del medidor implacable de un tiempo que no trae compañía, sino que, a la postre, hace más patente la soledad. Sus ensueños, como los de todos los hombres, realizan necesidades o impulsos inconscientes que asomarán luego como temas en el verso: soledad, amor y muerte. Y con las angustias y placeres consiguientes.

El natural desenlace del ensueño es su disipación por la vigilia. Las narraciones becquerianas concluyen con la frustración. Pero este fracaso argumental no está relacionado con el carácter onírico de los relatos, sino con el carácter soñador de los protagonistas: con un idealismo radical y sin fisuras que les hace rechazar o violar una realidad que acabará precisamente haciéndoles su víctima. Estrellados contra su propia circunstancia, enloquecen; Bécquer llama a esto, sin embargo, «recuperar el juicio», con lo cual la realidad sensible resulta el verdadero fantasma. Alonso es devorado por los lobos al volver al Monte de las Animas para recuperar el joyel de su prima Beatriz; Fernando sucumbe ante la

---

<sup>1</sup> También esta angustia onírica tiene para Freud un significado sexual. Freud nos previene, por otra parte, del error que constituiría derivar esta angustia del contenido mismo del sueño, ya que la categoría de las representaciones de la vida despierta no puede corresponderse con las del sueño (*Psicoanálisis del Arte*, Madrid, 1970, pp. 162-3). Freud explica la existencia de este tipo de ensueños por el conflicto entre el Inconsciente —cuyos deseos nos son revelados por los sueños— y el Pre-consciente, que los ha reprimido o rechazado; con ello, este tipo de imaginaciones oníricas muestran la contradicción, para Freud meramente aparente, de producir dolor (angustias de la pesadilla, fatiga, etc.) al tiempo que «realizan» los deseos, impulsos o necesidades más íntimas del individuo, es decir, las fuentes verdaderas de los ensueños (*La interpretación... ob. cit.*, vol. 3, pp. 204-205).

tentación de unos ojos verdes; Teobaldo es arrebatado por un corcel negro que lo lanza a una carrera fantástica y lo convierte en «juguete de un poder sobrenatural», y al volver a su tierra nadie le reconoce; al romero que pretende reconstruir el *Miserere* de Fitero «le fue imposible proseguir» al llegar al último de los salmos, y muere loco; la casa toledana que deja oír una voz de mujer, está deshabitada (*La voz del silencio*); Doña Inés, por la que dos caballeros van a batirse, es sorprendida en amores secretos con otro caballero desconocido (*El Cristo de la calavera*); Garcés dispara su ballesta contra la corza blanca, pero mata a su propia amada; un capitán francés muere cuando va a alcanzar los labios de su amada de piedra (*El beso*); la hermana de Blanca, enferma al saber que Alberto, poeta romántico del que está enamorada, ama a su hermana, y tanto Alberto como Blanca mueren (*La fe salva*); Andrés, abandonado por su esposa, enloquece y muere (*¡Es raro!*); la belleza de una mujer arrastra fatídicamente la voluntad de un hombre en *El aderezo de esmeraldas*, pero el relato se frustra, porque es un sueño, y el sueño carece de desenlace... Para ninguno de estos personajes es decisivo, en el fondo, el amor o la belleza, sino la necesidad de amar o de configurar al arbitrio de un radical idealismo esa belleza, convertida así en pretexto de la acción. Y aunque parezcan ocultar algunos relatos la idea de culpa en la mujer (*La ajorca de oro*, *El monte de las ánimas*, *El aderezo*, etc.), es siempre la disociación con la circunstancia lo que provoca el irremediable fracaso. Todos siguen a ciegas el dictado infalible de la voz interior, como Manrique: «Me lo da el corazón, y mi corazón no me engaña nunca». Un corazón que no puede dar testimonio del mundo, sino que quiere crearlo a su imagen y semejanza.

## II

Tan radical orientación hacia una realidad trascendente no puede sino arrastrar, como imprescindible corolario, consecuencias de este orden: toda literatura con pretensión artística que se conforme con realidades de superficie no conseguirá más que muecas o parodias de la vida; a la vida hay que configurarla estéticamente —hacia arriba o hacia abajo, pero con imaginación— para que se transfigure en arte.

En el orden de la ejecución, tales consecuencias se traducen necesariamente por una inapetencia o impotencia descriptivas, y no porque el universo sensible carezca de atractivos («el universo es hermoso, pero monótono»), sino porque éstos no constituyen por sí mismos. Arte. En *La mujer de piedra* deja Bécquer esta certera pincelada suelta: «Las obras de la imaginación tienen siempre algún punto de contacto con la



realidad». No es preciso que complete ni concluya; queda suficientemente claro que esa imaginación no es autónoma, sí necesaria; la realidad es artísticamente insuficiente <sup>1</sup>.

### *Fotografía y Arte*

Para conseguir el traslado veraz de un ambiente, Bécquer suele apelar a la imaginación del lector o a cualquier ilustración —cuadro, fotografía— que supla la prolijidad casi manual de su descripción. A la destinataria de las *Cartas Literarias* la invita a dirigir la mirada a un dibujo becqueriano que posee en su álbum, si quiere hacerse idea de la «melancólica hermosura» de un paraje que no quiere describir: «No ensayaré, pues —añade—, describiéndosela con palabras, inútiles tantas veces...» El alcázar toledano ofrecía en una noche de sarao —pajes, ballesteros, soldados, bufones, damas— tan abigarrado conjunto, que resulta «imposible de pintar con palabras» (*El Cristo de la calavera*). La vivacidad polícroma del mercado de Tarazona origina en su cabeza «un caos tan difícil de desembrollar» (*Desde mi celda*, carta IV). Y en *La mujer de piedra* nos tropezamos con esta confesión estupenda: «no creo posible dar con la palabra una idea de ella, ni mucho menos reducir a términos comprensibles la impresión que me produjo».

No, sus palabras no valen para reflejar con fidelidad sumisa la realidad sensible. Ni parece importarle demasiado: para eso existe ya la fotografía. Y ni aun ésta «puede sorprender con sus infinitos accidentes» escenarios complejos, como el mercado de Tarazona (*Desde mi celda*, carta V), si bien concede en otro lugar que «la fotografía lleva en ocasiones inmensa ventaja al arte cuando se trata de abarcar grandes conjuntos con esa prolijidad de detalles que ofrecen algunos monumentos». A cada cual, lo suyo; la fotografía «deja traslucir algo de la aridez y la prosa de un procedimiento mecánico e ininteligente», mientras el arte «no siempre hace aparecer el objeto tal cual es realmente, sino como se

---

<sup>1</sup> He aquí algún testimonio: «En una de las visitas que como remanso en la lucha diaria hago a la vetusta y silenciosa Toledo, sucedieron estos pequeños acontecimientos que, agrandados por mi fantasía, traslado a las blancas cuartillas» (*La voz del silencio*). En el artículo *La Semana Santa en Toledo*, recogido en *Tipos y costumbres*, escribe: «No se trata ya del arte puro, que se eleva a las regiones de la estética y del idealismo, sino de otra cosa... La imaginación se remonta desde aquella apariencia de realidad al ancho espacio en que campea y domina como dueña y señora», etc.

presenta a la imaginación»<sup>1</sup>. Para la ilustración de la realidad sensible, es insuperable la fotografía; el arte transfigura mediante la imaginación, una realidad mostrenca.

Su interés por el experimento y los resultados fotográficos tenía que rebasar el del hombre medio de su tiempo, porque Bécquer no es sólo el poeta vertido con preferencia hacia las vicisitudes de su vida interior, sino el pintor frustrado que acompaña la carrera de su hermano Valeriano y, sobre todo, el periodista —como redactor, como colaborador literario, como director en 1866 de *El Museo Universal* y en 1869 de la *Ilustración de Madrid*<sup>2</sup>— comprometido en la empresa de difundir en texto e imágenes la riqueza artística de España. De aquí su empeño en valorar el nuevo procedimiento y de delimitar sus brillantes logros con los del arte literario o plástico. Sus alusiones a la fotografía pertenecen a la última década de su vida, esto es, cuando se consigue con la heliografía y la albertotipia la conversión de imágenes en planchas que permitan su reproducción tipográfica; las primeras entregas de la *Historia de los templos de España* aparecen dos años después del *Album de Versailles* (1855), iniciativa ésta del fotógrafo parisino Disdèri, quien utiliza por vez primera la fotografía de obras artísticas con objeto de propagar entre el gran público el gusto por las Bellas Artes. No encuentro en la prosa de Bécquer mención del *Album*, e ignoro, por lo tanto, si conocía su existencia, aunque la presumo; no cabe suponer, sin embargo, ignorancia o desinterés por la heliografía y la albertotipia. Y en todo caso su proyecto de promoción oficial de expediciones artísticas por las provincias españolas mantiene un estrecho paralelo con la actividad de los primeros aficionados extranjeros a la fotografía<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Sepulcro de los condes de Mérito en Toledo*, aparecido en *La Ilustración de Madrid*, enero de 1870.

<sup>2</sup> Ventura Ruiz Aguilera, amistoso valedor literario de Manuel Murguía en Madrid, informa a éste, el 7 de junio del 66, sobre la suerte de varios trabajos suyos y de su esposa Rosalía: «Bécquer —escribe con rudeza— le dirige el *Musco* [a Gaspar Maristany], recibe el sueldo y hace lo que Olavarría para la *América*, esto es, saca el original que puede a sus amigos y conocidos, vive él y los demás ayunan.» (Vid. J. L. VARELA, *Cartas a Murguía*, III, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1954, p. 301).

<sup>3</sup> Superada la etapa científico-experimental, los resultados comienzan a ser asequibles para un público no técnico a partir de 1841, cuando, merced a Claudet, son reducidos los veinte minutos precisos para producir imágenes a un plazo exiguo; con ello es posible el retrato y los primeros ensayos por Daguerre y Talbot de conseguir instantáneas (esto es, producción de imágenes en un espacio de tiempo más corto del necesario para la percepción de los objetos por la vista). Después de la iniciativa de Disdèri, fotógrafos profesionales y aficionados se dedican a la reproducción de los tesoros artísticos; el descoucierto se extiende, sin embargo,

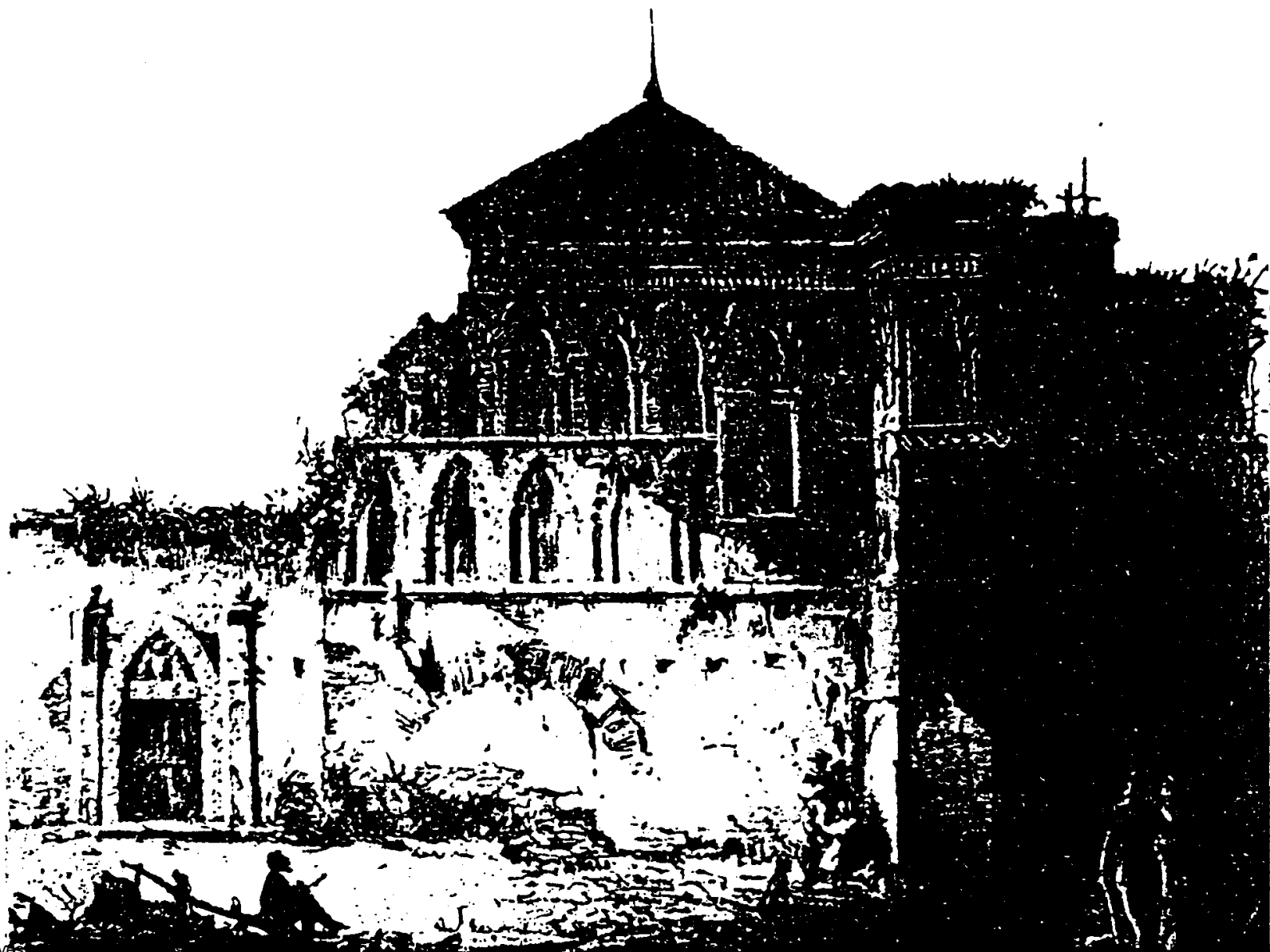
**HISTORIA**  
DE LOS  
**TEMPLOS DE ESPAÑA.**  
ARZOBISPADO DE TOLEDO.  
**TEMPLOS DE TOLEDO.**  
**S. JUAN DE LOS REYES.**

POR

DON GUSTAVO ADOLFO BECQUER.

---

MADRID 1857  
IMPRESA Y ESTABLERIA ESPAÑOLA DE LOS SEÑORES GIL Y GARRIGA.  
Toledo, 11.



(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas  
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

«Y sentándome en un pedrusco, colocando la carpeta sobre mis rodillas y afilando un lápiz de madera me apercibi a trazar...»  
(II de las Tres fechas.—P. 200 de la edición de Aguilar. 1051).

Cuando al hombre de la calle se le ofrece la sugestiva posibilidad de salir al campo con su cámara al hombro y de volver a la ciudad con el campo, o de perpetuar su propia y fiel imagen, la ambición del artista no puede limitarse a la mera competencia con las máquinas reproductoras, sino precisamente a exaltar lo no mecánico y lo inteligente —por decirlo con las mismas palabras de Bécquer—; o sea, ha de dirigirse a hacer patente al observador de su obra cualquier tipo de interferencia humana ante el espectáculo de la Naturaleza. No deja de resultar significativo que los pintores franceses expulsados del Salón año y medio después de la muerte de Bécquer, no encuentren reparo en acogerse para la exposición de su obra a la hospitalidad que les brinda Nadar, un fotógrafo, y que proclamen su propósito de pintar la Naturaleza y la vida en una *large réalité*, que es precisamente lo que la fotografía de entonces no puede ofrecer. Y de esta interferencia humana, por la que se da salida a su insatisfacción ante buena parte del arte mimético del pasado, arranca todo el arte moderno: si pinta sentimientos por medio del color y se evade de una configuración naturalista, le llamamos expresionista; si introduce abstracción geométrica en los objetos y se emancipa del hombre, le llamaremos cubista; si se emancipa de hombre y de naturaleza, para no atender en su deliberado caos más que a valores estrictamente plásticos, lo llamamos abstracción...

Merced a las ciencias «positivas» se ha operado en poco más de medio siglo un curioso hecho artístico, que afecta al arte de Bécquer, y reve-

---

entre los entusiastas, ante la infidelidad reproductora de objetos con determinados colores. Desde 1852 se utiliza la piedra litográfica; luego, las planchas de cobre o de acero para la reproducción de fotografías. En 1862, Talbot expone hermosas estampas heliográficas; en 1867, en la Exposición de París, recibe el primer premio una estampa heliográfica que representa el castillo de Maintenon. La albertotipia (de Albert, famoso fotógrafo muniqués) se abre camino en el mundo a partir de 1866. (Vid. F. REULEAUX, *Los grandes inventos*, Madrid, 1899, p. 774 y siguientes.)

Ante estos datos y la proposición becqueriana (Carta IV, 1863-64) del fomento oficial de expediciones artísticas por las provincias españolas, compuestas por un pintor, un arquitecto y un escritor, léase ahora estas líneas de 1870 contenidas en el artículo citado sobre el sepulcro de los Mérito, y aparecido en revista ilustrada, por él dirigida: «El campo más vasto para una publicación ilustrada española es seguramente la reproducción de los infinitos monumentos de todas las épocas y estilos que se encuentran diseminados hasta por las oscuras poblaciones de nuestras provincias, muchas de las cuales no ofrecen otro atractivo a los ojos del artista y del viajero. En otros países, multitud de publicaciones de diversos géneros —viajes, trabajos arqueológicos y, muy particularmente, la fotografía— han agotado casi por completo el asunto. A pesar de que en España se ha hecho algo en este sentido...», etc.

lador de la hegemonía que las ciencias positivas conquistan en nuestro tiempo. Es el siguiente: la *Naturphilosophie* fomenta el despertar de los espíritus dormidos en la Naturaleza mediante la colaboración de los llamados «físicos románticos» (Ritter, entre ellos); pero merced a la obra de estos naturalistas, que siguen impertérritos su propio camino —¡no faltaba más!— después de que Schelling y seguidores les utilicen (el mismo Ritter apadrina la fotoquímica, cuyos fundamentos son los de la fotografía) los espíritus de la Naturaleza han de replegarse a sus más recónditas madrigueras y todos los artistas se verán impulsados a un «tour de force» subjetivista cuyo desenlace Dios sabe adónde nos conducirá. Ante los ojos del Bécquer de los últimos años parece cerrarse con la fotografía el ciclo abierto por la *Naturphilosophie*. Cabe pensar que su retardado y consciente romanticismo no vio en el nuevo procedimiento más que una ratificación de su radical y original idealismo. ¿Nos devuelve la fotografía una realidad aborrecida? Pues más necesario ha de ser un arte creador de otra realidad más honda.

#### *Grotescos, ninfas de Garcilaso*

Siguiendo la pauta becqueriana, decía que hay que configurar la vida de un modo tal que constituya arte la ordenación y transfiguración de sus elementos. Pero esta ordenación subjetiva —o perspectiva, si se quiere— puede dirigirse hacia arriba, sublimándola, o hacia abajo, apurando una cierta degradación. Ambas direcciones polares fueron bien conocidas por los románticos. La primera supone una previa jerarquía estética de los objetos, de las personas y sus ambientes, y selecciona rigurosamente los superiores; es el caso de la novela sentimental del Gótico, o de la novela pastoril del Siglo de Oro. La otra dirección selecciona rigurosamente los objetos, personas y ambientes inferiores —novela picaresca, esperpento— con una intención moral y particular complacencia en la prolongación de los valores expresivos de lo feo. Bécquer desestima la versión literaria del realismo, pero lo grotesco le parece una degeneración estéticamente valiosa del realismo. En la descripción de una procesión toledana, nos sorprende con esta observación: «Hasta las imágenes de las andas pueden parecer a un purista en las artes de un realismo tal, que casi degenera en lo grotesco»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *La Semana Santa en Toledo*, art. y loc. cit. No se aplica aquí sistemáticamente, aunque sí se tiene presente, el análisis de Kayser sobre lo grotesco; vid. más adelante, a propósito de Valle Inclán, la referencia a nuestro art. en *CEG*.

Ciertamente, Bécquer no es un purista, y gusta de la configuración grotesca en casi toda su gama: animales fabulosos o simplemente monstruosos; animales reales y repelentes; espectáculos macabros. Es evidente que muchos ejemplos proceden de la sugestión plástica que ejercen los templos medievales y renacentistas sobre el aficionado a su visita y descripción, y de hecho se encuentran en colaboraciones literarias que transcriben la experiencia de tales visitas; pero también en la obra de creación hay abundantes muestras. He aquí dos ejemplos que parecen remitirnos al mundo del Bosco:

«Medio escondidos entre aquella húmeda frondosidad discurrían unos seres extraños, en parte hombres, en parte reptiles, o ambas cosas a la vez, pues transformándose continuamente, ora parecían criaturas humanas deformes y pequeñas, ora salamandras luminosas o llamas fugaces que danzaban...» (*El gnomo*).

«A sus pies oficiaban, en presencia de los reyes, de hinojos sobre sus tumbas, los arzobispos de mármol que él había visto otras veces inmóviles sobre sus lechos mortuorios, mientras que, arrastrándose por las losas, trepando por los machones, acurrucados en los doseles, suspendidos de las bóvedas, pululaba, como los gusanos de un inmenso cadáver, todo un mundo de reptiles y alimañas de granito, quiméricos, deformes, horrorosos» (*La ajorca de oro*).

La Carta II y *La mujer de piedra* contienen, entre otras obras, fragmentos grotescos: criaturas deformes, trasgos, dragones, reptiles con alas, debidos —como el mismo Bécquer confiesa— «a la imaginación que el arte misterioso de la Edad Media dejó grabadas en el granito de las basílicas». En la misma Carta II encontramos un breve y gracioso apunte grotesco <sup>1</sup>. Lo macabro —esqueletos animados, sobre todo— aparece en *El monte de las ánimas*, y adquiere su apoteosis wagneriana en el *Miserere*, cuando los esqueletos de los frailes, bajo sus hábitos y capuchas, salen de las aguas y se agarran desesperadamente a las peñas.

Todo esto tiene un trasunto culto: es la plástica medieval o renacentista —capiteles, rejas— o la gran pintura de Valdés Leal y el Bosco lo que tiene presente el hombre que ha dibujado para un álbum amigo esqueletos grotescos <sup>2</sup>, que cita explícitamente a pintores admirados <sup>3</sup>

<sup>1</sup> «No oigo la música, que os lleva a todos envueltos en un torbellino; no veo en esa agitación continua, en ese ir y venir, más que lo que ve el que mira un baile desde lejos; una pantomima muda e inexplicable, grotesca unas veces, terrible otras.»

<sup>2</sup> En poder de Benigno Quiroga Ballesteros, marido de Julia Espín, vio todavía Olmsted, y lo recuerda el famoso becquerianista Schneider, dos álbumes con dibujos becquerianos; uno de ellos representaba unos esqueletos jugando, haciendo acrobacias, etc. (DÍAZ, *ob. cit.*, p. 81).

<sup>3</sup> Por ejemplo, en *Tres fechas*: «un crucifijo alumbrado por cuatro velas, que se destacaba sobre el sombrío fondo del cuadro, como esos puntos de luz que en los lienzos de Rembrandt hacen más palpables las sombras».

o le recuerdan sus propias narraciones a bocetos de cuadros que piensa pintar más adelante <sup>1</sup>.

Muy a cuento con lo precedente se me antojan las ninfas de la Egloga tercera de Garcilaso, que bien podría haber tenido presente Bécquer cuando redactó las últimas páginas de *La corza blanca*. Recordemos: Garcilaso, tras una invocación a la dulcísima María, nos cuenta, en la citada égloga, cómo unas ninfas convidadas del estío asoman su cabeza sobre la superficie del Tajo y se encaminan luego hacia la verde yerba, donde muestran distintas escenas mitológicas en sus telas; Bécquer, en la leyenda citada, nos presenta al pobre Garcés, apostado con su ballesta entre la fronda, desde la que ha de presenciar, a la luz lunar, una escena eglógica. HeLa aquí, a pesar de su extensión:

«En su lugar, lleno de estupor y casi de miedo, vio Garcés un grupo de bellísimas mujeres, de las cuales unas entraban en el agua, jugueteando, mientras las otras acababan de despojarse de las ligeras túnicas que aún ocultaban a la codiciosa vista el tesoro de sus formas.

Despojadas ya de sus túnicas y sus velos de mil colores, que destacaban sobre el fondo suspendidos de los árboles o arrojados con descuido sobre la alfombra de césped, las muchachas discurrían a su placer por el soto, formando grupos pintorescos, y entraban y salían en el agua, haciéndola saltar en chispas luminosas sobre las flores de la margen como una menuda lluvia de rocío.

Aquí una de ellas, blanca como el vellón de un cordero, sacaba su cabeza rubia entre las verdes y flotantes hojas de una planta acuática, de la cual parecía una flor a medio abrir, cuyo flexible tallo más bien se adivinaba que se veía temblar debajo de los infinitos círculos de luz de las ondas.

Otra allá, con el cabello suelto sobre los hombros, mecíase suspendida de la rama de un sauce sobre la corriente del río, y sus pequeños pies color rosa hacían una raya de plata al pasar rozando la tersa superficie. En tanto que éstas permanecían recostadas aún al borde del agua, con los ojos azules adormidos, aspirando con voluptuosidad el perfume de las flores y estremeciéndose ligeramente al contacto de la fresca brisa, aquéllas danzaban en vertiginosa ronda, entrelazando caprichosamente sus manos, dejando caer atrás la cabeza con delicioso abandono e hiriendo el suelo con el pie en alternada cadencia.

Era imposible seguirlas en sus ágiles movimientos, imposible abarcar con una mirada los infinitos detalles del cuadro que formaban, unas corriendo, jugando y persiguiéndose con alegres risas por el laberinto de los árboles; otras surcando el agua como un cisne y rompiendo la corriente con el levantado seno; otras, en fin, sumergiéndose en el fondo, donde permanecían largo rato para volver a la superficie, trayendo una de esas flores extrañas que nacen escondidas en el lecho de las aguas profundas.

---

<sup>1</sup> En *Ojos verdes*: «cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender en este que pudiéramos llamar boceto de un cuadro que pintaré algún día».



No podía haber duda, no; suyos eran aquellos ojos oscuros y sombreados de largas pestañas, y apenas bastaban a amortiguar la luz de sus pupilas; suya aquella rubia y abundante cabellera, que después de coronar su frente, se derramaba por su blanco seno y sus redondas espaldas como una cascada de oro; suyo, en fin, aquel cuello airoso que sostenía su lánguida cabeza, ligeramente inclinada como una flor que se rinde al peso de las gotas de rocío, y aquellas voluptuosas formas que él había soñado tal vez... y aquellos pies diminutos, comparables sólo con dos pedazos de nieve que el sol no ha podido derretir y que a la mañana blanquean entre la verdura.»

Una ordenación sumaria de los datos de este texto, que nos permita su referencia a los contenidos en la segunda parte de la égloga garcilasiana (se trata evidentemente de un tríptico descriptivo, no narrativo: invocación-dedicatoria, ninfas en la ribera, vuelta a sumergirse en el río ante la conversación de unos pastores aproximándose), nos agruparía su contenido de este modo: descripción del «locus amoenus»; retrato de los protagonistas; hora de la acción; calificación de la escena.

En todos y cada uno de estos datos becquerianos encontramos un correlato garcilasiano. Así, la ninfa que asomaba por vez primera su cabeza sobre las aguas del Tajo, «*un prado ameno / vido de flores y de sombra lleno*», y el sol no halla paso entre la verdura de una «*espesura / toda de hiedra revestida y llena*»: Bécquer habla de la «alfombra de césped», de las «flores de la margen», del «laberinto de los árboles». Y si Costanza se estremece ligeramente «al contacto de la fresca brisa», Garcilaso nos había advertido del «*sitio umbroso / el manso viento*». Las ninfas garcilasianas peinan «*sus cabellos de oro fino*», y el blanco pie mojado de la que inicia la salida del río, tocó, «*saliendo de la arena, el verde prado*»; paralelamente, las mujeres de Bécquer son blancas y rubias («una de ellas, blanca como el vellón de un cordero, sacaba su cabeza rubia...»); su «rubia y abundante cabellera, que se derramaba por su blanco seno y sus redondas espaldas como una cascada de oro») y los pies de la amada de Garcés eran sólo comparables «con dos pedazos de nieve que el sol no ha podido derretir y que a la mañana blanquean entre la verdura». La escena toledana comienza con el mediodía («*el sol subido en la mitad del cielo*»), pero al final esconden ya su luz los rayos solares «*y a la luna daban / lugar para mostrar su blanca casa*», mientras los peces saltan sobre el agua y azotan con su cola «*el agua clara*»; Bécquer nos ha advertido que «la luna, que había ido remontándose con lentitud por el ancho horizonte», se hallaba en la mitad del cielo. Para la acción garcilasiana —mínima, realmente— encontramos también antecedentes: si las compañeras de la corza blanca se sumergían en el fondo del río, permanecían en él buen rato y volvían a la superficie, la famosa ninfa toledana «*somorgujó de nuevo su cabeza / y al fondo se dejó calar del río*», como rezan

versos también famosos; si las mujeres admiradas por Garcés surcan como cisnes el agua y rompen «la corriente con el levantado seno», Nise muestra en su tela a Elisa degollada «cual queda el blanco cisne», y sus compañeras «el agua clara con lacivo juego / nadando dividieron y cortaron». Las ninfas de la tela de Nise vienen a la ribera «presurosas» y derraman los pétalos de rosas rojas que traen en sus cestillos; las mujeres becquerianas danzan también «en vertiginosa ronda». Finalmente, Garcilaso y Bécquer son conscientes de la sensualidad refinada y culta de sus cuadros: Bécquer habla de «voluptuosas formas» y de «voluptuosidad»; Garcilaso del *lacivo juego* que constituye el nadar de las ninfas.

¿Es, pues, la Egloga III de Garcilaso la fuente del pasaje becqueriano? Otros datos complementarios apoyarían esta conclusión. Por ejemplo, la rima IX muestra un ejemplo de imitación garcilasiana <sup>1</sup>; no sólo conoce y admira su obra, sino el ejemplo heroico de su vida <sup>2</sup>. Para la erudición positivista, golosa del prestigioso argumento de las fuentes, quizá bastase; pero la metodología literaria que vino después del positivismo —desde el análisis de estilos individuales al estructuralismo— ha provocado desconfianza, menosprecio o simplemente cautela ante argumentos con frecuencia falaces y muchas veces insignificantes, como el de las «fuentes». En el caso presente, por ejemplo, parece conveniente dirigirse a una fuente común y no literaria: a la pintura del Renacimiento italiano, a las configuraciones plásticas de una Arcadia feliz, a ámbitos botticellescos que traspiran un aura pagana y primaveral. Garcilaso y Bécquer conciben como pintores el escenario y los protagonistas.

Comencemos por Garcilaso. Sus cuatro ninfas —Filódoce, Dinámenne, Climene y Nise— pintan o tejen a orillas del Tajo. ¿Cómo? Con tanto artificio, «cuanto mostraron en sus tablas antes / el celebrado Apeles y Timantes». La cita, como indicio de la meta estilística, parece elocuente. Pero hay más. Las telas de las cuatro hermanas muestran tan magistral utilización de recursos pictóricos —luz, color, perspectiva— que

<sup>1</sup> Cit. R. BROWN, *ob. cit.*, p. 313.

<sup>2</sup> «¡Oh, que hermoso sueño de oro su vida! Personificar así una época de poesía y combates, nacer grande y noble por la sangre heredada, añadir a los de sus mayores los propios merecimientos, cantar el amor y la belleza en un nuevo estilo y metro, y como más tarde Cervantes y Ercilla, y Lope, y Calderón, y tantos otros, ser soldado y poeta, manejar la espada y la pluma, ser la acción y la idea, y morir luchando para descansar envuelto en los jirones de su bandera y ceñido del laurel de la poesía a la sombra de la religión en el ángulo de un templo» (*Enterramiento de Garcilaso de la Vega y su padre*, aparecido en la *Ilustración de Madrid*, febrero de 1870).

«el cuerpo vano / pudiera ser tomado con la mano». ¿Y cómo no recordar a Botticelli cuando las ninfas «traían cestillos blancos de purpúreas rosas» para desparramarlas sobre el cuerpo yerto de Elisa? ¿Y cómo no aludir a las muchas Ledas y su voluptuoso cisne, cuando Elisa, muerta, trae al recuerdo del poeta al «blanco cisne cuando pierde / la dulce vida entre la hierba verde»? El asunto de sus telas repite el de tantas otras de los grandes maestros de 1500: Orfeo y Eurídice, Dafne y Apolo, Venus y Adonis.

Unos cuantos rasgos de la prosa becqueriana son suficientes, creo, para denunciar una misma orientación plástica. Los velos de las mujeres son de mil colores y «destacan sobre el fondo»; las bañistas forman «grupos pintorescos»; sus pies levantan «chispas luminosas» del agua, o dejan tras sí una «raya de plata». Era imposible seguirlas, «imposible abarcar con una mirada los infinitos *detalles del cuadro* que formaban». En la descripción privan volúmenes y colores, y colores en movimiento; del agua que chapotean estas bañistas no nos llega ningún sonido, sino luces y colores; sus risas no son tampoco sonoras, sino «alegres». No hay duda, pues, que Bécquer ha concebido y realizado plásticamente una versión romántica de la égloga renacentista. Es posible o casi seguro que conociera la obra de Garcilaso; pero nada seguro que siga esta fuente, sino probable que en su memoria se conjugasen ésta y otras «representaciones» renacentistas —literarias y plásticas— para concebir visualmente, como Garcilaso, una escena semejante<sup>1</sup>.

### *Estética y política*

Si Bécquer no tiene el menor apego como artista a la realidad vulgar, sino natural y consciente inclinación por lo maravilloso y aun curiosidad por la expresividad de lo feo y repelente —esto es, por lo grotesco—, dicho queda que profesa un credo aristocrático y aun arcaizante en lo estético. Su conservadurismo político no es sino una derivación consecuente con lo que importa más a su persona, que es la creación artística.

En este sentido, no parecen muy atinadas ni generosas las opiniones que disculpan, pretendiendo explicarlas, o directamente censuran la dependencia del poeta respecto a González Bravo, su más eficaz favorecedor, y la aceptación de un puesto en la censura gubernativa de no-

<sup>1</sup> Existe, además, un curioso paralelismo con esos paisajes de luz melancólica y bellas bañistas o danzas de pastores, que en los cuadros del Corot de 1850 asumen reminiscencias renacentistas de un paganismo muy culto (Poussin, Claudio de Lorena); de 1850, precisamente, es una «Danza de las ninfas», hoy en el Louvre, que capta, a las primeras luces del día, este mismo tema becqueriano.

velas que le proporcionó, en dos ocasiones distintas, un rendimiento económico nada desdeñable<sup>1</sup>. Tales exégetas y aun censores no están en condiciones de explicarnos hasta qué punto este puesto comprometió a Bécquer, o lo que es más, si Bécquer tenía algo que comprometer o simplemente silenciar. El conservadurismo de Bécquer, ¿es anterior o posterior a la ayuda ministerial? Es difícil contestar a esta pregunta en el orden político; en el estético, es indudable que le precede. Y en este caso no sería González Bravo quien compraba a un escritor, sino un ministro que ayudaba a un correligionario. Pero tampoco me parecen estos términos los adecuados al caso. Lo correcto parece pensar que Bécquer «no pensaba»: sentía simpatía por formas políticas que emparejaban en cierto sentido externo con las artísticas suyas, y le repelían —por temperamento y gusto— otras. Veamos, en todo caso, qué conclusiones pueden extraerse a este respecto de su propia pluma.

Bécquer reconoce la existencia de la Revolución en el mundo de su tiempo e identifica certeramente sus presupuestos. «La revolución y el canacán —escribe con una ironía y una forma que recuerdan a Larra —<sup>2</sup> se pasean de la mano por la plaza y los salones públicos». Los revolucionarios furibundos anuncian que «ha llegado la hora final de las dinastías seculares»<sup>3</sup>. El orden tradicional se halla amenazado por la Revolución; vivimos una época de transición<sup>4</sup>. La crítica revolucionaria comenzó negando «las tradiciones gloriosas» y los héroes naciona-

<sup>1</sup> He aquí una breve nómina de «cargos»: Narciso Campillo ve en su caso una inevitable —y lamentable— absorción de la política, que todo lo absorbe; Eusebio Blasco cree que Bécquer «pretendía de conservador» porque «el lujo, la fastuosidad de que hacen alarde estos partidos, se acomodaba mejor con su temperamento de artista»; Rodríguez Correa le disculpa: «Indolente... para las cosas pequeñas, y siendo los partidos de su país una de estas cosas, figuró en aquel donde tenía más amigos y en que más le hablaban de cuadros, de poesías, de catedrales, de reyes y de nobles»; B. Jarnés no se explica que un apolítico acepte un puesto que le obliga a ser «aduanero de la moralidad pública». (Vid. R. BROWN, *ob. cit.*, pp. 273-75) Por los documentos publicados por R. DE BALBÍN (*Rev. de Bibliografía Nacional*, 1942, pp. 133-165) sabemos que su puesto de fiscal de novelas (1863-64 y 1866-68) le proporcionaba 24.000 reales al año.

<sup>2</sup> *El Carnaval*, art. recogido en *Escenas de Madrid*, donde, por cierto, se recuerda la costumbre romana de permitir a los esclavos desquitarse un día de las humillaciones y el silencio de todo el año, como en el famoso art. de Larra; el «Madrid es un cementerio» parece prolongarse en Bécquer: «Madrid, sucio, negro y feo como el esqueleto descarnado tiritando bajo su inmenso sudario de nieve»; un art. de las *Escenas* se titula *La noche de difuntos*; la protagonista de *La fe salva* reconoce haber aprendido en Larra que el amor mata, y parecida enseñanza parece implicarse en la narración ¡*Es raro!*

<sup>3</sup> Carta VIII.

<sup>4</sup> *El Alcalde*, en *Tipos y costumbres*.

les, pero ha ido, tras ruidosos triunfos, más allá de la sociedad y de los muros patrios: ha acabado por negar la divinidad de Cristo<sup>1</sup>. Bécquer proclama, sin embargo, su fe en el porvenir y en el poder trasmutador «de las nuevas ideas»<sup>2</sup>. ¿Fe progresista? De ningún modo. Una repugnancia de orden estético le hace apartarse de la corriente civilizadora y uniformadora que trae consigo el Progreso: «La civilización, ¡oh!, la civilización es un gran bien; pero al mismo tiempo es un rasero prosaico, que concluirá por hacerle adoptar a toda la Humanidad un uniforme»<sup>3</sup>. Es tradicionalista —no reaccionario, ya que ni exige ni desea el retorno a una edad perfecta, con la consiguiente dimisión de su presente—; un conservador que adora la tradición por estética. He aquí su declaración más explícita sobre su amor a la majestad caída del tiempo pasado:

«Sea cuestión de poesía, sea que es inherente a la naturaleza frágil del hombre simpatizar con lo que perece y volver los ojos con cierta triste complacencia hasta lo que ya no existe, ello es que en el fondo de mi alma consagro como una especie de culto, una veneración profunda, por lo que pertenece al pasado, y las poéticas tradiciones, las derruidas fortalezas, los antiguos usos de nuestra vieja España, tienen para mí todo el indefinible encanto, esa vaguedad misteriosa de la puesta de sol en un día espléndido.»

La Carta V nos confía la inevitable reacción del conservador de 1860 ante el espectáculo de las «desigualdades que asustan», según escribe a propósito del arduo trabajo de las leñadoras añoneras: resignación cristiana. «Grandes, inmensas desigualdades existen —escribe—; pero también es cierto que todas tienen su compensación.» La compensación no es ciertamente la humana —y cristiana— que muchos revolucionarios de su tiempo exigen de modo no cristiano; es divina. Escribe: «Dios, aunque invisible, tiene siempre una mano tendida para levantar por un extremo la carga que abruma al pobre.»

Si el testimonio literario de un escritor de sensibilidad política más progresista, como Galdós, no refleja mayor simpatía por los partidos políticos de aquellas calendas y sus maniobras, ¿puede extrañarnos el esteticismo con que un hombre de buen gusto y nula vocación pública se mantiene al margen? Es la época de las logias en sótanos y desvanes, del parlamentarismo vociferante, de la agitación que precede y sigue a

<sup>1</sup> Carta IX, *La Virgen de Veruela*.

<sup>2</sup> Carta IV.

<sup>3</sup> Artículo *La Nena*. El lector hallará una revisión de la preocupación española de Bécquer a través de las tres etapas de su prosa (1854-60, 1860-64 y 1864-70), en R. DE BALBÍN, *Poética becqueriana*, Madrid, 1969, pp. 197-248.

la septembrina, del aluvión bibliográfico y revolucionario en las librerías de la Puerta del Sol y de la Carrera, del jacobinismo periodístico, de los clubs. Se habla del derecho a la huelga, de la Internacional comunista, de los «precursores» de un nuevo tiempo y una nueva Humanidad: Garibaldi, Gambetta, Mazzini, Lincoln. Casinos políticos. Federalismo, krausismo, germanismo. En la Prensa —*La Discusión, El Pueblo, La Igualdad*— o en las entregas galdosianas referidas a este período (*La de los tristes destinos, España sin rey, La España trágica*) se capta esa convulsión y confusión causadas por novedades foráneas que llegan un poco añejas y han de incorporarse sin tiempo para ser asimiladas. Se comprende la genialidad artística de Valle Inclán al aplicar su perspectiva grotesca a la sociedad isabelina: todos los personajes de aquellos «amenos», embriagados con novedades o petrificados en formas inactuales, resultaban a los ojos del poeta muñecos sin grandeza, y por lo tanto sin tragedia verdadera, esto es, esperpentos. La estilización animalizante, al servicio de su perspectiva grotesca —y a la que dedico largo espacio en un trabajo dedicado a Valle— aparece insinuada ya en Galdós, aunque no aplicada sistemáticamente<sup>1</sup>; prueba de la veracidad del retrato y de la agudeza de los retratistas, siendo ambos tan distintos y aun hostiles. Galdós, por medio del Tapia de *España sin rey*, traza este despiadado «esperpento» a costa de la realidad política del tiempo de Bécquer: «Esos pobres progresistas son un hato de borregos, que no saben ni balar; los de la Unión, zorros que vienen al robo de las gallinas y huyen al menor ruido; los demócratas, papagayos disecados, que con un mecanismo dan los tres golpes de *Libertad, Igualdad, Fraternidad*. Ni entre todos valen tres pepinos, ni son capaces de hacer nada» (cap. IX).

Bécquer pena su purgatorio individual —enfermedad, escasez, infortunio—, se evade mediante el arte con una realidad transfigurada

<sup>1</sup> Vid. *El mundo de lo grotesco en Valle Inclán*, CEG 1967, XXI, pp. 36-66. Este anticipo galdosiano de estilización valleinclanesca, y por lo que se refiere preferentemente a las imágenes del mundo taurino, aparece observado y analizado agudamente por F. YNDURÁIN en *Clásicos modernos*, Madrid, 1969, pp. 170-184. Vid., en la cita que sigue en el texto, la caracterización animal de progresistas, unionistas y demócratas; otro ejemplo, muy a cuento de lo que decimos, es el siguiente de la *España trágica*, donde Galdós escribe sobre su personaje Vicente Halconero: «La política callejera le hastiaba cada día más. Amaba al pueblo; pero no había sabido ponerse a tono con él, ni logró tampoco armonizar con las pasiones populares la ciencia extraída de los libros. El clamoreo de los clubs, la gárrula y ociosa charla de cafés y cafetines, que un día le divirtieron, ya le fatigaban. Velase en el charco de las ranas pidiendo libertad, y la algarabía de aquellos batracios le resultó más molesta y jaquecosa que la de los que pedían un Rey, siquiera fuese de palo.»

y paga con su fidelidad personal al ministro conservador que en dos ocasiones le ha tendido la mano y proporcionado etapas de cierta seguridad en el seísmo intermitente de los partidos. Ésta es su «culpa».

### *Bécquer, Valle Inclán y el misterio*

Ya queda apuntado un primer rasgo —en realidad, toda una actitud estética, comprometedora de otra ética, como ocurre con toda estética verdadera— que emparenta a Bécquer con el Valle primero, el afanado por dar forma al mundo decadente en las *Sonatas* y atisbador ya del rústico. Éste rasgo familiar es el del amor a la tradición por estética, o como Valle diría, a la majestad caída.

Ésta simpatía común arrastra consigo muchos rasgos de estilo que hoy suelen, no sin cierta razón, presentarse como peculiares del escritor gallego, y reveladores de la ávida atención compenetradora con que leyó la prosa del escritor posromántico. Es más, cuando los protagonistas de las Memorias de Bradomín se miran en el espejo mohoso del pazo, se juzgan románticos; y esta misma complacencia en una elegancia anacrónica estaba ya en Bécquer.

El famoso tríptico de adjetivos, tipo «feo, católico y sentimental», se encuentra con cierta frecuencia en las *Leyendas*, aunque no con la sensual afinación de Valle: «voces delgadas, dulces y misteriosas» (*Corza blanca*); calles «torcidas, estrechas y tenebrosas» (*Cristo de la calavera*); «carcajada sonora, estridente, horrible» y «aquella cosa blanca, ligera, flotante» (*Rayo de luna*). Para no fatigar la atención del lector, limitémonos a *El monte de las ánimas*: sueño «inquieto, ligero, nervioso»; campanas «dentas, sordas, tristísimas»; chillido «agudo, prolongado y estridente»; «más pálida, más inquieta, más aterrada»; mujer «hermosa, pálida y desmelenada».

Uno de los refinamientos estilísticos de Valle consiste en situar tal tríptico en un epifonema, que cierra, generalmente entre signos de admiración, una descripción o afirmación previas con nostalgia evocadora. Valga este ejemplo de la *Sonata de Otoño*: «Ella cruzó sus manos pálidas y las contempló melancólica. ¡Pobres manos delicadas, exangües, casi frágiles!» Pues bien, no encuentro en Bécquer tal refinamiento, pero sí ejemplos del epifonema. El arrogante, donjuanesco capitán de *El beso*, dice (y nótese el tono evocativo y bellamente decadente de la descripción que corona el epifonema): «Su rostro ovalado, en donde se veía impreso el sello de una leve y espiritual demacración; sus armoniosas facciones, llenas de una suave y melancólica dulzura; su intensa palidez,

las purísimas líneas de su contorno esbelto, su ademán reposado y noble, su traje blanco flotante, me traían a la memoria esas mujeres con que yo soñaba cuando casi era niño. ¡*Castas y celestes imágenes, quimérico objeto del vago amor de la adolescencia!* Yo me creía juguete de una alucinación...» Una muestra —entre otras<sup>1</sup>— de *La fe salva*, aplica el epifonema a un contexto «valleinclanescos» (viejos palacios, blanca mano, evocación de un ayer galante): «De cada encrucijada, de cada portalón, surgía una sombra evocadora; de cada balcón de los señoriales palacios muertos parecía salir la música de un clave acariciado por una blanca mano de mujer. ¡Palacios viejos! ¡Aún conserváis la luz de las grandes arañas que un día alumbraron vuestros anchos salones, en versallescas fiestas galantes; frágiles marquesitas, tocadas sus cabezas con empolvadas pelucas de nieve, trenzaron ligeros minuets...» Hay expresiones sueltas que nos traen a la memoria títulos o elocuciones musicales del Valle más famoso<sup>2</sup>. Quede aquí como mero indicio para indagaciones ulteriores, ya que el tema se nos sale del asunto principal de este trabajo. Lo concluiremos recordando la distancia simpática con la que los protagonistas de ambos autores se sitúan ante el Romanticismo, precisamente en la medida en que lo saben inactual como moda literaria, pero impercedero en cierto modo como actitud vital. El protagonista de la *Sonata de Oro* se despide «con el beso romántico de aquellos tiempos», en los que llevaba melena merovingia, como Espronceda y como Zorilla; en la de *Invierno*, el marqués evoca «con romántica tristeza» la historia de sus amores, mientras camina en silencio; en *Los cruzados de la causa* se asigna a los hidalgos «el romanticismo de las batallas y de las empresas»; en la *Sonata de Primavera*, Bradomín sueña con superar a todos los amantes «con extremos wertherianos», mientras siente «esa vaga y romántica tristeza que encanta en los enamoramientos juveniles»...

¿Y Bécquer? La calificación de románticos a personajes, amores e incluso acontecimientos de un pasado bastante próximo, es frecuente

<sup>1</sup> «Cuando mi pobre amiga trajo a mi memoria aquellos días de mi fogosa y romántica juventud, todo mi pasado surgió ante mí por el mágico poder de la evocación. ¡Última revolución romántica, que a través del tiempo adquiere toda la grandeza de una epopeya!» Otro ejemplo: «Sus palabras, una a una, quedaron grabadas en mi corazón. ¡Aún creo escuchar su voz fina y apagada cuando a la luz de un bello crepúsculo iba descubriéndome la clave de su incurable tristeza!»

<sup>2</sup> Así, y procedentes de la misma narración: «su marfileña mano sostenía un libro: los versos de Alberto, divinas palabras rimadas...»; «toda la pasión contenida tanto tiempo surgió con toda la magnificencia de un canto triunfal»; «acariciar el recuerdo es lo único que hoy puedo hacer»; «y su alma sabe ver el milagro», etcétera.



en *La fe salva*, relato cuya paternidad parece hoy en entredicho <sup>1</sup>. Pero puede encontrarse también en otros pasajes, como el artículo tan citado, *Entre sueños*: «No hay poeta romántico —escribe—, no hay niña novelesca que no haya soñado alguna vez este cuadro del mar, la cancioncilla, el barquito y la luna».

Más hondamente comprometido en su arte, y por ello significativo, me parece el común anhelo de interrogación ante el misterio y de transmisión de los signos que, como palabras inconexas de un lenguaje olvidado, revelan una verdad oculta. La indagación es tan necesariamente obstinada, por precaria, que Bécquer y Valle han de recurrir al clisé, repetido con variantes cuando conviene <sup>2</sup>. Pero más importante que el resultado artístico es, sin duda, la actitud de expectante y sumisa pregunta a esos poderes ocultos y superiores de los que se capta un gesto, una mueca, un signo apenas: los ojos de un gato, una campana monótona, un viento torvo que apagan súbitamente los candiles, un ladrido lejano bajo el plenilunio, palabras inesperadas de un niño, el dolor humano, la resurrección de fuerzas escondidas que hace patentes la noche («la noche, el día de los espíritus»), la voz de la mujer <sup>3</sup>. Cuando

<sup>1</sup> Mantiene esta verosímil sospecha D. Gamallo Píerros, quien la supone «pastiche» realizado por Iglesias Figueroa para engrosar su caudal de textos becquerianos desconocidos. Con todo, conviene tener presentes dos cosas, al menos: que otros contactos, aquí señalados, se refieren a textos de indudable paternidad, y que la narración apócrifa, si lo es, fue posible a su autor por las afinidades entre ambos escritores. El propio Gamallo ha aludido en conferencia pública a unas declaraciones periodísticas de Valle en las que éste confiesa su deuda al gran prosista sevillano. *La fe salva* presenta a Alberto «rodeado de una romántica leyenda»; califica de «última revolución romántica» la de 1848; las relaciones amorosas son un «romántico idilio»; Alberto arrastra la existencia de las dos hermanas «con el impulso de su romanticismo».

<sup>2</sup> He aquí dos muestras becquerianas (marzo del 61 y noviembre del mismo año) en las que subrayo los elementos que se reiteran...: «de cuando en cuando se percibían como unos *rumores confusos*; chasquidos de madera tal vez, o murmullos del viento, o ¿quién sabe?, acaso ilusión de fantasía, que oye y ve y palpa en su exaltación lo que no existe; pero la verdad era que ya cerca, ya lejos, ora a sus espaldas, ora a su lado mismo, sonaban unos *sollozos que se comprimen*, como *roce de telas que se arrastran*, como *rumor de pasos que van y vienen sin cesar*» (*La ajorca de oro*). Cfr.: «Después, silencio; un silencio lleno de rumores extraños, el silencio de la medianoche; lejanos ladridos de perros, *voces confusas*, palabras ininteligibles; *ecos de pasos que van y vienen*, *crujir de ropas que se arrastran*, *suspiros que se ahogan*, respiraciones fatigosas que casi se sienten» (*El monte de las ánimas*).

<sup>3</sup> Parece innecesario aducir aquí más textos valleinclanescos al respecto. Véanse las mismas pretensión estilística y atmósfera en los siguientes, becquerianos: «Los dos jóvenes volvieron a quedarse en silencio, y volvióse a oír la cascada voz de las viejas que hablaban de brujas y de trasgos, y el zumbido del aire

Bécquer elogia a las manos piadosas como únicas manos capaces de tocar las delicadas flores de la tradición<sup>1</sup> —y ambos prosistas mantienen culto al pasado en forma de memoria, de facultad del conocimiento o de retablo caricaturesco— parece aludir también a esa aristocracia espiritual que puede acercarse con curiosidad humilde al mundo de la memoria, esto es, del origen, donde están las raíces o verdades ocultas de nuestro presente aparential y transitorio. Porque misterio no es simplemente lo inexplicable, ni menos lo absurdo, sino realidad originaria e invisible. Destruirlo es destruirnos. Parece replegarse ante la ciencia; pero ésta, en realidad, aplaza indefinidamente su descubrimiento. Desde su limbo onírico, Bécquer debe de haber escuchado con singular complacencia aquella arrogante afirmación programática del 98, según la cual la imagen lo es todo, la realidad no importa y lo que realmente importa es nuestro ensueño.

JOSÉ LUIS VARELA

---

que hacía cruzir los vidrios de las ojivas, y el triste y monótono doblar de las campanas» (*El monte de las ánimas*). «El aire azotaba los vidrios del balcón; el agua de la fuente lejana cala y cala con un rumor eterno y monótono; los ladridos de los perros se dilataban en las ráfagas de aire, y las campanas de la ciudad de Soria, unas cerca, otras distantes, doblaban tristemente por las ánimas de los difuntos» (*Ibd.*). «Voz de mujer que como música celeste, como suspiro de un alma enamorada, viniste a mí, traída por la caricia del aire lleno de aromas de primavera. ¿Qué misterio hay en tus palabras confusas, en tus débiles quejas, en tus armoniosas y extrañas canciones?» (*La voz del silencio*).

<sup>1</sup> «Las delicadas flores de la tradición sólo puede tocarlas la mano de la piedad, y sólo a ésta le es dado aspirar su religioso perfume sin marchitar sus hojas» (Carta IX).