

SIGLAS UTILIZADAS EN LA ANOTACIÓN ..... 173

INTRODUCCIÓN SINFÓNICA ..... 175

I. RIMAS DE LAS EDICIONES CLÁSICAS ..... 181

II. TRES RIMAS DEL «LIBRO DE LOS GORRIONES»  
EXCLUIDAS DE LAS EDICIONES CLÁSICAS ..... 353

III. RIMAS NO CONTENIDAS EN EL «LIBRO DE LOS  
GORRIONES» ..... 359

INDICE

INTRODUCCIÓN ..... 175

I. Apuntes caracterológicos ..... 175

    I. El bohemio y el dandi ..... 175

    II. De Honorio a la poesía de guerra ..... 32

    III. Temas novelescos ..... 102

    IV. Propiedades ..... 140

    V. Ediciones ..... 140

APUNTES CARACTEROLÓGICOS

INTRODUCCIÓN

Las biografías de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) — sobre todo los resúmenes biográficos y las cronologías — el lector hallará información en cualquier parte. Por tanto, he preferido utilizar este primer apartado para aclarar alguna postura personal de Bécquer que afecta a la elaboración e interpretación de las *Rimas*. He escogido dos temas: uno con el que se nos esbozará con mayor precisión la figura que Gustavo cortaba en el mundo; y otro con el que se nos descubrirá su modo de acercarse a lo que acostumbramos a llamar el cielo.

1. EL BOHEMIO Y EL DANDI

En la rima VII vemos a Bécquer en un salón donde una señorita elegante ha abandonado un arpa de cuyas cuerdas arrancaba en otro tiempo armoniosas notas. En la rima XVIII volvemos a verle en el salón dando el brazo a una dama «fatigada del baile», en cuyo palpitante seno, envuelto en leve gasa, se mece una flor. Mas la imagen de Gustavo Adolfo Bécquer que emerge de las páginas de esos



contemporáneos que dejaron apuntes sobre él es la de un bohemio, nada pulido ni habituado a la vida social del gran mundo, que andaba como soñoliento por el mundo debido a su total absorción en un ininterrumpido meditar poético; un hombre a quien no le importaban el dinero, el vestido, la comida, las formas sociales, ni la conversación con los prójimos, por tener la atención ocupada toda en otra esfera más remota, donde convivía con seres fantásticos de su invención.

Eusebio Blasco le recuerda como «sombrio hasta la grosería, soñando despierto» y como «víctima de la prosa de la existencia». «Su conversación, como su persona —añade—, era triste»<sup>1</sup>. Son crueles las reminiscencias de Narciso Campillo sobre el aspecto que Bécquer presentaba al aparecer en público: «Fue desgraciado, en lo que influyó no poco su carácter melancólico, altivo y descuidadísimo hasta en el aseo de su persona. Baste decir que la primera vez que vino a casa en Madrid, mi mujer le creyó un mendigo por lo sucio y mugriento. Estrenaba ropa, y en seguida la ponía llena de manchas y suciedad. Del capítulo del desaseo pudieran escribirse cosas originales»<sup>2</sup>. El desaseo de Gustavo repugnaba también a Julia Espín, la supuesta musa del autor de las *Rimas*, y según Manuel del Palacio, cuando los amigos la reprobaban por su dureza de corazón con él, respondía: «Tal vez conmoviera más a mi corazón si afectara menos a mi estómago»<sup>3</sup>. Sin dejar de tomar nota de la

<sup>1</sup> EUSEBIO BLASCO, «Gustavo Bécquer» (1904), en *Gustavo Adolfo Bécquer*, ed. de Russell P. Sebold (El Escritor y la Crítica, Persiles, 155), Madrid, Taurus, 1982 [1985], págs. 24-25.

<sup>2</sup> NARCISO CAMPILLO, *Cartas y poesías inéditas de don Narciso Campillo y Correa dirigidas a don Eduardo de la Barra*, publicadas con un prólogo por Leonardo Eliz, Valparaíso, Imprenta y Encuadernación Roma, 1923, pág. 27.

<sup>3</sup> EVERETT WARD OLMSTED, en Introducción a *Legends, Tales and Poems by Gustavo Adolfo Bécquer*, Boston, Ginn & Company, 1907, pág. xxii: «Perhaps he would move my heart more if he affected my stomach less.» Éste es uno de varios datos que Olmsted recogió de su entrevista al poeta Manuel del Palacio («facts learned from conversation with Don Manuel del Palacio, since deceased»).

pobreza de la indumentaria de Bécquer, Julio Nombela, otro amigo de su juventud, discrepa de estos testimonios: «Era aseado, pulcro, cuidaba su escasa y sufrida ropa —dice—, pero todo esto lo hacía maquinalmente, más que por el *qué dirán*, que tanto preocupa a muchos, por un refinamiento que le estimulaba inconscientemente a honrar en su persona física y social su persona moral e intelectual»<sup>4</sup>. Quiere decirse que la ropa en sí no le interesaba; que no era más que una modesta metáfora para engastar su sensibilidad de soñador poético.

Pero Nombela sí vuelve una y otra vez sobre esa perpetua distracción y falta de sentido práctico del autor de las *Rimas*, a los que aludía Blasco. «No se daba cuenta del tiempo ni del medio ambiente en que vivía —recuerda—; dispuesto siempre a trabajar, no buscaba trabajo, no sabía buscarlo»<sup>5</sup>. En otro capítulo de la misma obra Nombela escribe: «Sumido en una constante y enfermiza somnolencia para todo lo material; sin sufrir el efecto de las privaciones; amable y bondadoso siempre aunque de un modo pasivo; con una paciencia y una resignación que rayaban en la santidad, parecía [Bécquer] seguir su marcha por el mundo como un autómeta»<sup>6</sup>. El mismo Gustavo parece estar glosando estas líneas al escribir lo siguiente: «La mayor parte del año estoy como los niños en el limbo, sin saber el día ni la hora en que me encuentro»<sup>7</sup>. Confirmase finalmente esta abstracción becqueriana de la realidad inmediata por la historia del libro mayor que iba a convertirse en el *Libro de los gorriones*. La relata así Francisco de Laiglesia, vecino y amigo de Gustavo: «Un amigo modesto, que oía todos los días sus disculpas, por no reunir ni coleccionar sus trabajos; que

<sup>4</sup> JULIO NOMBELA, *Impresiones y recuerdos* (Madrid, 1909-1911), sección recogida en *Gustavo Adolfo Bécquer*, ed. de Sebold, pág. 32.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 29.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 31.

<sup>7</sup> GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, «El Carnaval», *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1969<sup>13</sup>, pág. 1095. En adelante, las referencias a esta edición se indicarán parentéticamente en el texto, en la forma siguiente: (OC, 1095).



creía posible que la falta de pluma y de papel justificase sólo la pereza de que se le acusaba, se presentó una noche en la tertulia del Suizo con un tomo comercial de 500 páginas, que Bécquer aceptó con gratitud.<sup>8</sup>

Años después, Julia Bécquer, hija de Valeriano y sobrina de Gustavo, recordando su niñez en casa de su padre y su tío aludirá a las visitas de cierto «gran bohemio de aquel tiempo», las canciones románticas de «otro poeta bohemio» que pasaba por ahí y los apuros de esos artistas que «en sus vicisitudes de bohemios» venían a comer de gorra a la mesa de los hermanos Bécquer cuando éstos se encontraban ya en circunstancias algo menos desesperadas,<sup>9</sup> y ninguna sorpresa causa que tales comensales se sintiesen atraídos hacia esa casa.

Pero cómo se compagina este perfil de bohemio con el papel de acompañante de garbosas y galantes damas en los saraos del gran mundo que Gustavo desempeña en ciertas rimas suyas? ¿No son sino ficción, sin modelos en la realidad decimonónica, las referencias del autor de las *Rimas* a los salones, los bailes, los saraos de la alta sociedad? Pudiera pensarse que fuera así. Volvamos a una página de Nombela que consultamos antes: «No sufría [Bécquer] la humillación de tener que vestirse de prestado para aparecer en los salones como los ricos, siendo pobre. En su mísero albergue llenaba su fantasía las cuatro paredes mal encaladas con cuadros brillantes, con paisajes magníficos, evocaba salones espléndidos en los que bullían damas y galanes de otros tiempos»<sup>10</sup>.

Estos soñados saraos de antaño son desde luego ricos antecedentes para páginas becquerianas tan inolvidables como aquellas espeluznantes en que se pinta la reunión de la noche de Difuntos en los salones del palacio gótico de los condes de Alcudiel, en «El monte de las Animas», pero

<sup>8</sup> FRANCISCO DE LAIGLESIA, «[La contemplación de Gustavo]», en *Gustavo Adolfo Bécquer*, ed. de Sebold, pág. 73.

<sup>9</sup> JULIA BÉCQUER, «La verdad sobre los hermanos Bécquer. Memorias», *ibidem*, pág. 42.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pág. 29.

no son pertinentes a la vida del Bécquer que se movía en el mundo decimonónico. Es sabido que Gustavo acudía a las reuniones musicales y literarias que se celebraban con cierta aspiración a la elegancia en casa de don Joaquín Espín y Guillén, padre de Julia y director del coro y de la banda militar del Teatro Real; mas el ambiente de esta tertulia era decididamente burgués. Y en las *Rimas* el tema de los bailes y las reuniones de buen tono se distingue, al contrario, por una nota inconfundiblemente sofisticada, refinada, aristocrática y cosmopolita, que recuerda los salones romanos descritos por Madame de Staël en *Corinne ou l'Italie*, los bailes parisenses recordados por Alfred de Musset en sus versos, las reuniones elegantes de la capital española aludidas por Larra en «La sociedad» y otros artículos, etc. El periodismo de Bécquer es todavía relativamente desconocido; sin embargo, consultando estos escritos se resuelve la falsa impresión que ha existido sobre la personalidad social del poeta de las *Rimas*.

Ello es que en el aparente bohemio, supuestamente anti-social y nada pulido, alentaba una fuerte fascinación por el absurdo pero sempiterno ritual de esa sociedad que acostumbamos a llamar distinguida; y de hecho Bécquer entendía de la táctica necesaria para moverse en esos finos campos de batalla. «Las damas que *saben recibir*, pues ésta es la frase en uso — escribe Gustavo en «Revista de salones» —, son los verdaderos generales de la sociedad de buen tono, y en estas cualidades, pocas o ninguna aventaja a la señora duquesa de Fernán-Núñez, de cuya amabilidad y finura son testigos cuantos concurren a sus brillantes saraos» (OC, 1108)<sup>11</sup>. Acompañémosle algunos minutos «en el perfumado ambiente de un salón de baile», cuyos encantos, dice, «exigen, más que una *revista*, una *crónica* minuciosa y detallada» (OC, 1103). Veremos que describiendo a las

<sup>11</sup> Sobre la amistad — o tal vez amores — de Bécquer con otra dama de rumbo, véase el fascinante artículo de Rubén Benítez, «Bécquer y la marquesa del Sauce», *Anales de Literatura Española* (Alicante), núm. 5 (1986-1987), págs. 13-24.



diosas que acudían a salones y teatros Gustavo de hecho rivalizaba con los autores de esas otras crónicas minuciosas, tan características de los últimos decenios del ochocientos, digo, las novelas realistas. Como los autores de éstas buscaba la objetividad del fotógrafo: «Entrando en el salón de baile nos asaltó el deseo de una cosa imposible de realizar, pero que sería tan agradable y tan cómoda. Dar a nuestra pluma las condiciones de una máquina fotográfica...» (OC, 1110).

Un buen ejemplo de este afán de objetividad llevado a la práctica es su descripción de las damas que asisten a cierta función del Teatro Real, la cual es notablemente *galdosiana*, por decirlo así:

Unas lanzando chispas de luz de sus pupilas negras; otras entornando las largas pestañas rubias como para defender sus adormidos y azules ojos de la enojosa claridad; éstas con los hombros desnudos redondos y más blancos que la blanca gasa que los rodea, de modo que no se sabe dónde acaba el seno y dónde comienza el tul; aquéllas con los cabellos ensortijados y cubiertos de perlas semejantes a una lluvia de escarcha, trenzados con flores o salpicados de corales, y todas ellas vestidas con esas telas diáfanas y ligerísimas que flotan alrededor de las mujeres como una niebla de color que las hace destacar luminosas y brillantes sobre el fondo de grana oscuro de los palcos, estaban allí la flor y nata de las notabilidades femeninas de la Corte: y las singulares por su hermosura, las que legislan en materia de modas, las que brillan por sus blasones, las que se distinguen por la alta posición que ocupan, las que merced a su dote fabulosa llaman hacia sí la atención de los aspirantes a Coburgos; ninguna faltaba a la gran solemnidad lírica. (OC, 1057.)

Al citar este trozo becqueriano, aludí a Galdós por estar pensando en descripciones como la que sirve para introducir a doña Pura en el capítulo I de *Miara*, donde a la vez se satiriza ese mismo género periodístico de las revistas de sociedad gracias al que ahora podemos ampliar nuestros conocimientos sobre la figura pública de Bécquer.

He aquí los antecedentes que nos ofrece Galdós sobre el aludido personaje femenino:

Veintitantos años antes de lo que aquí se refiere, un periodistín que escribía la cotización de las harinas y las revistas de sociedad, anunciaba de este modo la aparición de aquella dama en los salones del Gobernador de una provincia de tercera clase: «¿Quién es aquella figura arrancada de un cuadro del Beato Anagélico, y que viene envuelta en nubes vaporosas y ataviada con el nimbo de oro de la iconografía del siglo XIV?» Las vaporosas nubes eran el vestidillo de gasa que la señora de Villaamil encargó a Madrid por aquellos días, y el áureo nimbo, el demonio me lleve si no era la efusión de la cabellera, que entonces debía de ser rubia, y por tanto corizable a la par, literariamente, con el oro de Arabia.

La «niebla de color» de Bécquer y las «vaporosas nubes» de Galdós vienen a ser en la práctica la misma figura retórica; son los mismos el enfoque sofisticado y el ambiente —con la salvedad de que el novelista puede permitirse una mordacidad que no era posible en la prensa diaria, tratándose de grandes señoras de Madrid—. Es de este mismo género la descripción que Gustavo ha dejado de las *toilettes* de la duquesa de Fernán-Núñez, la condesa de Guaqui, la marquesa de Villaseca, etc., en «Bailes y bailes» (OC, 1092-1093). Cuando nos toque consultar a Galdós sobre el arte de las *Rimas*, en el próximo capítulo, veremos que él y Bécquer poseían sensibilidades semejantes en más de un terreno literario.

El artículo becqueriano «Bailes y bailes» contiene a la vez unas líneas que serían una perfecta puesta en escena para esa pareja formada por Gustavo y la señorita envuelta en nubes de gasa y «fatigada del baile» que aparece en la ya mencionada rima XVIII. «A las cuatro se bailó el cotillón —apunta Bécquer—, con todas las figuras que han hecho de esta danza la síntesis de todas, con sus adiramentos de banderas, puertas de papel que rompen al pasar los bailarines y demás caprichosas originalidades. Durante todo



el sarao se sirvió un té elegante, que se convirtió, después de terminado el cotillón, en una espléndida cena» (OC, 1092). El ambiente de salón asoma asimismo en ciertas narraciones becquerianas de tema contemporáneo, en «¡Es raro!», por ejemplo: «De pie, apoyada una mano en la *causeuse* de terciopelo azul que ocupaba la niña rubia, y acariciando con la otra los preciosos dijes de su cadena de oro, hablaba con ella un joven, en cuya afectada pronunciación se notaba un leve acento extranjero» (OC, 329); y tampoco deja de acusarse en todavía otras rimas, verbigracia, en la XL, donde se trata de una ofensa que Gustavo ha recibido de cierta beldad traicionera: «...¡Ah bobos, / que sois de los salones / comadres de buen tono / y andabais por allí a caza / de galantes embrollos, / qué historia habéis perdido, / qué manjar tan sabroso / para ser devorado / *sotto voce* en un corro, / detrás del abanico / de plumas y de oro!» (vv. 18-28).

Para el entendimiento de la gestación de las *Rimas*, resulta igualmente sugerente otra clase de correlación que se da entre la vida del Bécquer dandi real y los amores del Bécquer poetizado que aparece en los poemas. Pienso en la rima LV, en la que Gustavo nos habla de su «adorada de un día», o sea una prostituta que le acompaña en «el discorde estruendo de la orgía». Formando contraste con la ramera aparece en el mismo poema, a través de las evocaciones del poeta, otra más delicada y pura «flor» del bello sexo «que oculta crece / en un claustro sombrío» (rima LV, vv. 7-8). En el artículo «El carnaval», el contraste entre tipos femeninos es menos tajante, pero no deja de resultar curiosa esta confrontación, por otra parte similar, de objetos amorosos contrarios: «¿A qué no nos atreveremos en el bullicio de la orgía, con la cara tapada, que no nos hayamos atrevido en el silencio del perfumado *boudoir* con la cara descubierta?» (OC, 1097). ¿Tenía Gustavo la costumbre de quedarse en las mansiones de sus elegantes anfitrionas, después de la marcha de los demás invitados, para subir al *boudoir* con esas perpetuamente engasadas damas? (Lo cierto es que se asocia con las orgías la enfermedad que afligió a Gustavo durante toda su vida de

hombre maduro: quiero decir, la sífilis, aludida en la más famosa de las tres rimas del *Libro de los gorriones* que los primeros editores suprimieron: «Una mujer me ha envenenado el alma, / otra mujer me ha envenenado el cuerpo», etc.)

Por el lado del dandismo del balance caracterológico que estamos haciendo, debe mencionarse la existencia de fotografías de cuerpo entero en las que Bécquer aparece vestido con la mayor elegancia, por ejemplo, las reproducidas en las láminas 91 y 95 del libro *Bécquer* de Montesinos<sup>12</sup>. En ambas fotografías el corte del traje es muy fino, la corbata está atada con el mayor esmero, el retratado tiene una mano en el bolsillo del chaleco, según se estilaba en los retratos de esa época, y en la otra tiene un sombrero de copa. En la segunda tiene el bastón así como el sombrero en la mano derecha. Si es cierto lo que decía Campillo al asegurar que Bécquer destruía su ropa manchándola en cuanto la estrenaba, debía de acudir siempre al taller del fotógrafo antes de la hora de la comida.

¿Cuál fue, en fin, el atractivo del alegre y agitado ambiente de salón para el Bécquer bohemio, el Bécquer poeta puro, ese Bécquer que podía morar días enteros en el país de los sueños, sin acordarse siquiera del nombre de la calle en que tenía su vivienda? Pues bien, los vestidos de la última moda, la imponente decoración y mobiliario de los salones, las rebuscadas costumbres de la alta sociedad, los bailes, los juegos de naipes, los manjares de gusto cosmopolita que caracterizaban a ese ambiente, eran para el autor de las *Rimas* las metáforas y galas estilísticas de otro lenguaje poético. Me refiero a observaciones becquerianas como la siguiente sobre el salón de baile: «Cuanto veis en él enciende en vosotros un fuego desconocido; hay en aquella atmósfera algo del ambiente que respiran los poetas en sus sueños; nosotros, por lo menos, no entramos en esos

<sup>12</sup> RAFAEL MONTESINOS, *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, Editorial RM, 1977, págs. 255 y 258.



salones sin que involuntariamente murmuren nuestros labios alguna reminiscencia poética» («Revista de salones, OC, 104).

En efecto: hacia el principio de «Bailes y bailes», aparecen las obligatorias comparaciones naturalistas de todo poema romántico cursi para caracterizar a los concurrentes de edad eterna y edad provecita que alternan en el salón: trátase, por un lado, de los que le recuerdan «las dulces mañanas de abril, regocijadas con el gorjeo de las aves, perfumadas con el aroma de las flores, doradas por los rayos de un sol esplandeciente, cuyo ardor templan los halagos de las brisas murmuradoras»; y por otro, de los que son como «las tardes desapacibles del otoño, con el fúnebre rumor de las hojas secas que el cierzo arrebató y confunde en un torbellino de polvo, con el quejido del viento en las casi desnudas ramas de los árboles, con el cielo triste, donde vagan las nubes de ceniciento color», etc. (OC, 1088). Bécquer estará pensando en el *Canto a Teresa* de Espronceda, así como en incontables poemas de Salvador Bermúdez de Castro, Gerónimo Romero y Larrañaga, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Gabriel García y Tassara, etc., en los que se recurre al empleo estremecedor contraste entre la naturaleza primaveral y la naturaleza otoñal.

En resumen, por diferentes que sean esos saraos medievales a los que asiste Gustavo en sueños y los bailes del gran mundo madrileño del ochocientos, tienen en común el hecho de que son en cada caso una forma de poesía. En los textos citados aquí se aplica el término *sueño* a unos y otros. La aclaración de este parentesco permite a la vez apreciar en forma más precisa la unidad fundamental de las *Rimas* aun en esos momentos en los que se da lo que —según ahora sabemos— sólo a primera vista puede tomarse por un viraje completo entre poemas de salón como los citados aquí y esos otros en los que el sueño histórico romántico lo lleva todo tras sí. A la vista de estas consideraciones, puede apreciarse al mismo tiempo con mayor exactitud la esencial unidad que existe entre el enfoque más histórico de las *Leyendas* y el menos histórico de las

*Rimas*. Y quedan conciliadas, al fin y al cabo, varias visiones exageradas del perfil social del mismo Gustavo Adolfo Bécquer.

## 2. ESCEPTICISMO Y ULTRATUMBA

Todo el mundo sabe que para Bécquer Dios, la poesía y la mujer ideal son en realidad un solo concepto, aunque a esta última también se la puede mirar como la vicaria de esa divinidad que es conocida alternadamente por los dos primeros nombres. Dice Juan Ramón Jiménez que «la poesía española contemporánea empieza sin duda en Bécquer»<sup>13</sup>; es más: puede decirse que empieza en Bécquer la religión del mismo Juan Ramón. Pues rinden culto a la misma divinidad estética, aunque usan palabras diferentes para nombrarla. En *Dios deseado y deseante*, el poeta de Moguer se une místicamente con la belleza suma que se le revela al contemplar el mundo; para Bécquer el principio metafísico universal, que informa todos los seres y fenómenos naturales y humanos (rimas IV, V, VIII, por ejemplo) y que también es objeto de su contemplación, es esa ya mencionada divina poesía. El dios juanramoniano habita en su contemplador a la vez que está en todo el universo: «En todo estás a cada hora, / siempre lleno de haber estado lleno, / de haberme a mí llenado a ti mismo»<sup>14</sup>. En las *Rimas* la terminología mística se aprovecha para representar el lazo entre el poeta y el «Espíritu sin nombre, / indefinible esencia» (rima V, vv. 1-2); y por fin, venciendo los titubeos del sevillano — que en la rima VIII contempla angustiado y a la vez extasiado el azul horizonte, la niebla dorada y las estrellas —, ese maravilloso ente acaba también por «llenarle» a él, esto es, por ocupar también su castillo interior, según nos dice al final del poema indicado:

<sup>13</sup> JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, «Crisis del espíritu en la poesía contemporánea española (1899-1936)», *Política poética*, presentación de Germán Bleiberg, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pág. 38.

<sup>14</sup> JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*, ed. de Antonio Sánchez Barbudo, Madrid, Aguilar, 1964, pág. 121.



En el mar de la duda en que bogo  
ni aun sé lo que creo.  
Sin embargo, estas ansias me dicen  
que yo llevo algo  
divino aquí dentro. (rima VIII, vv. 19-23.)

Pero ¿cuál es precisamente la duda que hostiga a Gustavo? ¿Qué es aquello en que se le hace difícil creer? Acaso la mejor manera de contestar estas preguntas sea la de hacer otra: ¿Por qué se ha movido Bécquer a buscar un dios que no es aquel ante cuyo altar hizo la primera comunión? ¿A cuál de las divinidades aludidas en las líneas anteriores se refieren la duda y el descreimiento de Gustavo? ¿A la poesía —ese espíritu «de que es vaso el poeta» (rima V, v. 76)—, o al Dios judeocristiano? En época todavía reciente no se estilaba reconocer que cualquier conocido literato español no fuese cristiano devoto, y así se ha publicado en las revistas católicas algún artículo poco convincente sobre la religión de Bécquer con la intención de probar que era en el fondo creyente. Mas yo quisiera insistir en una cosa por otra parte evidente, y es que el escepticismo religioso de Bécquer es solidario de su carácter de hombre y poeta moderno tan acertadamente señalado por Juan Ramón. Bécquer es hijo de un siglo materialista, y su fe titubeante en los misterios de la Iglesia parece ser el acicate principal del ardiente culto de que es objeto la poesía en su obra lírica. Se verá el pleno sentido de este y otros aspectos de las *Rimas* si documentamos las vacilaciones personales de Bécquer en lo que toca a la fe ortodoxa y la vida de ultratumba. Para cada una de estas cuestiones empezaremos consultando las obras en prosa.

Seguramente las más reveladoras líneas becquerianas sobre el efecto del pensamiento materialista decimonónico en la fe católica son las siguientes, pertenecientes al artículo «Roncesvalles» (*El Museo Universal*, 28 de enero de 1866), acerca de una excursión artística a un antiguo santuario católico realizada por el autor. He escrito en cursiva los trozos más significativos:

... hemos cambiado nosotros; he cambiado yo, que *no vengo en alas de la fe*, vestido de un toscó sayal y pidiendo de puerta en puerta el pan de la peregrinación, a presentarme en el umbral del santuario, [...] llevo hasta este último confín de la Península a satisfacer una curiosidad de artista o un capricho de desocupado. *La crítica, esa increíble hija del espíritu de nuestra época, nos ha infiltrado desde niños su petulante osadía*, nos ha enseñado a sonreírnos de compasión al oír el relato de esas tradiciones [...]. Ella nos ha truncado la historia, nos niega a Bernardo del Carpio, nos disputa al Cid, *hasta ha puesto en cuestión a Jesús...* Pero ¿ha conseguido del todo su propósito? No lo sé. Por lo pronto, ha conseguido que aquí, donde nuestros mayores se sentían embargados de una profunda emoción, donde se exaltaba su fantasía, donde se elevaba su espíritu y vibraban, sacudidas por el entusiasmo, todas las fibras del sentimiento, nosotros nos sentemos *indiferentes*, encendamos un cigarro y, entornando los soñolientos ojos, nos entretengamos en arrojar bocanadas de humo al aire. (OC, 971-972.)

Pero ya nueve años antes, en 1857, en una obra de tema en parte católico, aunque la arquitectura es allí lo principal —me refiero a la *Historia de los templos de España*—, Bécquer descubriría por insinuación la misma postura escéptica al hablarnos de «las creencias populares que la tradición repite de boca en boca y que la *sencilla* fe siente y cree» (OC, 918; la cursiva es mía). Porque es precisamente de esta fe «sencilla» de la que nuestra incredulidad nos ha habituado a sonreírnos por compasión, según decía Gustavo en el pasaje citado anteriormente.

Se preludea asimismo en la *Historia de los templos de España* esa otra especie de fe, fe estética, que en las *Rimas* llevará a la búsqueda de un dios alternativo. En la obra de 1857 no llega a definirse de hecho la nueva divinidad, mas si se hubiese acabado de expresar la idea implícita en esas páginas, el primer objeto de la fe estética de Bécquer habría sido el genio de la historia; porque la fuerza espiritual que nos atrae en esta obra arqueológica, más bien que el catolicismo, es un misticismo romántico de la historia:



«... dejemos alguna vez que el alma se arrebate en alas de la fe y crea por esa intuición misteriosa que la ilumina cuando ávida de sentimientos grandes, traspasa los umbrales santificados por el sello de los siglos y pide a las generaciones que se hundieron en el polvo, sucesos maravillosos y extraordinarios que la hagan olvidarse por un momento de la prosaica realidad de nuestra existencia» (OC, 918). La fe mencionada en este pasaje no representa una voluntad de creer en la doctrina de la Santa Iglesia Católica Romana, sino un afán de artista de arrojarse en mágicos sueños históricos que le permitan escaparse de la prosa diaria del presente. Se colmará este anhelo al profesar Bécquer ante el altar de la poesía en sus *Rimas*. Es lógico, empero, que se conserve en las *Rimas* alguna reminiscencia de esta fase anterior de la búsqueda becqueriana de una nueva divinidad: «Yo busco de los siglos / las ya borradas huellas — dice la poesía —, / y sé de esos imperios / de que ni el nombre queda» (rima V, vv. 53-56).

Veremos que en las *Rimas* el culto a la poesía se acompaña por reiteradas afirmaciones de escepticismo hacia la religión tradicional, como queda insinuado al comienzo de este apartado, pero por de pronto miremos otro ejemplo decisivo en la obra en prosa: la leyenda «Creed en Dios». Sobre el perverso pecador Teobaldo de Montagut, barón de Fort-castell, quien es sometido al horroroso castigo de una ininterrumpida cabalgata de cien años de duración por esos aires de Dios, he escrito lo siguiente en mi libro *Bécquer en sus narraciones fantásticas*:

Luego Teobaldo comienza a ceder en su lucha contra Dios; pero, auténtico personaje unamuniano antes de Unamuno, si decir tal no es excesivamente anacrónico, lucha también contra su cesión [...]. «Yo... yo soy... un miserable pecador» (OC, 188). ¿Significan estas palabras, emitidas por el barón al final mismo del texto becqueriano, una cesión absoluta? ¿O queda de algún modo incompleta esa cesión? Lo que Montagut no dice todavía, lo que no dirá nunca, es «Yo creo en Dios»,

a despecho del imperativo contenido en el rítulo de la leyenda<sup>15</sup>.

Junto con estos testimonios tomados de la prosa becqueriana, habría que clasificar el de un poema que no tiene nada en absoluto del género *rima*, a pesar de haberse incluido muy incorrectamente en numerosas ediciones de las *Rimas*. Me refiero al poema o letanía «A todos los santos», que Bécquer escribió para *Cantos del cristianismo, devocionario de la infancia y álbum religioso* (Madrid, Imprenta de M. Tello, 1868), colección editada por Francisco Javier Sarmiento y en la que colaboraron éste y numerosos poetas como Ventura Ruiz Aguilera, Gaspar Núñez de Arce, Concepción Arenal, Bernardo López García, Antonio Arnao, Narciso Serra, Antonio García Gutiérrez, Ramón de Campoamor, etc.<sup>16</sup>. Al traer tal documento a colación, no quiero, desde luego, insinuar que su misma letra contenga una confesión de la duda religiosa; el testimonio que nos interesa se ha de buscar entre líneas. En el artículo citado a pie de página, Balbín destaca el carácter de estos versos de imitación «cercana» (servil, diría yo) de la conocida «Letanía de los santos» de la liturgia católica; y me parece que la tibia fe de Gustavo Adolfo Bécquer se descubre por esto mismo, por el servilismo de la imitación, por el mimetismo mecánico de toda la composición, por su notable frialdad y falta de unción cristiana, que lleva a la inclusión de estrofas tan pedestres y tan poco becquerianas como: «Doctores cuyas plumas nos legaron / de virtud y saber rico tesoro, / al que es caudal de ciencia inextinguible, / irogadle por nosotros!» (OC, 461). Si los demás versos de Bécquer fuesen tan carentes de moción poética como éstos lo son de unción religiosa, el autor de las *Rimas* estaría tan olvidado

<sup>15</sup> RUSSELL P. SEBOLD, *Bécquer en sus narraciones fantásticas* (Pérsiles, 198), Madrid, Taurus, 1989, pág. 99.

<sup>16</sup> Sobre la primera publicación de este poema, así como sobre su incorporación posterior a las *Obras* de Bécquer, véase RAFAEL DE BALBÍN, «El poema becqueriano "A todos los santos"», *Revista de Filología Española*, XLVIII (1965), págs. 383-391.



hoy como lo está su otro apellido: Domínguez. El cristiano más devoto creo que se conmovió infinitamente menos con la lectura de «A todos los santos» que con la de la rima IV: «Podrá no haber poetas, pero siempre / ihabrá poesía!» Pues el fervor de este poema hace que sintamos la presencia de la poesía como ente divino, aun cuando Bécquer no escriba la palabra con *P* mayúscula.

En la mayoría de los pasajes de las *Rimas* donde Bécquer reconoce la tibieza de su fe, tal reconocimiento tiene dos sentidos: señala una incertidumbre perpetua en la medida en que se refiere a la religión tradicional; pero, en cambio, respecto al culto poético por el que el autor quiere substituir el cristiano, significa una oscuridad espiritual mucho menos duradera, que se iluminará con las místicas revelaciones de la poesía. La primera alusión a ese estado del alma en el que ésta está privada de la fe ocurre en la primera estrofa de la rima I, pero allí se alude ya también a la idea de la iluminación por la divinidad poética: «Yo sé un himno gigante y extraño / que anuncia en la noche del alma una aurora» (vv. 1-2; la cursiva es mía). (Las palabras «en la noche del alma» — símbolo de la obscuridad espiritual —, así como otras fórmulas semejantes que veremos, se toman de la mística cristiana, y se hallan estudiadas en las notas a las rimas correspondientes.) En la rima XXV, los conceptos de la fe y la inmortalidad entran en la elaboración de una leve hipótesis amorosa, como si tal cosa: el poeta dice que por ver brillar los negros ojos de su amada cambaría «la fe, el espíritu, / la tierra, el cielo» (vv. 35-36). En las *Rimas*, los nombres de los petrechos y atributos del culto cristiano se hallan, ora asociados a las descripciones arquitectónicas (verbigracia, rimas LXX, LXXIV, LXXVI), ora utilizados en sentido figurado para la caracterización de otro fenómeno espiritual, o bien estético, como el amor a una hermosa mujer, por ejemplo, en la rima XLVIII, en la que — significativamente — se produce al nivel alegórico otra pérdida de fe: «Del altar que le alcé en el alma mía / la voluntad su imagen arrojó, / y la luz de la fe que en ella ardía / ante el ara desierta se apagó» (vv. 5-8).

Los protagonistas de la rima LVI son el corazón, el ce-

rebro y el alma, pero nos interesa especialmente esta última, por los pormenores con que se la introduce: «El alma, que ambiciona un paraíso, / buscándole sin fe...» (vv. 9-10). En la rima LXII, angustiado todavía por su falta de fe, Gustavo recurre a la misma metáfora mística que había aprovechado en la rima I: «¡Ay! en la oscura noche de mi alma, / ¿cuándo amanecerá?» (vv. 7-8). Al final de la rima LXXIII hay unos versos con los que se confirma de nuevo la fragilidad de la fe de Gustavo, y a la par se anticipa en ellos el otro tema de este apartado: la cuestión de lo que está más allá de esta vida. Me refiero a este trozo: «¿Vuelve el polvo al polvo? / ¿Vuela el alma al cielo? / ¿Todo es, *sin espíritu*, / podredumbre y cieno?» (rima LXXIII, vv. 95-98; la cursiva es mía). Sin espíritu no hay fe. En la rima «Lejos y entre los árboles», parece haberse apagado el resplandor de la fe tanto en el cielo como en la tierra. Un peregrino cree guiarse por una estrella — «la luz de Dios? —; pero se defrauda, esa luz no es la de una estrella; juzga luego que será la de la lámpara del pórtico de una ermita, donde en todo caso podrá hallar el socorro de un hombre de Dios. «Desilusión — clama, empero, el poeta —. No es lámpara ni estrella / la luz que hemos seguido. Es un candil» (vv. 11-12).

La visión becqueriana del mundo de ultratumba es una consecuencia de la fe vacilante que hemos visto reflejada en los documentos ya consultados. Sobre este segundo tema religioso veamos primero las ilustraciones que nos brindan las obras en prosa. En «Los ojos verdes» (1861), es interesante la forma en que declara su amor por la fantástica mujer de la fuente de los Álamos el primogénito de Almenar, Fernando de Argensola, que no sólo tiene apellido de poeta sino que es por temperamento poeta, y puede así ser considerado *alter ego* de Bécquer, igual que ese otro personaje becqueriano con nombre de poeta, Manrique, en «El rayo de luna». Ante la posibilidad de que ese trago sea demonio más bien que mujer, el *alter ego* de Bécquer contesta arrebatado: «— Si lo fueses..., te amaría..., te amaría como te amo ahora, como es mi destino amarte, hasta más allá de esta vida, *si hay algo más allá de ella*» (OC, 140; la cursiva es mía). Resalta esta duda sobre la vida eterna tanto



más cuanto que el personaje es supuestamente un noble de época tan cristiana como la Edad Media. ¿Quién habla por los labios de Fernando de Argensola? ¿El mismo Fernando o Bécquer?

En la carta III de *Desde mi celda*, descuella el materialismo de la visión becqueriana de la muerte. El autor confiesa lo siguiente:

... a mí me ha sucedido con bastante frecuencia preocuparme en ciertos momentos con la idea de la muerte y pensar largo rato y concebir deseos de formular votos acerca de la destinación futura, no sólo de mi espíritu, sino de mis despojos mortales. En cuanto al alma, dicho se está que siempre he deseado se encaminase al cielo. *Con el destino que darían a mi cuerpo es con lo que más he batallado y acerca de lo cual he echado más a menudo a volar la fantasía.* (OC, 531; la cursiva es mía.)

Es decir, que no vale la pena perder el tiempo hablando de la vida futura de mi alma; eso de *dicho se está* «va sin decir» revela que yo deseo para mi alma lo mismo que cada hijo de vecino para la suya; *he deseado*, mas no confío. En cambio, considerar cuál puede ser el último paradero de la envoltura que he llevado conmigo por este mundo, eso sí me absorbe.

En la misma carta, algunas páginas más abajo, Gustavo sigue insistiendo en esta preocupación materialista por los propios restos mortales. Reconoce su indiferencia ante la vida, las ambiciones y los aplausos de este mundo, y no obstante —dice—, «se me resiste el pensar que podrían meterme preso en un ataúd formado con las cuatro tablas de un cajón de azúcar, en uno de los huecos de la estantería de una Sacramental para esperar allí la trompeta del Juicio, como empapelado, detrás de una lápida con una redondilla elogiando mis virtudes domésticas e indicando precisamente el día y la hora de mi nacimiento y de mi muerte. [...] Ello es que cada día me voy convenciendo más que *de lo que vale, de lo que es algo, no ha de quedar ni un átomo aquí*» (OC, 538-539; la cursiva es mía). ¿Y ha de quedar en algún otro sitio un átomo que valga? En el delicioso diálogo

entre dos hojas que han perdido su frescura y que en el otoño del año y de su vida están próximas a caerse de sus ramas —en «Las hojas secas»—, se reitera la visión deseperanzadora de la región de ultratumba que expresaba Fernando de Argensola. A la vista del tema del presente apartado, parece significativo que Bécquer escribiera este relato ensayístico al final de su vida, cuando su salud estaba minada. En fin, dialogan las hojas, y una de ellas rememora una conversación de dos amantes de la que fue testigo, sobre todo las palabras de la muchacha, hermosa y pálida: «Cuando caigan secas esas hojas que murmuran armoniosas sobre nuestras cabezas —decía ella—, yo moriré también, y el viento llevará algún día su polvo y el mío, ¿quién sabe adónde?» (OC, 645; la cursiva es mía). Muerte sin ninguna seguridad de mañana eterno, se repite esta idea una y otra vez por toda la obra de Gustavo.

Sobre la presencia de la muerte en las *Rimas*, Galdós escribe estas sentidas frases:

Todo es muerte en este poema [...]; es muerte la golondrina que no ha de volver, el arpa arrinconada, la sombra que pasa, la promesa que se recuerda, el padecimiento que no mata y la herida que no arroja sangre; es muerte el escudo, cuyo emblema recuerda una falaz protesta, el convento que se visita por las noches; y por último, es muerte aquella envidiada estatua que reposa en el grandioso nicho de la catedral, simbolizando el sueño infinito, y a la cual contempla el poeta considerando cuán dulce y tranquilo es el reposo expresado en la inmovilidad y en la duración de la piedra.<sup>17</sup>

Aunque algún crítico posterior ha visto en el conjunto de las *Rimas* ciertas características de las que suelen dar coherencia a un solo poema más extenso, Galdós parece ser el primero en haber sugerido esta feliz idea con la que

<sup>17</sup> BENITO PÉREZ GALDÓS, «Las obras de Bécquer», en *Gustavo Adolfo Bécquer*, ed. de Sebald, pág. 70.



se capta tan admirablemente la singular unidad de la obra, no sólo en el tema que nos interesa de momento, sino también en tantos otros aspectos temáticos y estilísticos. Me interesa especialmente el último de los acertados ejemplares que propone Galdós; pues, pese a la hermosura de la escultura sepulcral descrita en la aludida rima LXXXVI, en esa inmovilidad y en esa duración de la piedra, donde Gustavo busca la dulzura y la tranquilidad del reposo, se nos ofrece como una confirmación silenciosa de la frialdad desesperanzadora de su visión de la región de ultratumba.

Aludiendo al célebre estribillo de la rima LXXXIII: «¡Dios mío, qué solos / se quedan los muertos!», Rafael Montesinos cita unas palabras de un conocido suyo que son extraordinariamente alarmantes para cualquier escéptico que comparta el concepto becqueriano del más allá: «resulta mucho más terrible la soledad de los vivos que la de los muertos»<sup>18</sup>, porque la materia —el cadáver, y no parece haber más de acuerdo con la escatología de Gustavo— no es consciente de su soledad. Mas consultemos ya los textos poéticos. La inconsciencia que el poeta busca en la rima LII queda claro que es la de la muerte, después de apagada la luz del alma, pues parece tratarse allí de una voluntad de suicidio. Diciéndose a las olas, a las ráfagas de huracán y a las nubes, Gustavo les pide: «Llebadme por piedad adonde el vértigo / con la razón me arranque la memoria. / ¡Por piedad! ¡Tengo miedo de quedarme / con mi dolor a solas!» (vv. 13-16). En la rima LXIV el tiempo apostrofa al poeta con cruel sarcasmo, insistiendo a la vez en lo material de nuestro ser: «—¡Ah barro miserable, eternamente / no podrás ni aun sufrir!» (vv. 7-8). Quiere decirse que no hay sufrimiento o castigo que sea eterno, no hay infierno; no hay inmortalidad, porque para la inmortalidad hace falta un alma, y no hay sino materia, barro.

En la dolorosa rima LXVI nos habla Bécquer de su se-

<sup>18</sup> MONTESINOS, *Bécquer*, pág. 68.

pulcro diciendo que se hallará cruzando un «valle de eternas nieves y de eternas / melancólicas brumas. / En donde esté una piedra solitaria / sin inscripción alguna, / donde habite el olvido, / allí estará mi tumba» (vv. 11-16). En el olvido cabe todo, y sin embargo —hay que insistir en ello—, allí no hay nada. En conexión con la fe titubeante de Bécquer, hemos citado antes un trozo de la rima LXXXIII que al mismo tiempo pone en entredicho la probabilidad de la vida inmortal del alma. Ruego se perdona la repetición de la cita, pero es necesaria. «¿Vuelve el polvo al polvo? / ¿Vuela el alma al cielo? / ¿Todo es, sin espíritu, / *podredumbre y cieno?*» (vv. 95-98; la cursiva es mía). Cuando Bécquer habla de las cuestiones de ultratumba, es notable la consistencia con que vuelve siempre a concentrarse en la materialidad de la substancia vital que se va desvaneciendo o se ha desvanecido ya, es decir, en lo que está a este lado de la eternal divisoria. (He aquí a la vez una de las muchas manifestaciones de cierta tendencia pseudoascética becqueriana que comentaremos luego.)

En la rima LXXXVI, contemplando la estatua yacente de la bella dama medieval en su lecho de piedra, donde parece ofrecérselo a él otro lugar desocupado junto al muro, Gustavo siente «la sed de lo infinito, / el ansia de esa vida de la muerte, / para la que un instante son los siglos...» (vv. 34-36). Esta «vida de la muerte» no es en absoluto la misma que aquella a la que aspiran San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús en esos versos que se hallan en la obra poética de ambos: «Vivo sin vivir en mí, / y de tal manera espero, / que muero porque no muero»; sino que es la progresiva extenuación y disgregación de la materia al empezarse a fundir con el espacio y el tiempo infinitos del cosmos, y es esa soporífera extenuación de las fuerzas lo que le sugiere a Gustavo la tranquilidad del sueño que se duerme en el sepulcro.

Quisiera concluir este apartado con una consideración que es más bien literaria que caracterológica, pero con ella se confirmará lo dicho hasta aquí. Me refiero a la relativa frecuencia en la obra becqueriana (la prosaica lo mismo que



el día de la natividad, ya la muerte ha comido el tiempo de nueve meses a cada uno de los mortales»<sup>20</sup>.) Bécquer, en cambio, se concentra, no en la meta, sino en la sucesión en sí (horizonte eterno, andar, deslizándose los días, sin goce ni dolor), lo cual tiene al menos la virtud de situarle en tierra conocida, a este lado del abismo del tiempo. Tanto para Quevedo como para Bécquer la fugacidad de las cosas humanas es motivo de angustia; pero para el primero esas cosas no señalan el límite de la existencia, para el otro sí, y así hay que dotarlas de la mayor subtrancia posible, aunque no sea sino verbal. La forma de inmortalidad terrestre que Bécquer parece buscar en la rima LVI recuerda las palabras finales de otro soneto de Quevedo —sobre Roma—: «... solamente / lo fugitivo permanece y dura»<sup>21</sup>. Pero ¿será posible lograr esta permanente impermanencia tratándose del triste despojo de un solo mortal y no del majestuoso de un imperio?

Bastarán dos trozos más del libro *Victoria de la muerte*, del beato Alonso de Orozco, y dos más de las *Rimas* para ilustrar el pseudoascetismo de Bécquer. Son notables los paralelos estilísticos entre los versos 4 y 5 de la rima LXIX: «La gloria y el amor tras que corremos / sombras de un sueño son que perseguimos» y la página del heroico Orozco donde se describe la visión del mundo que tiene el cristiano fortalecido por la compañía del Salvador: «le parecen sombras las altas dignidades y honras mundanas; tiene por cosa de sueño y de engaño las riquezas»<sup>22</sup>. En la página 245 de *Victoria de la muerte*, su autor exclama: «¡Oh, qué padecen los que sirven al mundo por una corona de gloria percedera, que, como humo, en un punto desaparece!» Con cuya fraseología coincide en varios aspectos la primera estrofa de una de las rimas no incluidas en el *Libro de los gorriones*: «Es un sueño la vida, / pero un sueño febril que dura un

<sup>20</sup> *Victoria de la muerte, por el heroico siervo de Dios Beato Alonso de Orozco de la Orden de San Agustín. Obra nuevamente impresa* (edición príncipe: Burgos, 1583), Madrid, Gil Blas, 1921, pág. 6.

<sup>21</sup> QUEVEDO, *Obras completas*, ed. de Buendía, II, pág. 515.

<sup>22</sup> *Victoria de la muerte*, pág. 87.

punto. / Cuando de él se despierta, / se ve que todo es vanidad y humo...» (número 2 del tercer apartado de rimas de la presente edición). También entonan con esta retórica los ya dos veces citados versos de la rima LXXIII: «¿Todo es [...] / podredumbre y cieno?» *Hic jacet cinis, pulvis et nihil*. Bécquer no vive ya en el cosmos egocéntrico de los románticos exaltados, sino en un nuevo mundo teocéntrico —el de la poesía—, pero él no es en el fondo más cristiano que un Espronceda, que definía así su forma personal de fe: «sólo en la paz de los sepulcros creo»<sup>23</sup>.

## II. DE HORACIO A LA POESÍA DESNUDA

El encanto de las *Rimas* es tan contagioso, que no habríamos que no se haya sentido atraído por la tentación de sacar unas páginas a ellas. Sin embargo, tampoco habríamos que poética en la que sea más difícil hallar un asidero para una interpretación de sus múltiples elementos. En las *Rimas* parece fluido y variado hasta lo infinito, pero todo parece a la vez unido y siempre lo mismo. ¿Es posible distinguir entre la idea y la forma de las *Rimas*? ¿Dónde termina una cosa? ¿Dónde empieza la otra? ¿Cuáles son las formas de las *Rimas*?

En el Prólogo a la primera edición (1871), Ramón de Salazar Corrales afirma esta dificultad muy hábilmente al sostener que como Bécquer es un escritor eminentemente creativo, jamás deben desligarse en el análisis para su estudio la forma y la idea, puesto que siempre ésta de aquella se va dictando, obediendo a la otra.<sup>24</sup> He aquí que Corrales, al analizar la peculiar relación entre los contenidos de las *Rimas*, sino que al mismo tiempo hace una

<sup>23</sup> Espronceda, *Rimas*, ed. de José Carlos de Torres (Clásica Castalia), Madrid, Castalia, 1976, Apéndice, pág. 205. En la edición de Castalia, pág. 205.

<sup>24</sup> JOSÉ DE ESPRONCEDA, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. de Robert Marrast (Clásicos Castalia, 20), Madrid, Castalia, 1970, pág. 262.



El canto de las *Rimas* es tan contagioso, que no habrá crítico que no se haya sentido atraído por la tentación de dedicar unas páginas a ellas. Sin embargo, tampoco habrá obra poética en la que sea más difícil hallar un asidero para la interpretación de sus múltiples elementos. En las *Rimas* todo parece fluido y variado hasta lo infinito, pero todo en ellas parece a la vez unido y siempre lo mismo. ¿Es posible distinguir entre la idea y la forma de las *Rimas*? ¿Dónde termina una cosa? ¿Dónde empieza la otra? ¿Cuáles son los temas de las *Rimas*?

II

DE HORACIO A LA POESÍA DESNUDA

Ya en el Prólogo a la primera edición (1871), Ramón Rodríguez Correa señala esta dificultad muy hábilmente al mantener que como Bécquer «es un escritor eminentemente subjetivo, jamás deben desligarse en el análisis para su crítica la forma y la idea, dueña casi siempre ésta de aquélla, la una dictando, obedeciendo la otra»<sup>24</sup>. He aquí que Correa no solamente constata la peculiar relación entre los componentes de las *Rimas*, sino que al mismo tiempo hace una

<sup>24</sup> En BÉCQUER, *Rimas*, ed. de José Carlos de Torres (Clásicos Castalia, 74), Madrid, Castalia, 1976, Apéndices, pág. 209. En la página siguiente, Correa reitera su observación: «Vese en Gustavo dominar siempre la idea a la forma, por más que ésta sea brillante y riquísima y oculte en apariencia a aquélla primorosamente.»



sugere recomendación para el procedimiento que deberá utilizarse en su exégesis. En el presente apartado me pongo a aclarar en lo posible las principales cuestiones que se refieren a la idea (inspiración, plan, germen de la forma) y la forma misma de las *Rimas*, para lo cual empezaremos hablando del proceso creativo de Gustavo. El análisis de la temática becqueriana, de la que hablaremos en el capítulo siguiente, está erizado de problemas semejantes; pues, apropiándonos unas palabras de Menéndez Pelayo sobre el *Infermezzo* de Heine, diré que en la lectura de las *Rimas* lo que más nos sorprende son «esas composiciones tan sin asunto (según el modo vulgar de entender el asunto)»<sup>25</sup>. En las *Rimas* hay, efectivamente, algún tema «tan sin asunto», que nos veremos obligados a considerarlo en este primer apartado sobre la forma.

#### 1. EL CINCEL Y LA SENSACIÓN

Los principales pilares del concepto becqueriano del proceso creativo son la poética clásica —especialmente, según se halla expuesta en la *Epístola a los Pisones* de Horacio— y la filosofía sensualista o sensacionista a lo Locke y Condillac. En la poética clásica se apoyan el concepto casi ascético de la disciplina literaria que caracteriza a Bécquer, así como su minuciosa elaboración estilística de la forma en que se ha de encarnar la inspiración. Reconstruyendo el pensamiento de Gustavo en torno a la poética, se nos descubrirá por ende cómo concibe la labor práctica del poeta y cómo trabaja él mismo. En los manuales de psicología impresos en el siglo XIX —por ejemplo, los de Pedro Felipe Monlau, Antonio López Muñoz, Francisco Giner, Eduardo Soler y Alfredo Calderón— se seguía todavía la línea de la epistemología sensacionista al examinar el papel de nuestras sensaciones y percepciones del mundo material

<sup>25</sup> MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, «Enrique Heine. Traducción de J. Herrero», *Obras completas*, Edición Nacional, X, Santander, Aldus, 1942, pág. 409.

en la formación de nuestras ideas, figuraciones y sentimientos; y Bécquer no era ajeno a toda esta doctrina. En efecto: en ciertas páginas emplea términos como *sensación* y *memoria* en tal forma, que causa la impresión de haber leído a Locke o Condillac directamente; y los pasajes de este tipo nos servirán para precisar: 1) los orígenes de las ideas o inspiraciones que son objeto de la ya mencionada elaboración o labor práctica del poeta, y 2) las funciones de las potencias del alma que presiden a esa labor.

Opina Gustavo que no se crea ninguna obra de calidad sin que su autor haya vivido todo «el sufrimiento de las santas horas de trabajo y vigilia del escritor», es más, sin que su autor haya conocido «la ansiedad, la esperanza y la buena fe con que el artista vierte su inspiración» (OC, 1210). Deseo subrayar las palabras: *las santas horas de trabajo y vigilia*. La realidad de las *Rimas* y la leyenda de las *Rimas* son dos cosas enteramente distintas: pienso en esos críticos de revistas populares españolas, así como en esos hispanistas extranjeros, de principios de nuestro siglo, que veían en Bécquer un poeta que se dejaba llevar ingenua y espontáneamente por la inspiración del momento sin tener que recurrir nunca a ninguna técnica laboriosa para lograr esa forma perfecta, supuestamente «dictada» como por alguna misteriosa divinidad. El mismo Bécquer niega que el poeta sea un «genio ebrio de sensaciones y de inspiración» que escriba, «temblorosa la mano con la ira, llenos aún los ojos de lágrimas»; porque, según nos recuerda a continuación, en esta como en todas las obras del hombre «hay una parte mecánica, pequeña y material» (*Cartas literarias a una mujer*, OC, 623).

¿Y cuál es esa parte material? ¿Cuál es la actividad que consume esas santas horas de trabajo y vigilia? En una palabra, es la lucha. En mis comentarios a la «Introducción sinfónica» becqueriana y a las rimas I y III especialmente, he explicado que las voces *luchar*, *lucha* y *cincelar*, *cincel* se refieren en los textos becquerianos al mismo insistente y repetido proceso de pulimento y elaboración que Horacio llama la labor de la lima («poetarum limae labor», *Arts poetica*, v. 291) al insistir en que cada verso se torne a limar



diez veces; proceso al que alude también Boileau al recomendar que la tela poética se vuelva veinte veces a poner en el telar. Como confirmación de lo dicho en la «Introducción sinfónica» y los referidos poemas, son interesantes unas palabras de ese amigo íntimo de Gustavo que, según creo, le entendía mejor que nadie, quiero decir, el ya citado cubano Ramón Rodríguez Correa. En su «elocuente y atrevido prólogo», según lo juzga Galdós<sup>26</sup>, Correa formula unas observaciones generales sobre el proceso creativo de Gustavo, ilustrándolas con el ejemplo del músico y compositor alemán que aparece como personaje en la leyenda becqueriana «El Miserere» (dicho alemán ficticio es a la vez un *alter ego* de nuestro poeta): «¿Qué significa aquel *Miserere* magnífico de las montañas, que va a escuchar un músico extraño y al que pone notas tan extrañas como él, sino ese anhelo del artista, ese *luchar con la forma*, esa desesperación eterna por hallar digno ropaje, línea precisa, color verdadero, palabra oportuna y nota adecuada al mundo increado en su alma, a los hijos brillantes de su fantasía?»<sup>27</sup>. En fin, la confirmación aportada por Correa consiste en el uso de la misma terminología para el proceso elaborativo que había utilizado su admirado amigo Bécquer.

Si hemos aludido al pensamiento poético de la antigüedad al caracterizar los hábitos de trabajo de Bécquer, es porque él mismo afirma que la poética clásica es el fundamento de su credo literario. Hacia el final del pasaje siguiente del artículo «Crítica literaria» (1859), se refleja también una vez más la actitud «ascética» de Gustavo ante su labor de creación:

Paladín del buen gusto [...], venerable código de axiomas literarios que la *observación* y la *experiencia* de los siglos que han dejado de existir nos legaron por herencia al desaparecer, la Crítica, una, inmutable, inflexible como la razón de donde dimana, debe expresarse

<sup>26</sup>

En *Gustavo Adolfo Bécquer*, ed. de Sebold, pág. 70.

<sup>27</sup>

En *Rimas*, ed. de Torres, Apéndices, pág. 211. La cursiva es mía.

con un lenguaje severo y digno del sacerdocio que ejerce. (OC, 1210; las cursivas son mías)<sup>28</sup>.

Queda claro que *crítica* es aquí sinónimo de *poética*, esto es, el código literario que el Occidente recibió en herencia de los griegos y romanos; y consiguientemente, tanto una palabra como la otra se refieren, no solamente a los juicios realizados sobre obras ajenas, sino también a la disciplina que el creador se aplica (autocrítica) mientras va formando su propia obra.

Es más: por la fraseología de las líneas que comentamos ahora, se revela que para su credo Gustavo se identifica tanto con los neoclásicos españoles como con los clásicos antiguos. Al asertar que es «la Crítica, una, inmutable», se hace eco Bécquer de unas palabras de Luzán, en su famosa *Poética* dieciochesca: «Una es la poética y uno el arte de componer bien en verso, común y general para todas las naciones y para todos los tiempos»<sup>29</sup>. (Gustavo debió de conocer la *Poética* de Luzán a través de las lecciones que su hermano Valeriano o él mismo hizo con Alberto Lista, o con el sucesor de éste, Rodríguez Zapata; o bien la pudo leer en la extensa biblioteca de su madrina Manuela Monnehay.) La idea de la *inmutabilidad* de la poética a lo largo de los siglos en unos países tras otros se refuerza en el texto de Bécquer al ver éste en la crítica un legado de centurias remotas y desaparecidas. Las palabras «inflexible como la razón de donde dimana», con que Bécquer continúa describiendo la poética, podrían inducir a algún lector in-

<sup>28</sup> Me recuerda mi colega Jesús Pérez Magallón que Rubén Darío seguiría mirando las santas horas de trabajo disciplinado necesarias para el perfeccionamiento del estilo poético como una forma de monacato o sacerdocio literario: «Tiempo y menos fatigas de alma y corazón me han hecho falta, para, como buen monje artífice, hacer mis mayúsculas dignas de cada página del breviario» («Palabras liminares», *Prosas profanas y otros poemas*, ed. de Ignacio M. Zulueta [Clásicos Castalia, 132], Madrid, Castalia, 1983, pág. 86).

<sup>29</sup> IGNACIO DE LUZÁN, *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, ed. de Russell P. Sebold (Textos Hispánicos Modernos, 34), Barcelona, Labor, 1977, pág. 147.



cauto a pensar que se trata aquí de ese concepto frío, cerrado, *afrancesado* de la poética y la poesía que los autores de manuales y los críticos vulgares atribuyen equivocadamente al siglo XVIII español; pero íestamos hablando de Bécquer!, y con las voces *observación* y *experiencia* se descubre que, en el concepto de nuestro poeta, es la razón natural, la razón de la naturaleza, a la que ha de apelar la crítica o poética.

Bécquer es, por ende, partidario, no de esa supuesta poética de rígida actitud «cartesiana» inventada por los historiadores de la literatura (Boileau es muchísimo más liberal de lo que se pretende en los manuales), sino de la ortodoxa ciencia humanística, según la que el «arte» de los poetas nació de observaciones puramente empíricas que Aristóteles y Horacio realizaron sobre posibles modelos *naturales* para obras poéticas, sobre obras de alta calidad literaria creadas por poetas de gran talento *natural*, y sobre los procesos mentales *naturales* con que esos poetas lograron plasmar las inspiraciones de su talento. Esta fiel interpretación de la poética clásica se desprende de las mejores artes poéticas de todos los siglos, y aun la pudo adquirir Gustavo por algún libro de texto estampado en la época de su niñez, por ejemplo, las *Lecciones elementales de literatura*, de Luis de Mata y Araujo, donde éste escribe:

Estas leyes no han sido dictadas por la autoridad o capricho de algún hombre, pues en este caso podrían ser falsas y estar sujetas a variaciones arbitrarias. Son principios eternos y de eterna verdad, fundadas en la naturaleza misma de aquellas cosas que son objetos de las artes, y de consiguiente son tan invariables como la naturaleza. Pero estos principios [...] el espíritu indagador y filosófico, como he dicho antes, los observó en la naturaleza y en los modelos que la expresaban con verdad; siendo ciertísimo que *todo precepto o regla es producto de la observación y estudio sobre la naturaleza*.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> LUIS DE MATA Y ARAUJO, *Lecciones elementales de literatura, aplicadas especialmente a la castellana*, Madrid, Imprenta de Don Norberto Llorenç, 1841<sup>2</sup>, págs. 15-17.

Son invariables las leyes de la naturaleza, pero es infinito el número de tales leyes. De ahí los constantes descubrimientos nuevos de los científicos, y de ahí el concepto nuevamente liberalizado de la poética en la centuria decimonovena, cuando bajo la influencia de la filosofía observacional de Locke y Condillac esa poética volvió a concebirse como una de las ciencias de la naturaleza, tan ilimitada en sus posibles descubrimientos nuevos como las ciencias puras, según he explicado en otros libros<sup>31</sup>. Nadie mejor que Alexander Pope, en su *Essay on Criticism*, ha caracterizado la variedad que cabe dentro de las invariables leyes del mundo natural. En los versos siguientes, Pope da a la palabra *naturaleza* los dos sentidos de mundo en torno nuestro e inspiración natural: «Nature, like liberty, is but restrain'd / By the same laws which first herself ordain'd» (La naturaleza, como la libertad, no está restringida / sino por las mismas leyes que ella primero ordenó)<sup>32</sup>. Nótese que tanto las leyes (la preceptiva) como la inspiración habitan en el seno de la naturaleza universal. En el espacio circunscrito por tan poco limitantes límites se produce lo que habitualmente se llama espontaneidad en las obras de creación. Por otra parte, el juego entre lo variable y lo invariable, entre la soltura y el rigor es una constante tanto en la obra poética de Bécquer como en su crítica.

Hasra aquí hemos hablado de lo que Horacio llama *arte*, y Bécquer *razón*, pues bajo ambos nombres se trata de cierta mentalidad lógica, inherente al hombre natural desde su aparición en la historia, la cual reflejando la proporción

<sup>31</sup> Por ejemplo, véanse los capítulos siguientes: «La filosofía de la Ilustración y el nacimiento del romanticismo español», en mi libro *Trayectoria del romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica, 1983, págs. 75-108, donde se trata tanto del neoclasicismo como del romanticismo; y «Hacia una definición del neoclasicismo», en mi libro *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra, 1985, págs. 41-64. De esto he hablado asimismo en el prólogo a la ya citada edición de la *Poética* de Luzán, en el capítulo IV de mi libro sobre Cadalso, y en otros trabajos.

<sup>32</sup> *The Poems of Alexander Pope*, ed. de John Butt, New Haven, Yale University Press, 1963, pág. 146.



que informa toda la naturaleza — cielo, tierra, y toda la jerarquía de seres conscientes — hace posible la imitación de todos estos órdenes en obras poéticas. Con alusión a la proporción paralela que se da entre mente humana y mundo, se decía en tiempos clásicos que el hombre era un pequeño mundo, y el mundo un hombre grande, y de esa proporción compartida nació la idea de que con unas descripciones de la labor del literato sería posible reducir a *arte*, o sea reglas, preceptos — productos de la proporción universal, según se manifiesta ésta en la mente humana —, las prácticas necesarias para simular en mundos poéticos el orden y las leyes que rigen nuestro macrocosmo. En fin, arte, razón, reglas representan una cara de la naturaleza: su inclinación hacia el orden, y en el proceso creativo han de colaborar igualmente esta naturaleza *proporcionante* y esa otra naturaleza a la que Horacio, en efecto, llama *naturaleza*, y Bécquer *inspiración*. (En el caso de esta última naturaleza, se trata de la *idea* de la obra literaria, según el término utilizado al comienzo de este apartado, esto es, una vislumbre de una nueva ley natural, surgida las más veces de una percepción sensorial, según dejaremos explicar luego al propio Bécquer.)

En mi artículo «Bécquer y la lima de Horacio»<sup>33</sup>, explico cómo el *Arte poética* de Horacio se ha recreado en miniatura en la rima III, y en mi nota a la estrofa final de ésta, en la presente edición, llamo la atención sobre el notable parecido existente entre los versos del romano antiguo y el español moderno en los que hablan de la necesidad de la más armoniosa asociación entre *naturaleza* y *arte*, o bien entre *inspiración* y *razón*, para la feliz elaboración del poema. Es constante a lo largo de la obra de Bécquer la preocupación por la interacción entre *fantasía* y *entendimiento*, según se llamaba a las correspondientes facultades del alma en los tratados clásicos de psicología, y así será iluminativo

<sup>33</sup> En *Insula*, núm. 422 (enero de 1982), págs. 1, 10-11; recogido después en mi ya citado libro *Trayectoria del romanticismo español*, páginas 215-225.

examinar algunos ejemplos de cómo Gustavo caracteriza a la *inspiración* y presenta la colaboración entre ésta y la *razón*, buscándolos fuera de las *Rimas* para ampliar nuestros conocimientos de su pensamiento poético, y porque todos los trozos de éstas que atañen a dichas cuestiones quedan comentados en nuestras notas. Mas primero tomemos nota de que el confidente de Gustavo en lo literario, Correa, nos da una vez más la razón al hablar, en su ya citado prólogo, de la insustituible interrelación entre las dos naturalezas en el proceso creativo de su íntimo y lamentado amigo: «... sus producciones están pensadas y escritas con la razón y la imaginación, que son [...] inseparables y como dos buenas hermanas entre las que no hay secretos, ni odios, reinando siempre armonía inalterable»<sup>34</sup>.

En los artículos de crítica literaria de Bécquer aparecen referencias, ya a «la embriaguez de nuestra imaginación», ya a «todas esas grandes ideas que constituyen la inspiración» (OC, 1069, 1193; la cursiva es mía); y lo curioso de esta última muestra es que parece resumirse en ella uno de los puntos principales que vamos exponiendo aquí, esto es, que la inspiración nace de intrigantes percepciones sensoriales, pues *ideas* llama Locke a los traslados mentales de las sensaciones corpóreas. (Recuérdese que se ha empleado la voz *idea* al inicio de este capítulo, y se hizo así pensando en lo que expondremos ya dentro de un momento.)

Se ha sostenido que la línea divisoria entre la época de los primeros poemas neoclásicos de Bécquer («Oda a la muerte de don Alberto Lista», «Oda a la señorita Lenona, en su partida», «Al Céfire», «Ancreónica», «A Quintana», etcétera) y la segunda época de su poesía propiamente becqueriana se traza más o menos en el momento en que se está editando la *Historia de los templos de España* (1857); pero como no hay textos poéticos que sea posible fechar con seguridad en ese momento, recurriremos a esta obra histórica — por otra parte, de estilo asaz lírico — para ilustraciones del pensamiento poético becqueriano sobre la ins-

<sup>34</sup> En *Rimas*, ed. de Torres, Apéndices, pág. 209.



piración tal como se formulaba justo antes de emprenderse la composición de las *Rimas*, alguna de las cuales data ya de 1859. En las líneas que voy a citar se notará que el estilo de Gustavo no sólo difiere totalmente del de los versos neoclásicos de años anteriores, sino que es ya prácticamente idéntico al de las *Rimas* y las *Leyendas*, y por tanto, las páginas de la *Historia de los templos de España* son documentos aprovechables para la ilustración de las teorías que informan la obra que nos interesa aquí. A la vista de los pasajes siguientes de los *Templos*, que se refieren al proceso creativo en los arquitectos, es interesante recordar que Feijoo, en uno de sus más conocidos ensayos sobre la estética y poética, «El no sé qué», echaba mano de ejemplos arquitectónicos.

El arquitecto que diseñó el convento de San Juan de los Reyes, de Toledo, «lanzándose a rienda suelta sobre el ardiente corcel de la fantasía en el espacio sin límites de la originalidad, flanqueó las lujosas arcadas con las desiguales agujas de sus pilares» (OC, 772). En el verso 28 de la rima III la inspiración será caracterizada como «caballo volador», y en la desigualdad de los pilares de San Juan de los Reyes parece darse el equivalente arquitectónico del «bello desorden» de la lírica, del cual hablaremos después y que es uno de los efectos a los que puede llevar la dialéctica entre las dos naturalezas, o sea inspiración y razón. En otro capítulo, el autor de los *Templos* se interesa por «esos fantasmaligerísimos, fenómenos inexplicables de la inspiración, que al querer materializarse pierden su hermosura, o se escapan como la mariposa que huye dejando entre las manos que la quieren detener el polvo de oro con que sus alas se embellecen» (OC, 842), en donde aparecen quizá por primera vez esos escurridizos habitantes de la memoria del artista que en su «Introducción sinfónica» Gustavo llamará «los extravagantes hijos de mi fantasía» (después hablaremos del papel de la memoria en el proceso creativo becqueriano).

Ahora bien: ¿cómo en términos de esta alegoría arquitectónica becqueriana se presenta la indispensable interacción o colaboración entre inspiración y razón? Gustavo

describe al autor del convento de San Juan de los Reyes en pleno acto de creación; la escena es conmovedora, y cuenta trabajo pensar que no haya influido en ella alguna experiencia de la vida de joven artista del propio autor. Lo cierto es que el ambiente de la triste buhardilla del tierno arquitecto recuerda el de habitaciones semejantes que habitó Gustavo en sus primeros años en la corte y que describe Nombela en sus *Impresiones y recuerdos*<sup>35</sup>. Las aludidas líneas de los *Templos* son éstas:

¡Ay!, yo te veo, ardiente enamorado del arte; te veo a la luz de la triste lámpara, compañera de tus vigilia, trazar sobre el pergamino una y otra figura geométrica. En vano para realizar lo que concibe tu mente acudes a las *reglas de los maestros*; en vano, porque la *inspiración* no ha extendido aún sus alas sobre tu cabeza; por eso, apartando lejos de ti el *compás* y la *escuadra*, te arrojas sobre tu lecho, presa de la desesperación y el insomnio. (OC, 832; las cursivas son mías).

El adverbio *aún* es en cierto sentido la palabra más importante de este pasaje, porque con él se señala ese imprescindible momento en que se juntan fecundándose mutuamente inspiración y razón, representada esta última aquí por las voces *reglas*, *maestros*, *compás* y *escuadra*. No sirve ninguna de las dos *bernanas* (al decir de Correa) sin la otra. La razón asiste al joven arquitecto toledano en su triste noche de vigilia; mas no pueden empezar «las santas horas de trabajo» sin que esa facultad sea visitada por su loca pero indispensable compañera, la inspiración. En mi ensayo «Sobre la actualidad de las *reglas*», he demostrado con numerosos ejemplos que los poetas de nuestra centuria todavía explican su proceso creativo como una dialéctica entre el amor al arte y el *compás*, por usar los términos que Bécquer aplica al caso del arquitecto toledano; en efecto, los poetas de todos los siglos lo han hecho siempre así, porque no es

<sup>35</sup> Véase Gustavo Adolfo Bécquer, ed. de Sebald, págs. 27-31.



natural que funcione de otro modo la mente creadora.<sup>36</sup> Incluso en los países de lengua árabe se concibe de modo idéntico la poesía, porque los dos términos árabes para poesía derivan de raíces que significan «sentir» y «ordenar»<sup>37</sup>.

Ni en esos casos donde la inspiración parece ser la protagonista exclusiva de un acto de creación, ha dejado de intervenir la razón. Me refiero al fenómeno de la composición y la corrección mentales, el cual no es infrecuente en literatos de prodigiosa memoria como Bécquer. En relación con una de las publicaciones póstumas de Gustavo, su amigo y vecino Francisco de Laiglesia recuerda este ejemplo iluminativo:

... escribió «Las hojas secas» [1871], sin una corrección, sin una enmienda; al leerme las y oír mis elogios me añadió: «— No tiene nada de extraño la rapidez y la forma de la redacción, porque pensé anoche el artículo tal como está y la mano no ha hecho más que trazar lo que ya estaba en mi imaginación escrito»<sup>38</sup>.

Pero ya diez años antes Gustavo se ocupaba de lo mismo en letras de molde; pues en las *Cartas literarias a una mujer* (que son de 1860-1861), se lee: «escribo como el que copia de una página ya escrita» (OC, 623). Esta página ya escrita era desde luego puramente mental, y el hecho de que Bécquer se refiera únicamente al proceso mecánico de trasladar el texto de un sitio a otro indica que ese texto estaba

<sup>36</sup> En RUSSELL P. SEBOLD, *El rapto de la mente. Poética y poesía diatóchicas* (El Soto, 14), Madrid, Prensas Españolas, 1970, págs. 9-25; o en la segunda edición (Autores, Textos y Temas. Literatura, 5), Barcelona, Editorial Anthropos, 1989, págs. 61-73.

<sup>37</sup> Véase NIZAR KABBANI, *Poemas amorosos árabes*, traducción y prólogo de Pedro Martínez Montávez, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1988, pág. 21; donde el prologuista comenta el sentido de estos términos en la forma siguiente: «El poeta será, pues, un individuo que experimente un sentimiento y que sepa expresarlo ordenadamente, con elegante disposición.» Si se tratara de poetas occidentales, se diría que esto era muy horaciano.

<sup>38</sup> En *Gustavo Adolfo Bécquer*, ed. de Sebold, pág. 75.

ya elaborado, ya corregido, ya pulido por «nuestra razón» (Itina III, v. 66), habiendo pasado por varias redacciones en el papel de la memoria.

Decía antes que la filosofía sensacionista a lo Locke y Condillac es otra de las columnas del pensamiento poético de Bécquer. Concretamente, esa filosofía afecta a su concepto de la que es en cierto modo la primera entre las dos cosas iguales del acto creativo: quiero decir, la inspiración, sin cuya propuesta la razón no tendría nada que elaborar ni pulir. Notemos de paso que Bécquer no es el único escritor importante del siglo XIX que considera la reunión de la poética clásica y la epistemología sensualista como indispensable para una feliz formación literaria. Por ejemplo, Stendhal, en cartas dirigidas a su hermana, le recomienda dos veces la lectura del *Arte poética* de Boileau; y luego, por lo visto en plan urgente, la de Condillac: «Lis donc vite Condillac.» Algunos años más tarde, hallándose de viaje en un aislado pueblo de Silesia, el mismo Stendhal reconoce, en carta dirigida a un amigo, la importancia de las sensaciones para la inspiración: «Mon vrai malheur ici est l'absence totale des sensations qui me nourrissent: les arts, l'amour ou son image, et l'amitié»<sup>39</sup>.

Existen dos pasajes clave para la comprensión del papel de la sensación y la inspiración en la obra de Bécquer, ora se trate de su verso, ora de su prosa, y así los he citado también en mi libro sobre las *Leyendas*. El primero de los trozos aludidos pertenece a la II de las *Cartas literarias a una mujer*:

.. cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de

<sup>39</sup> En *Correspondance de Stendhal (1800-1842)*, ed. de Ad. Paupe et P.-A. Chéramy, préface de Maurice Barrès, Paris, Charles Bosse Libraire, 1908, I, págs. 57, 60, 132, 404.



un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes, que bullen con un zumbido extraño y cruzan otra vez a *mis ojos* como en una visión luminosa y magnífica. (OC, 622-623; las cursivas son mías.)

Comentaré este pasaje junto con el segundo, que se halla en la carta III de *Desde mi celda*:

En esos instantes rapidísimos, en que la *sensación* fecunda a la inteligencia y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa *concepción* de los pensamientos, nada se razona, los *sentidos* todos parecen ocupados en recibir y guardar la impresión que analizarán más tarde. (OC, 531; las cursivas son mías.)

En las selecciones de ambas obras citadas, *sentir*, *sensación* vienen a ser sinónimos de *inspirarse*, *inspiración*; pues toda la tonalidad estilística, toda la actitud psicológica de estas líneas es la de quien supera a la realidad logrando unos «misteriosos» conocimientos superiores sobre ésta, es decir, de quien se inspira; y sin embargo, Bécquer no se vale aquí del término *inspiración*. Tal sustitución léxica tiene la virtud de conectar la inspiración directamente con la que Gustavo cree ser la fuente principal de cualquier tema concreto en el que pueda inspirarse el poeta: esto es, los cinco *sentidos* corpóreos, pues sin que algo sugerente aprehendido por éstos fecunde el cerebro del artista no hay inspiración según Bécquer. Por las primeras palabras del primero de estos pasajes queda especialmente claro que *sentir* significa «inspirarse»; porque todos los poetas a una afirman que la inspiración poética, como la experiencia mística, como la experiencia sexual, es tan fugaz, que nada puede hacerse mientras dure sino entregarse a ella, y en efecto, Bécquer dice que mientras siente no escribe. Para esta última actividad hay que «evocar» el recuerdo de ese pasajero estremecimiento y «analizar» el frágil germen «más tarde», como dice Gustavo. Al decir Bécquer que durante «la misteriosa *concepción* de los pensamientos, nada se razona», se vuelve a subrayar el hecho de que la función elaboradora

de la razón es posterior a la primera intuición del poeta arreatado. He aquí, en fin, la misma noción sobre la relación entre inspiración y escritura que articula Wordsworth al afirmar que «la poesía [...] trae sus orígenes de la emoción recordada en la tranquilidad»<sup>40</sup>.

Es notable a la vez la frecuencia con que Bécquer utiliza en estas líneas voces que aluden a la función de la memoria en el proceso creativo: «Guardo», «escritas en mi cerebro», «libro», «huella», «memoria», «guardar». La memoria hace posible la retención del material de la primera inspiración en forma suficientemente estable para que la razón elaboradora pueda después operar sobre ella. Las sensaciones «cruzan otra vez a *mis ojos* como en una visión luminosa y magnífica», decía Gustavo, y a continuación de este trozo, con unas palabras todavía no citadas, aclara: «Entonces no siento ya con los nervios que se agitan [...]; siento, sí, pero de una manera que puede llamarse artificial» (*Cartas literarias a una mujer*, OC, 623). Aquí la memoria desempeña precisamente el mismo papel que en la epistemología sensationista, y aun se da cierta coincidencia entre la explicación becqueriana y la de Locke que sigue: «Estando cerrados mis ojos, o atrancadas las ventanas, puedo a gusto llamar otra vez a mi mente las ideas de la luz, o del sol, que las sensaciones han alojado antes en mi memoria; así también puedo a gusto echar a un lado esa idea y enfocar la del olor de una rosa o del sabor del azúcar»<sup>41</sup>.

Hay, empero, algo aún más importante para el proceso creativo que la segunda vivencia *artificial*, o sea recordada,

<sup>40</sup> WORDSWORTH y COLERIDGE, *Lyrical Ballads*, ed. de R. L. Brett y A. R. Jones, Londres, Methuen & Co., 1963, Prefacios de 1800 y 1802, pág. 266. Acerca de la emoción recordada como base sobre la que opera el proceso creativo, véanse mis notas a los versos 23-24 de la rima LIX y a los versos 19-26 de la rima LXXII, donde se hallan importantes alusiones a esto, especialmente en los versos: «Yo, que no siento ya, todo lo sé»; y «—Yo ya me he embarcado; por señas que aún tengo / la ropa en la playa tendida a secar».

<sup>41</sup> JOHN LOCKE, *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. de Alexander Campbell Fraser, Oxford University Press, 1894, II, pág. 329.



de las sensaciones como objeto de la elaboración literaria. Es que depende también de la memoria ese momento singular en que una sensación nueva recibida de fuera se convierte en lo que habitualmente se toma por inspiración, o sea *idea* germinal del poema. En el pasaje de *Desde mi celda* citado más arriba, Gustavo alude a este momento diciendo que como efecto de la sensación fecundante «allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos». Lo que pasa es que la sensación nueva se alía de un modo inesperado con los recuerdos de sensaciones anteriores que moraban ya en la memoria, y nace una noble *idea* directriz. El término *concepción* es de Locke, quien explica, por ejemplo, que aun en el caso de «nuestras más amplias *concepciones*, no podemos pasar más allá de aquellas ideas simples [...] que originalmente recibimos de las sensaciones»<sup>42</sup>; por cuanto las llamadas ideas complejas no son sino acoplamientos de dichas ideas simples.

Ahora bien: ¿cómo se producen esos sugerentes matrimonios entre sensaciones viejas y sensaciones nuevas que llevan a las inspiraciones? Pues bien, en parte traen sus orígenes de una simpática locura que Locke llama asociación de ideas, o *asociacionismo*. Una vez más se acusa una notable semejanza entre las palabras del filósofo inglés y las de Bécquer. Locke escribe: «Ciertas ideas que en sí mismas no tienen ningún parentesco vienen a estar tan unidas en las mentes de algunos hombres, que es muy difícil separarlas; siempre se acompañan, y no bien se presenta una de ellas en cualquier momento ante el entendimiento, aparece también su compañera; y si son más de dos las que se hallan así unidas, siempre se presenta inseparable toda la pandilla»<sup>43</sup>. En «Historia de una mariposa y de una araña» (1863), Bécquer describe con gracia la lunática asociación en su memoria de ciertos insensatos recuerdos e inútiles ideas que le convencen a las veces de que será «un complotísimo mentecato». En fin, «acontece que comienzan a

<sup>42</sup> *Ibidem.*, I, pág. 422.

<sup>43</sup> *Ibidem.*, I, pág. 529.

agolparse a mi memoria estos recuerdos importunos, y la imaginación, saltando de idea en idea, se entretiene en reunirlos como en un mosaico dispartado y extravagante. [...] hay alguna afinidad secreta, porque a mi imaginación se ofrecen al par y siempre van unidas en mi memoria, sin que en apariencia halle entre las dos ningún punto de contacto» (OC, 741-742). También en el trozo de las *Cartas literarias a una mujer* citado más arriba, quedan aludidas tales asociaciones lockianas: «...estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí *agrupadas* en el fondo de mi memoria.» He escrito la palabra significativa en letra cursiva. Sin embargo, no bastan las ideas y las percepciones de otros momentos que quedan asociadas en la memoria; es de mucha más importancia el momento en el que llega la nueva percepción sensorial que ha de unirse a las primeras dando nacimiento a esa callada explosión que es la inspiración: «...la sensación fecunda a la inteligencia — decía Gustavo en el ya citado pasaje de *Desde mi celda* — y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos.» Ahora bien: en el fondo del cerebro es precisamente donde residen esas ideas tan misteriosamente *asociadas*, y no deja de resultar muy sugerente en este sentido la aparición del calificativo *misteriosa* entre las palabras que hemos vuelto a citar ahora, y lo que es más, aplicado al substantivo *concepción*.

En la II de las *Cartas literarias a una mujer*, Bécquer afirma de una vez para siempre el trascendente papel de las sensaciones en la labor del poeta: «Todo el mundo siente. Solo a algunos seres les es dado el guardar como un tesoro la memoria viva de lo que han sentido. Yo creo que éstos son los poetas. Es más: creo que únicamente por esto lo son» (OC, 623).

## 2. ENTRE ORDEN Y DESORDEN:

### LA IDEA DE LAS «RIMAS»

Exactitud, espontaneidad, realidad, evanescencia, vaguedad, orden, síntesis, desorden, fantasía, análisis, idealismo, brevedad, desnudez, intuición, reflexión, musicalidad, sen-