



Edición de Ángel Esteban

# Todas las narraciones

GUSTAVO ADOLFO BÉCOUER

C Á L A M O

*Las narraciones de Bécquer constituyen un legado de primer orden a la literatura española posterior. Basadas casi siempre en leyendas medievales o historias de la tradición cultural hispánica, destacan por la maestría con que se consigue sembrar el misterio, la duda e incluso el miedo en los lectores. Tanto las historias reelaboradas como los argumentos originales consiguen atrapar desde las primeras líneas a aquellos que, llevados por el escepticismo racionalista, tratan de escapar, sin conseguirlo, del universo sobrecogedor al que el poeta les somete con indudable habilidad.*

C Á L A M O



9 788495 018991

» referencias

Colección dirigida por José María Martínez

# Todas las narraciones

Edición de Ángel Esteban

© Ediciones Cálamo, 2007  
© De la edición crítica: Ángel Esteban, 2007

Ilustración de cubierta:  
*Retrato de una dama*, G. A. Bécquer

ISBN: 978-84-95018-99-1  
Dep. Legal: P-77/2007

Printed in Spain - Impreso en España  
Imprime Gráficas Zamart (Palencia)

Edita:  
Ediciones Cálamo, S.L.  
Pza. Cardenal Almaraz, 4 - 1ºF  
34005 PALENCIA  
Tfno. y fax: 979 70 12 50  
calamo@ecalamo.com

INTRODUCCIÓN  
Ángel Esteban . . .

Las tradiciones  
Un hombre  
El tradicio  
Los elemen  
y las vacil  
Criterios  
Bibliografía

Gustavo Adolfo Bécquer  
TODAS LAS NARRACIONES

Mi conciencia  
El caudillo  
La cruz  
La ajorca  
La Creación  
El monte  
¡Es raro!  
Los ojos

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

Ángel Esteban .....	11
Las tradiciones populares .....	21
Un hombre de su tiempo .....	29
El tradicionalismo católico .....	43
Los elementos fantásticos, el miedo y las vacilaciones .....	53
Criterios de esta edición .....	66
Bibliografía .....	69

### Gustavo Adolfo Bécquer

TODAS LAS NARRACIONES .....	75
Mi conciencia y yo .....	77
El caudillo de las manos rojas .....	81
La cruz del diablo .....	128
La ajorca de oro (leyenda toledana) .....	147
La Creación (poema indio) .....	156
El monte de las ánimas (leyenda soriana) .....	166
¡Es raro! .....	176
Los ojos verdes (leyenda) .....	188

Maese Pérez el organista (leyenda sevillana) . . . . .	197
El rayo de luna (leyenda soriana) . . . . .	214
Creed en Dios (cántiga provenzal) . . . . .	226
El aderezo de esmeraldas . . . . .	241
El Miserere (leyenda religiosa) . . . . .	249
El Cristo de la calavera (leyenda toledana) . . . . .	261
Tres fechas . . . . .	274
La Venta de los Gatos . . . . .	295
El gnomo (leyenda aragonesa) . . . . .	308
La cueva de la mora . . . . .	325
Historia de una mariposa y de una araña . . . . .	331
La promesa (leyenda castellana) . . . . .	336
Apólogo . . . . .	348
Un lance pesado . . . . .	352
Entre sueños . . . . .	360
Un boceto del natural . . . . .	367
La corza blanca . . . . .	381
El beso (leyenda toledana) . . . . .	401
La rosa de pasión (leyenda religiosa) . . . . .	417
Memorias de un pavo . . . . .	428
Un tesoro . . . . .	438
Las dos olas . . . . .	444
Una tragedia y un ángel (historia de una zarzuela y una mujer) . . . . .	451
Las hojas secas . . . . .	455

.....	197
.....	214
.....	226
.....	241
.....	249
.....	261
.....	274
.....	295
.....	308
.....	325
.....	331
.....	336
.....	348
.....	352
.....	360
.....	367
.....	381
.....	401
.....	417
.....	428
.....	438
.....	444
.....	451
.....	455

Ángel Esteban

## INTRODUCCIÓN

## INTRODUCCIÓN

Las *Leyendas* de Bécquer y sus demás narraciones y relatos no fueron concebidos como un cuerpo común, coherente, cerrado, con título preciso. La muerte temprana del sevillano, en 1870, cuando sólo tenía 34 años, impidió asimismo que el propio autor se preocupara de reorganizar su obra en prosa. Por eso, las sucesivas ediciones de sus obras nunca han seguido un criterio unitario, aunque la palabra más común ha sido la de *leyendas*, para denominar al cuerpo de escritura fantástica y poética realizada en prosa narrativa. Pero no todas las narraciones pueden adscribirse al mismo subgénero literario. En concreto, *leyendas* propiamente dichas no podemos contar más allá de dieciséis o diecisiete, si nos atenemos al concepto estricto de leyenda, aunque algunos autores hablan sólo de catorce,<sup>1</sup> si bien las narraciones en general pueden alcanzar hasta más allá de la treintena.

Rubén Benítez, en una de las mejores y más clásicas ediciones, divide la prosa narrativa de Bécquer en tres posibilidades: leyendas, apólogos y otros relatos. En el primer cuerpo propone diecisiete títulos: "El caudillo de las manos rojas", "La cruz del diablo", "La ajorca de oro", "El monte de las ánimas", "Los ojos verdes", "Maese Pérez el organista", "El rayo de luna", "Creed en Dios", "El Miserere", "El Cristo de la calavera", "La voz del silencio", "El gnomo", "La cueva de la mora", "La promesa" y "La corza blanca".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Russell P. Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 20-21. A partir de ahora, todas las referencias a esta obra se harán dentro del texto con el número de página entre paréntesis.

<sup>2</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas, apólogos y otros relatos*, Barcelona, Labor, 1974, pp. 5-6. Ed. de Rubén Benítez. A partir de ahora, cualquier referencia a esta edición irá dentro del texto, con el año de publicación y el número de página entre paréntesis.

Sin embargo, varias ediciones posteriores discrepan en el número de ellas y en la adscripción de varias al género de la leyenda. Por ejemplo, las ediciones de Ana Rodríguez en 1989<sup>3</sup> y Pascual Izquierdo en 1986<sup>4</sup> mantienen el número de diecisiete, pero introducen "La Creación", considerada como apólogo por Benítez y Sebold, y prescinden de "La voz del silencio", la más dudosa de las que Benítez acepta como leyenda. José Monleón, en una de las más originales ediciones del sevillano, desecha a la vez "La Creación" y "La voz del silencio", por lo que reduce el corpus a dieciséis,<sup>5</sup> lo mismo que la edición de Joan Estruch que lleva un estudio preliminar de Russell P. Sebold.<sup>6</sup>

La clásica edición de Aguilar, reeditada en varias ocasiones, cuenta con "La Creación" y "La voz del silencio", y así enumera dieciocho textos. Otros críticos son menos exigentes o menos concretos. Jorge Campos,<sup>7</sup> por ejemplo, en su edición de las leyendas, incluye veintidós, pues a las dieciséis consabidas e indiscutibles añade "El maestro Hérold", que es un artículo de crítica, el apólogo "La Creación", "Tres fechas", "La Venta de los Gatos", el "Apólogo", y "La mujer de piedra". Manuel García-Viñó, en su conocido estudio *Mundo y trasmundo en las leyendas de Bécquer*,<sup>8</sup> apunta en principio también veintidós, pero explica por qué deja fuera "Las hojas secas" (difícilmente roza lo narrativo) y "Es raro" (es un típico cuento realista), quedándose entonces en veinte, dividiendo además las leyendas en ocho secciones, no cronológicamente,

<sup>3</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y Leyendas*, Barcelona, PPU, 1989.

<sup>4</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, Madrid, Cátedra, 1986. A partir de ahora, todas las alusiones a esta edición se harán dentro del texto, con el año de publicación y el número de página entre paréntesis.

<sup>5</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, Madrid, Akal, 1992. A partir de ahora, cada vez que se cite esta edición, se hará en el texto con el año y el número de página entre paréntesis.

<sup>6</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, Barcelona, Crítica, 1994. A partir de ahora, cualquier referencia a esta edición se hará en el texto, con el año de publicación y el número de página entre paréntesis.

<sup>7</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, Madrid, Alianza, 1979.

<sup>8</sup> Manuel García-Viñó, *Mundo y trasmundo en las leyendas de Bécquer*, Madrid, Gredos, 1970, p. 28.

te, sino por afinidad. Pérez el organista" ("Creed en Dios", "Los fantasmas de piedra"), "Autobio de Cristo de la calaverista y la mujer ide mito de Acteón" ("protagonista" ("La mesa"), y "Las leyes las manos rojas").

Alguno prefiere Romero Tobar,<sup>9</sup> y narrativa de ficción y sin solución de ciones y colocadas publicación, los sig orden cronológico "Un drama" (12.º), (16.º), "La Venta de un pavo" (25.º) tragedia y un ángel Ruiz llama "Narr treinta, pero no ap dos olas", pero sí lance pesado", "Er

Sebold es el r leyenda a las nar como un boceto, y narraciones no fa guna fuerza sobre por una causa nat hay sólo un mero

<sup>9</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, Madrid, Alianza, 2000. Edición de Leo



que ocurre es que el narrador asocia un suspiro con la creencia popular de Toledo por la que todas las noches un fantasma blanco con formas de mujer vaga por un caserón ruinoso (19). Excluye asimismo "La Creación" y "El caudillo de las manos rojas", la primera porque es —como ya dijo hace varias décadas Rubén Benítez— un apólogo, y la segunda porque en la definición general de lo fantástico, hay "un elemento sobrenatural que irrumpe con tanta fuerza en nuestro mundo de experiencia cotidiana, que casi somos llevados a aceptarlo como posible; pero en el mundo oriental de 'El caudillo de las manos rojas' (1858) no es sólo sobrenatural cuanto sucede, sino que también lo es todo el marco de la acción, por lo cual en estos cuentos lo sobrenatural viene a ser lo normal, y así es casi como si no hubiera nada fuera de lo común" (20). Para este texto en concreto, hay que añadir que significa un elemento singular dentro del cuerpo de las narraciones y leyendas, ya que es, con mucho, el más extenso, casi como una novela corta, es el único relato de los tradicionalmente considerados como leyendas que no retoma una tradición hispánica sino oriental y está escrito casi como un poema en prosa, por lo que su narratividad es más discutible que la de las leyendas de tema hispánico u occidental.

Ahora bien, no es sólo el elemento sobrenatural que irrumpe en el espacio natural lo que testifica la existencia de una leyenda, es decir, no es sólo el carácter de narración fantástica lo que justifica el apelativo de "leyenda", sino otros aspectos más particulares, como la inserción en un marco tradicional. Se entiende por *leyenda*, según el Diccionario de la Real Academia, "relación de sucesos que tienen más de tradicionales o maravillosos que de históricos o verdaderos". Definición casi repetida por Casares en su *Diccionario ideológico de la lengua española*: "Relación de sucesos o narración en que interviene la imaginación o la tradición más que la realidad histórica". La unión de lo tradicional y lo maravilloso. Por *tradición* se entiende la "transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación"; una segunda acepción del DRAE concreta: "noticia de un hecho antiguo transmitida de este modo". Y una tercera añade: "doctrina, costumbre, etc., conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos", para concluir en una cuarta el sentido más

cercano al que util  
de un suceso trans

Es decir, la es  
narración fantástica  
el sevillano), con  
invitan a creer, sin  
oral, y su elaborac  
historias populares  
generaciones. La  
hombre de explica  
ámbito determina  
popular suele tran  
ponde a una neces  
eso Bécquer hace  
das, a alguien que  
narración. Demetr  
tido inicialmente p  
nos casos, se basa  
de la fabulación po  
ticos o maravillos  
María Díez Tabo  
becqueriana y de  
concretar qué es  
increíble, aunque  
cional:

Se denomina  
ma, pero que  
imaginarias.  
minado tiem  
ron forma lí  
tarde tambié  
el carácter d  
tica, que pro

<sup>10</sup> Demetrio Est  
Alianza, 1996, p. 614.

cercano al que utilizamos: "elaboración literaria, en prosa o verso, de un suceso transmitido por tradición oral".

Es decir, la esencia de la leyenda no es sólo el carácter de narración fantástica (aunque la mayoría lo tienen, como se verá en el sevillano), con la inserción de elementos sobrenaturales que invitan a creer, sino también todo lo relacionado con la transmisión oral, y su elaboración literaria, de ciertas costumbres, mitos, ritos, historias populares que permanecen en una colectividad durante generaciones. La leyenda surge como una necesidad innata del hombre de explicar los misterios del universo. Siempre nace en un ámbito determinado, pero una vez que ha tenido una aceptación popular suele transformarse en un hecho tradicional, porque responde a una necesidad colectiva que la difunde y la expande. Por eso Bécquer hace referencia siempre, en el comienzo de las leyendas, a alguien que contó a alguien y que a su vez fue testigo de otra narración. Demetrio Estébanez Calderón habla de "relato transmitido inicialmente por tradición oral, en prosa o en verso (en algunos casos, se basa en acontecimientos históricos y, en otros, es fruto de la fabulación popular) y en el que prevalecen elementos fantásticos o maravillosos, frecuentemente de origen folclórico".<sup>10</sup> Juan María Díez Taboada, uno de los mejores estudiosos de la poesía becqueriana y de su obra en general, es mucho más explícito al concretar qué es una leyenda, enfatizando lo maravilloso o casi increíble, aunque no necesariamente fantástico, en un marco tradicional:

Se denomina así a una narración que prescinde de la historia y la deforma, pero que se refiere a personas que han vivido realmente o a figuras imaginarias ligadas a un lugar concreto real y que actuaron en un determinado tiempo. Tanto las leyendas religiosas como las profanas recibieron forma literaria en el género épico, en verso y luego en prosa, más tarde también en el dramático. Es consustancial al asunto de la leyenda el carácter de cosa admirable y casi increíble, no necesariamente fantástica, que produce veneración hacia los poderes extra o sobrenaturales.

<sup>10</sup> Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, p. 614.

La leyenda refleja los acontecimientos históricos que afectan a una comunidad, de aquí su carácter tradicional y la tendencia a fijar explícitamente el nombre de personas y lugares, y las fechas de los sucesos narrados, aunque luego se den confusiones, impropiedades y anacronismos, que son cosa secundaria e incluso contribuyen a hacer la leyenda más bella e ingenua.<sup>11</sup>

De ese modo, la leyenda tiene unos rasgos muy particulares que la diferencian de otras narraciones como los mitos, donde se encuentra una explicación sobrenatural y, por tanto, lógica en su sentido, a fenómenos naturales, por lo que los personajes suelen tener rango divino. O la fábula, donde el factor principal es la enseñanza moral, casi siempre alrededor de personajes simbólicos encarnados por animales. Tampoco la leyenda es un simple cuento, ya que en éste la acción que se somete a consideración es inventada, perdiendo sus raíces en la tradición histórica. Más difícil es diferenciarla de la simple tradición, que también hace referencia a hechos maravillosos transmitidos oralmente de generación en generación, y de la balada, narración fantástica que describe literariamente una superstición o creencia popular. A veces, también se hace difícil rescatarla de la epopeya, aunque en ésta el campo en el que se mueve el autor es mucho más restringido y deja menos cauce a la libre fantasía.

Ahora bien, conviene que nos acerquemos a los orígenes del concepto hasta la época en que Bécquer escribe e indagar en lo que significaba exactamente para él. "Leyenda" aparece ya en los escritos de Berceo (*Milagros de Nuestra Señora*) o en el *Libro de Alexandre* con el significado de "lo escrito, lo que se lee", que es su acepción más común. Sólo en muy contadas ocasiones, la palabra tiene un significado que se acerca al actual; por ejemplo, en *La leyenda áurea*, de Jacobo Vorágine, del siglo XIII, colección de narraciones del estilo de las que comúnmente se hacían alrededor de lecturas pia-

<sup>11</sup> Juan María Díez Taboada, "Leyenda", en GER, Madrid, Rialp, 1973, tomo XIV, p. 272. Basa sus afirmaciones en A. H. Guerber, *Myths and legends of the Middle Age*, Londres, 1906; A. van Gennep, *La formation des Légendes*, París, 1910; V. García de Diego, *Antología de leyendas de la literatura universal*, Barcelona, 1958 y H. Rosenfeld, *Legende*, Stuttgart, 1961.

dos recogidas por Bécquer que contenían vidas virtuosas premiadas. El significado es "la leyenda que aparece como "narración histórica".<sup>12</sup> Narra Bécquer y amigo cuento y leyenda, el ficticio y el según historia real o tradición forma versificada en prosa.<sup>13</sup> Fue Marqués en los mismos años en que publica en sus *Principios de poesía... (1844)* un estudio que vivió, enfatizando el carácter poético, que se refiere a un carácter maravilloso.

La Historia en sus leyendas transmitidas. Los Vedas, por ejemplo el *Zend-Avesta* lo mismo las mitivas son cosmogónicas se fundan en leyendas que no tiene variaciones. Los jalones de la historia determinada, un personaje o a un personaje que suelen inspirar re-

<sup>12</sup> En la edición estudiada las leyendas que originalmente ese sesgo. Las del XIX en su índice en Madrid, Cátedra,

<sup>13</sup> Narciso Camps, 318.

tecimientos históricos que afectan a una  
 ter tradicional y la tendencia a fijar explíci-  
 onas y lugares, y las fechas de los sucesos  
 en confusiones, impropiedades y anacronis-  
 ta e incluso contribuyen a hacer la leyenda

tiene unos rasgos muy particulares  
 raciones como los mitos, donde se  
 renatural y, por tanto, lógica en su  
 es, por lo que los personajes suelen  
 donde el factor principal es la ense-  
 rededor de personajes simbólicos  
 poco la leyenda es un simple cuen-  
 e se somete a consideración es inven-  
 la tradición histórica. Más difícil es  
 ción, que también hace referencia a  
 idos oralmente de generación en  
 ración fantástica que describe lite-  
 creencia popular. A veces, también  
 epeopeya, aunque en ésta el campo en  
 mucho más restringido y deja menos

e nos acerquemos a los orígenes del  
 e Bécquer escribe e indagar en lo que  
 el "Leyenda" aparece ya en los escri-  
 tra Señora) o en el *Libro de Alexandre*  
 na, lo que se lee", que es su acepción  
 aradas ocasiones, la palabra tiene un  
 mal; por ejemplo, en *La leyenda áurea*,  
 XIII, colección de narraciones del  
 se hacían alrededor de lecturas pia-

dosas recogidas para ser leídas en los refectorios de los conventos, que contenían vidas de santos, historias de pecadores castigados y virtuosos premiados. Aún en el Siglo de Oro, en Nebrija, su significado es "la letra, lo escrito", y sólo en el siglo XIX comienza a aparecer como "narración tradicional que no se ajusta a la verdad histórica".<sup>12</sup> Narciso Campillo, teórico literario coetáneo de Bécquer y amigo personal del poeta, también diferenciaba entre cuento y leyenda, aclarando que el primero es un poema totalmente ficticio y el segundo un texto poético narrativo que cuenta una historia real o tradicional. La leyenda suele ofrecer siempre una forma versificada, mientras que el cuento puede estar escrito en prosa.<sup>13</sup> Fue Manuel Milá i Fontanals (1818-1884) quien, por los mismos años en que Bécquer escribía sus prosas, terminó de perfilar en sus *Principios de estética* (1857-1869) y su *Compendio de arte poética...* (1844) una definición de leyenda ajustada a los tiempos en que vivió, enfatizando el hecho de que era una narración de corte poético, que se refería a tradiciones populares y que solía tener carácter maravilloso.

La Historia en su primitiva fase no es más que una sucesión de leyendas transmitidas y aumentadas de generación en generación. Los *Vedas*, por ejemplo, es una colección de leyendas arias, así como el *Zend-Avesta* lo es de leyendas persas. Casi todas las leyendas primitivas son cosmogónicas: las mitologías egipcia, griega y romana se fundan en leyendas, en que cada dios o héroe tiene la suya, cuando no tiene varias. Aparte de éstas, que constituyen los primeros jalones de la historia, existen otras que se refieren a una localidad determinada, un castillo, una iglesia, unas ruinas, una fuente, etc., o a un personaje histórico cuyos hechos se magnifican. Todas ellas suelen inspirar relatos o poemas en las diferentes culturas.

<sup>12</sup> En la edición de la Real Academia de 1884, cuando ya se han conocido y estudiado las leyendas románticas y, a través de ellas, el concepto ha adquirido oficialmente ese sesgo. Es la misma definición de García Castañeda para las leyendas del XIX en su introducción a la edición de las leyendas de Zorrilla, publicada en Madrid, Cátedra, 2000, p. 17.

<sup>13</sup> Narciso Campillo, *Retórica y poética o literatura preceptiva*, Madrid, 1881, p. 318.

Una parte importante de los poemas épicos conocidos tienen como base una leyenda previa, lo que es muy claro en la tradición española, donde varios cantares de gesta, romances y obras dramáticas se apoyan en este tipo de relatos. En muchos casos, la existencia histórica de los héroes no ha podido ser comprobada, como es el caso de Bernardo del Carpio, figura convertida en protagonista de romances, de poemas épicos (*Bernardo*, de B. de Balbuena), de comedias (*La libertad de España por Bernardo de Balbuena*, de Juan de la Cueva), y al que se cita en obras posteriores como el *Quijote* de Cervantes o los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* del ecuatoriano Juan Montalvo (1875). En otros casos, se trata de personajes históricos de los que no queda más que la leyenda, como el rey visigodo don Rodrigo, del que los romances viejos evocan hechos fantásticos como la entrada en el palacio de Toledo, los amores con la Cava, la penitencia, el enterramiento con serpientes, etc. En esos datos se basan obras posteriores como *La profecía del Tajo* de Fray Luis de León, *El último godo* de Lope de Vega o *El puñal del godo* de Zorrilla, en plena época romántica, de auge de las leyendas. En cuanto a don Pelayo, por ejemplo, son determinantes para la consolidación de la leyenda las obras de los románticos Hartzenbusch, *La madre de Pelayo*, de 1846, Zorrilla con *La princesa doña Luz* y Espronceda en *El Pelayo*. El Duque de Rivas recuerda la leyenda de los siete infantes de Lara en *El moro expósito*. Incluso una figura tan histórica como Rodrigo Díaz de Vivar es objeto de diversos relatos legendarios, en obras de Juan de la Cueva, Guillén de Castro, Lope de Vega, pero también de los románticos como Hartzenbusch en *La jura de Santa Gadea*.

Aunque el Siglo de Oro fue una fuente bastante común de leyendas, es realmente en el Romanticismo cuando éstas llegan a su máxima expresión: algunas de ellas son una recreación de temas heredados de la tradición medieval y otros recogen temas intemporales o más cercanos a la historia del XIX. Entre los autores más destacados, aparte de Bécquer, se puede citar al Duque de Rivas, con *La azucena milagrosa*, *El aniversario*, *Maldonado*, Zorrilla con *A buen juez mejor testigo*, *El capitán Montoya*, *Los encantos de Merlín*, *Margarita la tornera*, *El Cristo de la Vega*, etc., Enrique Gil y Carrasco con *El lago de Carucedo*, Mata y Maneja con *La gruta de los encantados*, Núñez de

Arce con *La visión de azucenas*, Emilia Blasco Ibáñez con *Fantasías*, o las de Fernández y González Aguiló, Jerónimo Enríquez, Ángel V

La leyenda es de ramificaciones, ejercita Bécquer, puesta a la revaloración del cultivador en la novela histórica arqueológica, es T publica en 1830 e Nacido en Españ inglés, paradójica española. La sigui te de Salamanca, histórica pero los de Oro español, el ción anglosajona c ciones periódicas tes autores popul *Pintoresco Español Romances histórico la leyenda de Rob culmina en Zorri*

<sup>14</sup> Comenta Esth su parte, Zorrilla colo *simos. Tradición* (1841) tradicional al tiempo un asunto carente de devolver al pueblo un de esta manera la inte ta de la actuación del Castalia Didáctica, 20

los poemas épicos conocidos tienen lo que es muy claro en la tradición de gesta, romances y obras dramáticas de relatos. En muchos casos, la existencia no ha podido ser comprobada, como el Carpio, figura convertida en protagonista épico (*Bernardo*, de B. de Balbuena), *Epopeya por Bernardo de Balbuena*, de la que cita en obras posteriores como el *Capitulos que se le olvidaron a Cervantes* (1875). En otros casos, se trata de temas que no queda más que la leyenda, como el del que los romances viejos evocan la entrada en el palacio de Toledo, los temas del enterramiento con serpientes, temas posteriores como *La profecía del último godo* de Lope de Vega o *El último godo* de Lope de Vega, de la que cita en obras posteriores como *El príncipe de Salazar*, de 1846, Zorrilla con *La princesa de Salazar*. El Duque de Rivas recuerda a Lara en *El moro expósito*. Temas como Rodrigo Díaz de Vivar es legendarios, en obras de Juan de Vega, pero también de los temas en *La jura de Santa Gadea*.

una fuente bastante común de leyendas cuando éstas llegan a su máximo momento con una recreación de temas heredados que recogen temas intemporales o temas. Entre los autores más destacables citar al Duque de Rivas, con *La jura de Santa Gadea*, Zorrilla con *A buen juez con la ley*, *Los encantos de Merlin*, Margarita la reina, Enrique Gil y Carrasco con *El lago de los encantados*, Núñez de

Arce con *La visión de Fray Martín y El Vértigo*, Trueba con *La vara de azucenas*, Emilia Pardo Bazán con *La leyenda de la torre*, Vicente Blasco Ibáñez con "La misa de medianoche" y "Álvar Fáñez" en *Fantastías*, o las de Fernandez Shaw, Emilio Ferrari, Ruiz Aguilera, Fernández y González, Villoslada, Pagés, Jacinto Verdaguer, Tomás Aguiló, Jerónimo Roselló, el P. Arolas, Vicente Boix, Curros Enríquez, Ángel Vázquez Taboada, Heraclio Pérez, etc.

La leyenda es una especie de largo alcance y con muchos tipos de ramificaciones, pero el género propiamente dicho, tal y como lo ejercita Bécquer, nace en el Romanticismo, y constituye una respuesta a la revalorización del pasado que se da en la época. El primer cultivador en la Península de esta nueva modalidad, basada en la novela histórica de Walter Scott, con técnicas de reconstrucción arqueológica, es Telesforo de Trueba y Cossío (1799-1835), quien publica en 1830 en Londres su *The Romance of History of Spain*. Nacido en España pero educado en Gran Bretaña, escribió en inglés, paradójicamente, sus leyendas sobre la historia de la nación española. La siguiente obra que continúa esta línea es *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, que delinea aspectos de la novela histórica pero los mezcla con otros recursos que llegan del Siglo de Oro español, el romance desarrollado narrativamente, la tradición anglosajona del relato de terror, etc. Y varias son las publicaciones periódicas que por esas fechas recogen leyendas de diferentes autores populares, como *El Artista* (1835-1836), el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), *No me olvides* (1837-1838), etc. Los *Romances históricos* del Duque de Rivas siguen esa línea, así como la leyenda de Robot i Fonseré *Solimán y Zaida* (1849), línea que culmina en Zorrilla<sup>14</sup> y deja paso a la renovación becqueriana,

<sup>14</sup> Comenta Esther Ortas en su edición de las leyendas becquerianas que "por su parte, Zorrilla colocó al comienzo de *Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos. Tradición* (1841) un texto que consignaba el origen popular de la leyenda tradicional al tiempo que planteaba cómo la veracidad exacta de dichos textos era un asunto carente de importancia, e incluso gravoso para el poeta que pretendía devolver al pueblo unos sucesos que habían emanado originariamente de este; y de esta manera la intervención ficcionalizadora del autor era consecuencia directa de la actuación del escritor en la elaboración de la historia y el relato". (Madrid, Castalia Didáctica, 2005, p. 26).

como muy bien ha visto Rubén Benítez en su edición de las leyendas:

Zorrilla aprende la lección de Espronceda. Difunde el género y lo desarrolla en todas sus posibilidades; hasta tal punto que en 1862, Coll y Vehí define la leyenda literaria teniendo sólo en cuenta la narración histórica en verso al modo de Zorrilla. Cuando Bécquer aparece en la escena española este tipo de *leyenda* está en vías de extinción. Ha surgido en cambio el relato folklórico de Fernán Caballero, en que no se trata ya de utilizar un asunto tradicional, o inventar otro, para ambientarlo en un pasado histórico, sino de auténticos cuentos populares provenientes de la tradición oral, transcritos con técnicas realistas, fidedignas, sin los agregados de la fantasía del recopilador. Por otra parte, gran número de repertorios han puesto a disposición de los escritores los modelos del cuento popular, a menudo sobre asuntos maravillosos, propios de la tradición europea. Bécquer recrea el género: mantiene cierta deuda con la leyenda anterior, las técnicas de descripción arqueológica, las expresivas de lo sublime terrorífico; tiende sin embargo a la verosimilitud realista, a respetar la economía y los modos del relato popular y, sobre todo, a crear un ambiente de maravilla lírica, similar al de los cuentos de hadas. (1974, 22-23)

Es decir, en el romanticismo español, si nos atenemos a la tradición marcada por la novela histórica, la leyenda transcurre por tres fases diferentes, como ya ha afirmado Pascual Izquierdo: una primera etapa en la que la leyenda comienza su andadura de la mano de traducciones e imitaciones de las baladas germánicas; una segunda donde el molde expresivo es más bien el romance tradicional, que constituye la verdadera épica del siglo XIX (aquí contaríamos con las obras del Duque de Rivas y Zorrilla antes aludidas); y una tercera en la que destacan los relatos legendarios con asuntos populares o tradicionales, publicados generalmente en revistas del tipo del *Semanario Pintoresco Español*, el *Museo Universal* o la *Revista Española de Ambos Mundos* (1986, 28). Hacia 1860, este género parece ya agotado, pues ya ha nacido el nuevo concepto de relato introducido por Fernán Caballero. Las leyendas becquerianas suponen, por tanto, en este contexto, una superación del género en extinción, como ya lo notara hace muchos años Baquero Goyanes:

Las leyendas que los que h a los relatos Bécquer cons ca, con valor misterio y be citados.

Las leyendas y topiquera puro perfecta se a los del es manifestacion Gustavo Ado

## Las tradiciones p

Precisamente sevillano el modo klóricos en el text y en las cartas *De res y las adapta a origen de este afec blo. La idea de pu parejo a ella, gene ticos alemanes, tie ticos literarios de Lowth, Word, Pe quien, con su anál un sentido tan des tumbres y en las nó a pensadores c parte, al enfatizar te nacionalismo s mano, personalid*

<sup>15</sup> Mariano Baquero Goyanes, *Las leyendas de Bécquer*, Madrid, 1949, p. 221.

Benítez en su edición de las leyen-

de Espronceda. Difunde el género y lo desarro-  
lla, hasta tal punto que en 1862, Coll y Vehí  
tomando sólo en cuenta la narración histórica  
de la. Cuando Bécquer aparece en la escena espa-  
ñola en vías de extinción. Ha surgido en cambio  
Fernán Caballero, en que no se trata ya de utilizar  
el cuento otro, para ambientarlo en un pasado  
de cuentos populares provenientes de la tradi-  
ción germánica realista, fidedignas, sin los agrega-  
dos. Por otra parte, gran número de reper-  
torio de los escritores los modelos del cuento  
de asuntos maravillosos, propios de la tradición  
del género: mantiene cierta deuda con la leyenda  
de descripción arqueológica, las expresivas de lo  
de embargo a la verosimilitud realista, a res-  
tos del relato popular y, sobre todo, a crear  
una, similar al de los cuentos de hadas. (1974,

español, si nos atenemos a la tra-  
dición histórica, la leyenda transcurre por  
lo que ha afirmado Pascual Izquierdo: una  
leyenda comienza su andadura de la  
formas de las baladas germánicas; una  
nuevo es más bien el romance tradi-  
cional épica del siglo XIX (aquí con-  
ta de Rivas y Zorrilla antes aludi-  
destacan los relatos legendarios con  
temas, publicados generalmente en  
como *Pintoresco Español*, el *Museo*  
*de Ambos Mundos* (1986, 28). Hacia  
legada, pues ya ha nacido el nuevo  
de Fernán Caballero. Las leyendas  
en este contexto, una superación  
ya lo notara hace muchos años

Las leyendas becquerianas representan el triunfo del relato en prosa, ya  
que los que hasta ahora hemos estudiado de este tipo son muy inferiores  
a los relatos legendarios en verso del Duque de Rivas o de Zorrilla.  
Bécquer consigue el milagro de una prosa poética —pero prosa auténti-  
ca, con valores narrativos— sirviendo a unos asuntos que en emoción,  
misterio y belleza nada tienen que envidiar a los mejores de los autores  
citados.

Las leyendas de Bécquer suponen el logro de un género antes mediocre  
y topiqueramente romántico, y a la vez significan casi su fin, ya que de  
puro perfectas ningún otro relato de esta clase, posterior, podrá igualar-  
se a los del escritor sevillano. El género decae sensiblemente y todas las  
manifestaciones subsiguientes parecerán torpes remedos de la obra de  
Gustavo Adolfo.<sup>15</sup>

## Las tradiciones populares

Precisamente de Fernán Caballero y sus *relaciones* aprende el  
sevillano el modo de introducir relatos tradicionales y motivos fol-  
klóricos en el texto ficticio. Ya en la *Historia de los templos de España*  
y en las cartas *Desde mi celda* recoge y difunde tradiciones popula-  
res y las adapta a su nueva manera de interpretar el folklore. El  
origen de este afecto está en la idea romántica de espíritu del pue-  
blo. La idea de pueblo, y el espíritu o sentimiento nacional que va  
parejo a ella, generalmente asociado a los prerrománticos y román-  
ticos alemanes, tiene origen en la inquietud nacionalista de los crí-  
ticos literarios de la segunda mitad del XVIII en Inglaterra: Hurd,  
Lowth, Word, Percy, McPherson, etc. También en Montesquieu  
quien, con su análisis de la sociedad y del derecho de la época, con  
un sentido tan desarrollado de las diferencias nacionales en las cos-  
tumbres y en las leyes, que atribuye al espíritu nacional, impresio-  
nó a pensadores como Herder, Fichte o Savigny. Rousseau, por su  
parte, al enfatizar la bondad natural del hombre, afectó al incipien-  
te nacionalismo suizo y, más tarde, al alemán. En el ámbito ger-  
mano, personalidades como Johann Christoph Gottsched (1700-

<sup>15</sup> Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC,  
1949, p. 221.

1766) preparan una futura literatura nacional, por su interés en fijar una lengua literaria y por su interés en la historia remota de Alemania. También Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) expresó un declarado interés en el pasado alemán y sobre todo propulsó el estudio de la mitología nórdica, además de popularizar la figura de Arminio, el símbolo de la resistencia alemana a la dominación romana.

De esos antecedentes nace la primera obra teórica que constituye todo un manifiesto nacionalista, *El espíritu Nacional Alemán* (1765), de Friedrich Karl von Moser, que defiende un imperialismo medievalista que habría de remediar la inoportuna y triste desaparición del antiguo imperio. De todas formas, este historicismo es todavía algo embrionario e inconsciente. Habrá que llegar a Möser y Herder para que tenga una teorización adecuada y densa. Möser, en la introducción a la primera parte de su *Historia de Osnabrück* (1768), realiza una labor histórica de corte nacionalista, pues habla sobre la edad de oro de la historia de los antiguos sajones, tiempos de libertad e individualismo, que se concreta en la vida rural de aquellos sajones, vida del campo que será la matriz de la misma civilización alemana, por lo que apartarse de ella significa apartarse de la germanidad, deformarla y corromperla con elementos foráneos. Es la primera vez que el pueblo se convierte en el estrato original de la sociedad alemana y, por tanto, de su nación. Desde ese momento, la historia, en Alemania, dejó de ser exclusivamente militar y política, contada a través de las grandes hazañas y movimientos, y se orientó cada vez más hacia los elementos culturales, populares, religiosos e incluso legendarios.

Pero fue Herder quien insistió de un modo más claro y directo en el carácter orgánico de su pueblo o de una cultura. Para ello se valió del símil de la planta o del animal: un pueblo es un proceso dirigido por una fuerza reguladora y unificadora que nace, crece, se desarrolla y muere. Esa fuerza organizadora y creadora fue llamada por el alemán "espíritu", "alma" o "genio" de un pueblo (*Volksgeist*). Y lo esencial de él no es su racionalidad sino precisamente su naturalidad, por la que se destaca el cambio, el devenir, el crecimiento, la vitalidad y la originalidad de sus creaciones. Por ello mismo, el lenguaje, las historias antiguas, las leyendas o la

comunidad natural  
misma constitución  
el elemento deter  
es aquella en que e

En ese orden o  
literatura, la religi  
ello, todo lo que se  
un dios ahora se ex  
blo. El pueblo ha p  
y explicación. Por  
indicadores como  
anima a cada pueb  
cuando se encuent  
quiera. Y de él se e  
la particularidad d  
sión o desaparición  
cacísimo es mante  
klóricas que tratar

Las resonancia  
fueron tremendas  
Tollinchi— la natu  
de cultura (que ha  
sicista) sufrió una  
entonces se abrier  
arte, del derecho,  
nas y, en cierto se  
sente."<sup>16</sup>

Esa novedad t  
sentación tempora  
ta a una realidad  
inconmensurables  
Herder hizo hinc

<sup>16</sup> Esteban Tollinchi, *La cultura del Siglo XIX*, 799.

comunidad natural dicen más sobre una sociedad cualquiera que su misma constitución como Estado. El espíritu nacional es entonces el elemento determinante de una comunidad, y la condición ideal es aquélla en que el estado es coextensivo con la nación.

En ese orden de cosas, lo nacional se aplica a todo: el arte, la literatura, la religión, la filosofía, la moral, la cultura entera. Por ello, todo lo que se consideraba como producto de un individuo o de un dios ahora se explica como producto de la comunidad o del pueblo. El pueblo ha pasado a ser el principio de generación, desarrollo y explicación. Por tanto, la vida verdadera se halla en todos esos indicadores como la lengua, las tradiciones o la vida local. Herder anima a cada pueblo a buscar su centro de gravedad, porque sólo cuando se encuentra es posible hacerle justicia a una cultura cualquiera. Y de él se desprende la necesidad de proteger la unicidad y la particularidad de cada pueblo, de impedir en lo posible su invasión o desaparición. Y para salvaguardar ese centro un método eficazísimo es mantener esas raíces por medio de las narraciones folklóricas que tratan de perpetuar las esencias.

Las resonancias de esta concepción del "espíritu de los pueblos" fueron tremendas e inmediatas. "Al asociar —comenta Esteban Tollinchi— la naturaleza con el pueblo y la cultura, la idea misma de cultura (que hasta ahora era aristocrática, erudita, refinada, clasicista) sufrió una transformación radical. Las perspectivas que entonces se abrieron al estudio de la historia, de la literatura, del arte, del derecho, cambiaron la naturaleza misma de estas disciplinas y, en cierto sentido, siguen determinando su estudio en el presente."<sup>16</sup>

Esa novedad tuvo lugar bajo la forma de *Volksgeist*, cuya representación temporal es el espíritu de los tiempos, o *Zeitgeist*, y apunta a una realidad espiritual, ya que hace alusión a los elementos inconmensurables de una cultura, a lo peculiar de ella misma. Herder hizo hincapié en la expresión folklórica, mitológica, legen-

<sup>16</sup> Esteban Tollinchi, *Romanticismo y Modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del Siglo XIX*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1989, vol. 2, p. 799.

daria, lingüística y literaria de dicho espíritu; Fichte se valió del concepto para su arenga política y nacionalista. Savigny lo aplicó a la jurisprudencia y Hegel lo consideró como una manifestación del espíritu universal o *Weltgeist* que, en general, se expresa como historia y como cultura y, en particular, se formula en la constitución política, en la forma de estado y en el sistema filosófico. Humboldt se dedicó al estudio de su expresión lingüística mientras Steinthal desarrollaba la relación entre la lingüística y la psicología. Más adelante, Lazarus haría referencia a la resonancia de dicho espíritu en la psicología de los pueblos o *Volkerpsychologie*. Marx, por su parte, lo trataría desde la perspectiva de los sistemas económicos de épocas diversas, etc.

Este nacionalismo novedoso se fijó especialmente en la lengua, y tuvo un carácter universal en el contexto de Occidente. Ella fue considerada como el elemento prerracional sobre el que se inscribe la comunidad nacional. Debido a ello, tuvo lugar una preocupación creciente por la lengua de cada país, que amplió su vocabulario literario, alentó el neologismo y favoreció las diferencias y matices dentro de una comunidad lingüística. Aumentó la moda por los diccionarios, ya creada por las Academias en el siglo XVIII, incluso los de las lenguas minoritarias, ya que una de las características del nacionalismo fue el amor al color local, los matices dialectales de cada zona, las diferencias de cada región e incluso la resurrección de las lenguas que estaban a punto de extinguirse pero que antaño habían brillado con todo su esplendor.

Dado el interés por la lengua, las literaturas fueron también un objetivo en orden a dar a conocer los caracteres esenciales de un pueblo. Los poemas de Ossian, por ejemplo, y el entusiasmo que generaron en toda Europa, no se entienden sin la creencia de que sólo las fuerzas geniales, originales, de un pueblo joven y primitivo serían capaces de dar a luz una gran obra. Y Homero fue uno de los autores que más se revalorizaron en esta época, a juzgar por los estudios de Word, Schiller, Goethe o Wolf donde se trataba de demostrar que Homero fue el poeta de un pueblo joven y natural y su poesía se acerca a la popular de los bardos. Herder, por su parte, se dedica a rastrear los restos poéticos que quedan de la gran gesta creadora popular alemana y de otras regiones, y publica una colec-

ción de cantos poéticos que resuena en todo Occidente. El folklore, de las sociedades populares, cuenta con raíces medievales. En Alemania la poesía de Heine, y los cantos populares de Eichendorff, tratan de traer que el nacionalismo con las formas y el espíritu de Bécquer, a cre-

En España, el nacionalismo. Cuando Bécquer escribió Ferrán, dice que el poeta más destacado en el campo como "Goethe, Schiller, etc." cultivarlo; es más que el mismo texto cita a los alemanes y el tradicional y legítimo admiran, es ver que Trueba las ha grabadas; Fernán Cortés pero nadie ha tocado en el terreno del

Por lo tanto, el libro de Ferrán es el depósito madurado de lo tradicional, y si cualquiera, un tipo popular es la síntesis del pueblo, sus leyendas

<sup>17</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, Madrid, Castalia, 1962. Ahora, todas las citas entre paréntesis.

de dicho espíritu; Fichte se valió del  
 y nacionalista. Savigny lo aplicó a  
 consideró como una manifestación del  
 que, en general, se expresa como his-  
 tricular, se formula en la constitución  
 y en el sistema filosófico. Humboldt  
 expresión lingüística mientras Steinthal  
 de la lingüística y la psicología. Más  
 a la resonancia de dicho espíritu  
 o *Volkerpsychologie*. Marx, por su  
 perspectiva de los sistemas económicos

se fijó especialmente en la lengua,  
 en el contexto de Occidente. Ella fue  
 gorracional sobre el que se inscri-  
 a ello, tuvo lugar una preocupa-  
 de cada país, que amplió su vocabula-  
 gismo y favoreció las diferencias y  
 lingüística. Aumentó la moda  
 por las Academias en el siglo XVIII,  
 itarias, ya que una de las caracte-  
 al amor al color local, los matices dia-  
 de cada región e incluso la  
 que estaban a punto de extinguirse  
 con todo su esplendor.

las literaturas fueron también un  
 los caracteres esenciales de un  
 es, por ejemplo, y el entusiasmo que  
 se entienden sin la creencia de que  
 de un pueblo joven y primiti-  
 una gran obra. Y Homero fue uno de  
 en esta época, a juzgar por los  
 o Wolf donde se trataba de  
 poeta de un pueblo joven y natural y  
 de los bardos. Herder, por su parte,  
 que quedan de la gran gesta  
 otras regiones, y publica una colec-

ción de cantos populares de varios países, gesto que adquirirá una  
 resonancia inusitada en el panorama internacional, iniciándose así  
 en todo Occidente una época de estudios del arte popular, del fol-  
 klore, de las sociedades primitivas, y de recopilación de leyendas  
 populares, cuentos, refranes, canciones, poemas primitivos y  
 medievales. En Alemania, aparte de los de Herder, cabe destacar la  
 poesía de Heine, de la que Bécquer es un claro deudor, y los textos  
 populares de Eichendorf o Uhland. Gracias a ellos se puede demos-  
 trar que el nacionalismo literario contribuyó a enriquecer la lengua  
 con las formas y las tradiciones del pasado o bien, como en el caso  
 de Bécquer, a crear formas nuevas sobre la base de las antiguas.

En España, enseguida cuajó este gusto por lo popular antiguo.  
 Cuando Bécquer trata de justificar el libro de cantares de su amigo  
 Ferrán, dice que ese tipo de literatura constituye un género litera-  
 rio destacado en algunos países, y que autores tan importantes  
 como "Goethe, Schiller, Uhland, Heine, no se han desdeñado de  
 cultivarlo; es más, se han gloriado de hacerlo".<sup>17</sup> Y reconoce, en el  
 mismo texto citado, que en España todavía se está lejos de emular  
 a los alemanes y realizar obras literarias magnas con el material  
 tradicional y legendario: "entre nosotros no: estas canciones se  
 admiran, es verdad, se aplauden, se repiten de boca en boca.  
 Trueba las ha glosado con una espontaneidad y una gracia admi-  
 rables; Fernán Caballero ha reunido un gran número en sus obras;  
 pero nadie ha tocado ese género para elevarlo a la categoría de tal  
 en el terreno del arte" (189).

Por lo tanto, no es sólo la amistad lo que lleva a Bécquer a glo-  
 sar el libro de Ferrán y a darle una gran importancia, sino el pro-  
 pósito madurado del sevillano de exaltar lo popular, lo folklórico y  
 lo tradicional, y justificar así su propia producción, porque no es,  
 siquiera, un tipo de poesía como cualquier otro, sino que "la poesía  
 popular es la síntesis de la poesía" (188); es más, la poesía del pue-  
 blo, sus leyendas, son lo permanente, y lo que posibilita la existen-

<sup>17</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, Prólogo a *La Soledad*, de Augusto Ferrán, en  
*Rimas*, Madrid, Castalia, 1987, ed. de José Carlos de Torres, p. 189. A partir de  
 ahora, todas las citas de esta edición se harán en el texto, con el número de pági-  
 na entre paréntesis.

cia de otras concepciones y prácticas poéticas, siguiendo la línea filosófica de Herder:

El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones.

Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época (...).

Los grandes poetas, semejantes a un osado arquitecto, han recogido las piedras talladas por él, y han levantado con ellas una pirámide en cada siglo (...).

Como a sus maravillosas concepciones, el pueblo da a la expresión de sus sentimientos una forma especialísima.

Una frase sentida, un toque valiente o un rasgo natural, le bastan para emitir una idea, caracterizar un tipo o hacer una descripción. (188)

Aparte de esto, hay un gusto particular de Bécquer por las cosas añejas, por las antiguallas, una adoración al pasado tradicional que se concreta en sentimientos que han de ver la luz en forma de relato, poesía o artículo sobre cualquier realidad vetusta del propio país, como bien se desprende de su declaración en la cuarta carta en la obra *Desde mi celda*:

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 todo lo que pertenece al pasado, y las poéticas tradiciones, las derruidas fortalezas, los antiguos usos de nuestra vieja España, tienen para mí todo ese indefinible encanto, esa vaguedad misteriosa de la puesta del sol en un día espléndido, cuyas horas, llenas de emociones, vuelven a pasar por la memoria vestidas de colores y de luz, antes de sepultarse en las tinieblas en que se han de perder para siempre.<sup>18</sup>

En otro texto es todavía más contundente porque, aparte de señalar la importancia capital de esas tradiciones, anima a los interesados a lanzarse a buscar esas tradiciones en el lugar donde ellas

<sup>18</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, *Desde mi celda*, carta IV, en *Rimas, otros poemas*, obra en prosa, Madrid, Espasa, 2000, p. 223.

han nacido y se han  
esas maravillas, que  
encontrar en otros  
de entender su pro  
racionalista, ya que  
en el ánimo de qu  
Bécquer, en su arti  
ción es un

elemento imp  
pena de caer  
dudidad. Lo q  
exageracione  
atmósfera en  
blo, y poder  
do el conven  
y hace tanto  
tes.<sup>19</sup>

Desde princip  
mayor atención a  
otros nombres luc  
literatura denomi  
Sanz, Larrea, Dac  
riores, tanto en ve  
bién de la mano d  
publicado una *Co*  
Imprenta de Fran  
Sotomayor, obra i  
*Español, parte reco*  
en Madrid, en la l  
tarde de esa prin  
*chanzas y veras pa*

<sup>19</sup> En *Rimas, otros*  
partir de ahora, todas  
cando entre paréntesis

prácticas poéticas, siguiendo la línea  
siempre, el gran poeta de todas las edades  
sintetizar en sus obras las creencias, las  
de una época (...).

similares a un osado arquitecto, han recogido  
y han levantado con ellas una pirámide en

estas concepciones, el pueblo da a la expresión  
forma especialísima.

que valiente o un rasgo natural, le bastan  
pensar un tipo o hacer una descripción. (188)

gusto particular de Bécquer por las  
las, una adoración al pasado tradicio-  
nismos que han de ver la luz en forma  
de cualquier realidad vetusta del pro-  
pósito de su declaración en la cuarta

sea que es inherente a la naturaleza frágil  
a lo que perece y volver los ojos con cierta tris-  
teza que ya no existe, ello es que en el fondo de mi  
especie de culto, una veneración profunda, por  
el pasado, y las poéticas tradiciones, las derruidas  
formas de nuestra vieja España, tienen para mí  
una esa vaguedad misteriosa de la puesta del sol  
en las horas, llenas de emociones, vuelven a pasar  
de colores y de luz, antes de sepultarse en las  
noches y perder para siempre.<sup>18</sup>

más contundente porque, aparte de  
de esas tradiciones, anima a los inte-  
lectuales tradiciones en el lugar donde ellas

Desde mi celda, carta IV, en *Rimas, otros poemas*,  
p. 223.

han nacido y se han desarrollado, para saborear de primera mano  
esas maravillas, que tienen un valor incalculable, e imposible de  
encontrar en otros lugares o circunstancias, y también imposible  
de entender su profunda significación con un criterio netamente  
racionalista, ya que esas tradiciones hacen mella en el sentimiento,  
en el ánimo de quien las escucha, y no tanto en su intelecto. Para  
Bécquer, en su artículo "Solar de casa del Cid en Burgos", la tradi-  
ción es un

elemento importantísimo y del cual no puede prescindirse del todo, so  
pena de caer en un escepticismo acaso más peligroso que la misma cre-  
dulidad. Lo que precisa es saber desembarazar la tradición del follaje de  
exageraciones que la adorna y la ofusca; lo que falta es ir a respirar su  
atmósfera en los lugares en que nació y vive aún en la fantasía del pue-  
blo, y poder así apreciar los quilates de verdad que encierra, adquirien-  
do el convencimiento de la intuición que se siente, aunque no se razona,  
y hace tanto peso en el ánimo como el más auténtico de los comproban-  
tes.<sup>19</sup>

Desde principios del XIX, en España se estaba prestando una  
mayor atención a la literatura popular, y así, aparte de Ferrán,  
otros nombres luchaban por constituir en género de prestigio a la  
literatura denominada menor. Entre ellos, Eulogio Florentino  
Sanz, Larrea, Dacarrete, y todos los citados en las páginas ante-  
riores, tanto en verso como en prosa. Pero ese ambiente llega tam-  
bién de la mano de los textos recopilatorios. En 1799 ya se había  
publicado una *Colección de seguidillas o cantares* en Madrid, en la  
Imprenta de Franganillo, recopilados por Antonio Valladares de  
Sotomayor, obra incluida, en 1875, dentro de el *Refranero General  
Español, parte recopilado y parte compuesto por J. M. Sbarbi*, publicado  
en Madrid, en la Imprenta de Gómez Fuentenebro. Tres años más  
tarde de esa primeriza publicación (1802) aparece el *Almacén de  
chanzas y veras para instrucción y recreo*. Su autor, Enrique Ataide y

<sup>19</sup> En *Rimas, otros poemas, obra en prosa*, Madrid, Espasa, 2000, pp. 933-934. A  
partir de ahora, todas las citas relativas a esta edición, se citarán en el texto, indi-  
cando entre paréntesis el año de edición seguido del número de página.

Portugal, vio una segunda edición, también en Madrid, en 1807. De ese mismo año (1807) data otra *Colección de coplas de seguidillas, boleras y tiranas*, anónima. Agustín Durán, en 1828-32, publica asimismo un *Romancero General*. Pero esas colecciones no tenían un propósito literario sino divulgativo. Una de ellas, la de Eduardo López Pelegrín, titulada *Cuentos de antaño. Colección de leyendas de la Edad Media*, de 1851, posee un prólogo de Antonio Ferrer del Río, que explica el tenor de esas narraciones basadas en la época preferida por los románticos, y trata de recuperar ese tiempo perdido con sus costumbres populares y sus tradiciones: "No vacilamos en decir que todas las leyendas que forman parte de este volumen revelan un estudio detenido de las diversas épocas a que se refiere el argumento siempre en consonancia con la historia. Amor, fe, heroísmo son los tres sentimientos que campean en cada una de las páginas de este libro, como cristal en que se reflejan varios sucesos de la Edad Media, manantial fecundo de inspiraciones que nunca podrán agotar los vates. Acertado en la elección de los asuntos, ha sabido bosquejar el autor un cuadro bastante completo de las costumbres de aquellos tiempos remotos, pintando lides, cacerías, funerales, convites, coloquios de amores, pesares de ausencias, aventuras de pendencieros, triunfos de batalladores, amarguras de desdeñados y felicidades de correspondidos".<sup>20</sup>

La primera selección con rigor científico fue hecha en 1859, por Fernán Caballero, bajo el título *Cuentos y poesías populares andaluzes*, publicada en Sevilla, en la imprenta de la Revista Mercantil. A partir de ahí, los investigadores son cada vez más certeros y profusos. En 1864, Emilio Lafuente Alcántara, miembro de la Real Academia de la Historia, publica con gran aceptación su *Cancionero popular*. Todo este ambiente culmina con el desarrollo posterior de los grandes folkloristas españoles de fin de siglo: Francisco Rodríguez Marín y Antonio Machado y Álvarez. El terreno, por tanto, a nivel teórico, ya estaba abonado, de modo que no fuera una

<sup>20</sup> Eduardo López Pelegrín, *Cuentos de antaño. Colección de leyendas de la Edad Media*, Madrid, Imprenta de los Señores Martínez y Minuesa, 1851, pp. 6-7; prólogo de Antonio Ferrer del Río.

coincidencia la ap  
Marcelino Menén  
ron un gran avanco  
ratura españolas. L  
literatura popular  
tura culta tuvo du  
también se preocu  
los periodistas, es  
sarios para dar a  
nuestro más que r  
ros de formas y fe  
completan la ense  
cer con su reprod  
la misión de las p

### Un hombre de su

Para muchos  
un Bécquer mela  
mientos ideales, fi  
lo rodea y lo ma  
todo a partir de lo  
tificar a los autore  
ta, que firmaban  
para evitar conflic  
boración de Gust  
teniendo en cuen  
González Bravo,  
gos públicos, no e

<sup>21</sup> El cual, por ci  
se aplicó principalme  
históricas. Los moder  
tradiciones populares  
tura general. Teoría l  
Librería de Álvaro V

ción, también en Madrid, en 1807. Otra *Colección de coplas de seguidillas*, de Están Durán, en 1828-32, publica así. Pero esas colecciones no tenían un objetivo. Una de ellas, la de Eduardo de Antaño. *Colección de leyendas de Antaño*. Colección de leyendas de Antaño con un prólogo de Antonio Ferrer del que trata de recuperar ese tiempo perseguido y sus tradiciones: "No vacilamos en reunir las diversas épocas a que pertenecen en consonancia con la historia. Los sentimientos que campean en cada época, como cristal en que se reflejan las ideas, manantial fecundo de inspiraciones y vates. Acertado en la elección de temas para el autor un cuadro bastante completo de aquellos tiempos remotos, pintando los sentimientos, coloquios de amores, pesares de guerreros, triunfos de batalladores, vicisitudes de correspondidos".<sup>20</sup> El rigor científico fue hecha en 1859, cuando se publicó *Cuentos y poesías populares andaluces* en la imprenta de la Revista Mercantil. Los poemas son cada vez más certeros y próximos a la realidad. Alcántara, miembro de la Real Academia de la Lengua, con gran aceptación su *Cancionero* se relaciona con el desarrollo posterior de la poesía de fin de siglo: Francisco de Quevedo y Álvarez. El terreno, por ser abonado, de modo que no fuera una

de Antaño. *Colección de leyendas de la Edad Media* de Martínez y Minuesa, 1851, pp. 6-7; pró-

coincidencia la aparición de figuras como Milá y Fontanals<sup>21</sup>, Marcelino Menéndez y Pelayo y Ramón Menéndez Pidal, que dieron un gran avance al estudio de los orígenes de la lengua y la literatura españolas. Bécquer, en la mitad de ese siglo que entronizó la literatura popular y la elevó hasta una categoría que sólo la literatura culta tuvo durante muchos siglos, supo entrever cómo España también se preocupó por sacar de dentro de sí lo mejor, y animó a los periodistas, escritores e intelectuales a utilizar los cauces necesarios para dar a conocer esos tesoros: "Todos los países, pero el nuestro más que ningún otro, ofrecen al artista y al pensador tesoros de formas y fecundos manantiales de ideas en esos objetos que completan la enseñanza de la historia. Buscarlos, reunirlos y ofrecer con su reproducción ancho campo a la fantasía y al estudio, es la misión de las publicaciones ilustradas" (2000, 929).

### Un hombre de su tiempo

Para muchos lectores actuales es todavía común la imagen de un Bécquer melancólico, melifluo, cargado de brumas y pensamientos ideales, fuera del mundo, desconectado de la sociedad que lo rodea y lo margina. Esta idea fue puesta en entredicho sobre todo a partir de los estudios donde Lee Fontanella trataba de identificar a los autores de la polémica publicación *Los borbones en pelota*, que firmaban con el seudónimo SEM en el periódico *Gil Blas* para evitar conflictos con la realeza y el gobierno. Aunque la colaboración de Gustavo no ha quedado demostrada absolutamente, teniendo en cuenta que allí se criticaba enormemente al ministro González Bravo, principal valedor del poeta en determinados cargos públicos, no es necesario tampoco aludir a ese tipo de activida-

<sup>21</sup> El cual, por cierto, definió leyenda así: "Esta palabra, sinónima de lectura, se aplicó principalmente, en su origen, a la de narraciones piadosas, muchas veces históricas. Los modernos han designado con este nombre la narración poética de tradiciones populares, a menudo de carácter maravilloso." En *Principios de literatura general. Teoría literaria*, II, parte IV, cap. 5, en *Obras completas*, Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguier, 1888, t. I, p. 229.

des para demostrar que Bécquer estaba plenamente integrado en la sociedad que le tocó vivir, que conocía sus mecanismos y que sabía cómo activarlos para obtener el rendimiento deseado. Gustavo pertenece a esa raza de intelectuales que en la mitad del siglo XIX están observando los cambios profundos que se producen en todos los niveles de la sociedad, a causa de la revolución industrial, y cómo la especialización técnica y la división del trabajo están deformando las antiguas fisonomías de las ciudades y de todo el sistema laboral. El intelectual descentrado necesita reactivar su función pública, bastante deteriorada por el utilitarismo positivista y científicista, y tiene que compaginar su labor literaria íntima, básica, con la producción en serie que exige la vida moderna. Por eso, en líneas generales, los escritores se convierten en profesores, diplomáticos o periodistas. Bécquer se encuentra ligado desde sus primeros años de Madrid al periodismo, que cultivará sin descanso hasta el final de su vida, si bien en la época en que ostentó cargos públicos su labor literaria y periodística fue mucho menor.

De hecho, sus leyendas y relatos fueron escritos para ser publicados en periódicos y revistas, y ganar así un dinero necesario para su supervivencia y la de sus familiares. Es más, el primero de sus relatos publicados, "El caudillo de las manos rojas", fue recogido entre los papeles del poeta por sus amigos cuando él se encontraba gravemente enfermo, en los primeros meses de 1858, para poder pagar el tratamiento necesario para superar esa enfermedad, y se publicó los días 29, 31 de mayo y 1, 2, 5, 6, 11 y 12 de junio. De ahí en adelante, leyendas y narraciones diversas salían publicadas junto con variados artículos y crónicas y ellos significaban el principal sustento económico del sevillano. Por otro lado, hay que ser conscientes del momento concreto en que transcurre la vida de Bécquer en Madrid, desde su llegada a la capital en 1854 hasta su muerte en 1870. Prácticamente, entre dos revoluciones, como apuntara sagazmente José Monleón (1992, 5): la del 54 y la "Gloriosa" de 1868. En julio de 1854 se interrumpe bruscamente el largo período de gobiernos moderados, y el corte de la secuencia histórica supone un turno para los progresistas, que duró un bienio. Este régimen, a pesar de su brevedad, tuvo algo de irreversible. El 17 de julio por

la tarde convocó  
había formado u  
Evaristo de San  
odonnellistas, pro  
Espartero a la jef  
la Guerra. Duran  
ma económica, p  
mentalmente ec  
como reivindicac  
viraje ni la desar  
acallar las voces  
ma, que entró en  
moderado que g  
Bécquer comienz  
ciosa empresa de  
las bases de su t  
tuvo muchos apo  
volvió O'Donnell  
llante éxito, más  
trol fiscal, libre d  
sa y a una acerta  
minó fracasando  
que lo mantenían  
y desapareciendo  
cha como de la i  
ni Narváez nuev  
que dejó la escisi  
ta de O'Donnell  
motín de San G  
últimos treinta a  
gentos.

Narváez regre  
lio, donde murió  
una dictadura al  
do al colapso ec  
González Bravo  
una tasa de dese

quer estaba plenamente integrado en  
que conocía sus mecanismos y que  
obtener el rendimiento deseado.  
de intelectuales que en la mitad del  
los cambios profundos que se produ-  
la sociedad, a causa de la revolución  
ización técnica y la división del traba-  
formas fisonomías de las ciudades y de  
lectual descentrado necesita reactiva-  
deteriorada por el utilitarismo  
que compaginar su labor literaria  
en serie que exige la vida moder-  
los escritores se convierten en pro-  
vistas. Bécquer se encuentra ligado  
Madrid al periodismo, que cultivará sin  
nada, si bien en la época en que osten-  
literaria y periodística fue mucho

relatos fueron escritos para ser publi-  
y ganar así un dinero necesario para  
familiares. Es más, el primero de sus  
de las manos rojas", fue recogido  
sus amigos cuando él se encontraba  
primeros meses de 1858, para poder  
para superar esa enfermedad, y se  
y 1, 2, 5, 6, 11 y 12 de junio. De ahí  
ciones diversas salían publicadas junto  
cas y ellos significaban el principal  
ano. Por otro lado, hay que ser cons-  
en que transcurre la vida de Bécquer  
la capital en 1854 hasta su muerte en  
revoluciones, como apuntara sagaz-  
la del 54 y la "Gloriosa" de 1868. En  
bruscamente el largo período de  
de la secuencia histórica supone un  
que duró un bienio. Este régimen, a  
go de irreversible. El 17 de julio por

la tarde convocó a los primeros grupos de protesta y el 18 ya se  
había formado una Junta presidida por el general progresista  
Evaristo de San Miguel e integrada por un conglomerado de  
odonnellistas, progresistas y demócratas, que llevó finalmente a  
Espartero a la jefatura del gobierno y a O'Donnell al Ministerio de  
la Guerra. Durante ese período se intentó llevar a cabo una reforma  
económica, pues los móviles de la revolución fueron fundamen-  
talmente económicos, aunque también tuvo un carácter social,  
como reivindicación de los derechos de los más pobres. Pero ni ese  
viraje ni la desamortización de Madoz al año siguiente lograron  
acallar las voces de obreros y campesinos, ni consolidar un siste-  
ma, que entró en crisis en julio del 56, dando lugar a un bienio  
moderado que gobernó Narváez. Éste es el momento en que  
Bécquer comienza a publicar sus narraciones y a elaborar su ambi-  
ciosa empresa de la *Historia de los templos de España*, que sentaría  
las bases de su tradicionalismo estético e ideológico. Narváez no  
tuvo muchos apoyos en su gobierno ultraconservador, y en 1858  
volvió O'Donnell, que ocupó la presidencia hasta 1863, con bri-  
llante éxito, más que ningún otro gobierno liberal, gracias al con-  
trol fiscal, libre de irregularidades, a una relativa libertad de pre-  
nse y a una acertada y dinámica política exterior. Sin embargo, ter-  
minó fracasando debido a la enorme heterogeneidad de los apoyos  
que lo mantenían en el poder, apoyos cuya unidad se fue minando  
y desapareciendo, padeciendo una gran presión tanto de la dere-  
cha como de la izquierda. Ni el marqués de Miraflores (1863-64),  
ni Narváez nuevamente (1864-65) pudieron restañar las huellas  
que dejó la escisión producida a principios de los sesenta. La vuel-  
ta de O'Donnell no arregló nada, y en junio de 1866 tuvo lugar el  
motín de San Gil, el movimiento militar más subversivo de los  
últimos treinta años, que terminó con la ejecución de cuarenta sar-  
gentos.

Narváez regresó por séptima vez y O'Donnell salió para el exi-  
lio, donde murió. En 1868 muere también Narváez, dando paso a  
una dictadura al mando de Luis González Bravo, que fracasó debi-  
do al colapso económico que hizo saltar la banca en Barcelona.  
González Bravo recortó gastos y aumentó impuestos, y tuvo lugar  
una tasa de desempleo superior a la sostenible, por lo que la revo-

lución no se hizo esperar. La "Gloriosa" triunfó en septiembre de 1868, con el general Prim como líder, que terminó en un gobierno capitaneado por Francisco Serrano con Prim como primer ministro a partir de 1869 y con la promulgación de una de las constituciones más progresistas del mundo en esa época. Pero Prim, que en poco tiempo había perdido mucha popularidad tanto en la izquierda como en la derecha, muere asesinado el 27 de diciembre de 1870, dos días después de haber fallecido Gustavo Adolfo Bécquer.

Sobre esas premisas, alrededor de las que Bécquer no fue un mero espectador, transcurre una vida literaria, política y personal de un escritor acuciado casi siempre por los problemas económicos. Julio Nombela recuerda que Bécquer era muy optimista antes de abandonar Sevilla, con dieciocho años, pensando que todos los proyectos literarios que llevaban entre manos les iban a reportar una cantidad más que suficiente para vivir bien: unos doscientos setenta mil reales.<sup>22</sup> Sin embargo, la llegada a la capital supuso también la caída del caballo: en la nueva sociedad en vías de industrialización, y con los desajustes económicos que dan lugar a las revoluciones que ya hemos comentado, la vida para un poeta es imposible, a no ser que se dedique a otros menesteres. Y nace enseguida la postura romántica, que luego será continuada y potenciada por los modernistas y bohemios de fin de siglo, del poeta como ente conflictivo con la sociedad que le rodea, a la que tiene que convencer de que su producto es competitivo dentro de los esquemas del capitalismo, el liberalismo, el positivismo y el cientificismo del XIX, y donde tiene que adaptarse a los roles que la nueva configuración social reparte. Como artista, el hombre de letras se considera por un lado, un marginado, pero por otro tiene que abrirse paso con su trabajo e integrarse. Nace el bohemio, pero también el hombre que considera su producción como sublime. En Bécquer está muy clara la formulación de la necesidad y sobreexistencia de la poesía en su rima IV, en la que asegura que aunque no haya poetas habrá poesía. Es decir, nosotros podremos desaparecer en esta

<sup>22</sup> Julio Nombela, *Impresiones y recuerdos*, Madrid, La última moda, 1907-1912, volumen I, p. 312.

nueva configuración podrá destruirlo. Mada en 1870, muy po Wilhelm Heinse (publicaba una novela (1787) donde describía convenciones y los en contra de las impone, ejemplo pasando por Bécquer sevillano y algo po modernistas y/o Asunción Silva (18 Lucía Jerez de José (1902). Como bien une su misma acti

Reaccionan co valores anti yando enérgi diversas man

A la pregunta tiempos menester *Fenomenología del I* y sus *Líneas funda* Concretamente, en no es el vehículo m el arte ha llegado r do su plenitud. "S arte ascienda cada do de ser el más al habla del artista c

<sup>23</sup> Rafael Gutiérrez 35.

<sup>24</sup> Georg Wilhelm

"Gloriosa" triunfó en septiembre de 1870, cuando el general Prim fue proclamado jefe del gobierno. El general Prim fue el primer ministro de España con Prim como primer ministro. La promulgación de una de las constituciones de esa época. Pero Prim, que en esa época tenía mucha popularidad tanto en la izquierda como en la derecha, fue asesinado el 27 de diciembre de 1870. El general Prim fallecido Gustavo Adolfo Bécquer. El general Prim fue un líder de las que Bécquer no fue un líder. La vida literaria, política y personal de Bécquer siempre por los problemas económicos. Bécquer era muy optimista antes de 1870, pensando que todos los problemas entre manos les iban a reportar una vida mejor para vivir bien: unos doscientos setenta y cinco años, pensando que todos los problemas entre manos les iban a reportar una vida mejor para vivir bien: unos doscientos setenta y cinco años. La llegada a la capital supuso también una gran crisis para la sociedad en vías de industrialización. Los problemas económicos que dan lugar a las revoluciones sociales, la vida para un poeta es imposible en un mundo de otros menesteres. Y nace enseguida una nueva vida que será continuada y potenciada por el arte. Al fin de siglo, del poeta como ente que le rodea, a la que tiene que competir dentro de los esquemas del positivismo y el cientificismo del siglo XIX. El arte se adapta a los roles que la nueva configuración social le exige. El artista, el hombre de letras se consagra a su arte, pero por otro tiene que abrirse a la vida. Nace el bohemio, pero también el artista que se consagra a su arte. La producción como sublime. En Bécquer el arte se adapta a la necesidad y sobreexistencia de la vida. El arte que asegura que aunque no haya poetas, nosotros podremos desaparecer en esta vida.

recuerdos, Madrid, La última moda, 1907-1912,

nueva configuración social, pero lo que nosotros hacemos nadie podrá destruirlo. Mucho antes que Bécquer —esta rima fue publicada en 1870, muy poco antes de su muerte—, un autor alemán como Wilhelm Heinse (1749-1803), de la época del *Sturm und Drang*, publicaba una novela titulada *Ardinghella y las islas bienaventuradas* (1787) donde describía al tipo del artista genial que acaba con las convenciones y los gustos sociales como una forma de reaccionar en contra de las presiones que la misma sociedad cambiante le impone, ejemplo que desde ahí se va a repetir hasta la actualidad, pasando por Bécquer, los poetas malditos franceses coetáneos al sevillano y algo posteriores, para concluir y culminar en relatos modernistas y/o decadentistas como *De sobremesa* de José Asunción Silva (1896), *A Rebours* de Joris Karl Huysmans (1884), *Lucía Jerez* de José Martí (1885) o incluso *La voluntad* de Azorín (1902). Como bien dice Rafael Gutiérrez Girardot, a todos ellos les une su misma actitud frente a la sociedad:

Reaccionan contra ella, contra sus presiones, contra su moral, contra sus valores antipoéticos, y lo hacen de manera obstinada, es decir, subrayando enérgicamente el valor de lo que esta sociedad ha rebajado de diversas maneras: el arte, el artista.<sup>23</sup>

A la pregunta de Hölderlin sobre la función de los poetas en tiempos menesterosos, Hegel dio una buena respuesta en su *Fenomenología del Espíritu* (1806), sus *Lecciones sobre Estética* (1835) y sus *Líneas fundamentales de la Filosofía y el Derecho* (1833). Concretamente, en las *Lecciones sobre Estética* afirma que el arte ya no es el vehículo más elevado para la expresión de la verdad, ya que el arte ha llegado más allá de sí mismo en su época, y ha conseguido su plenitud. "Se puede esperar —continúa— ciertamente que el arte ascienda cada vez más y se perfeccione, pero su forma ha dejado de ser el más alto menester."<sup>24</sup> En esas circunstancias, Girardot habla del artista como un "anfíbio" que ha de vivir en un mundo

<sup>23</sup> Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, p. 35.

<sup>24</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Berlín, Basenge, 1955, p. 139.

bipolar, que se contradice, y la conciencia anda de un lado para otro deambulando, insatisfecha en cualquiera de los dos, pues "por una parte, el hombre se ve enredado en la realidad vulgar, en la temporalidad terrenal, acosado por la penuria, el menester y la naturaleza, dominado y arrebatado por los instintos naturales y las pasiones; y por otro, se eleva a las ideas eternas, al reino del pensamiento y de la libertad, y en cuanto voluntad se da leyes y disposiciones generales y disuelve el mundo vivido y floreciente en abstracciones".<sup>25</sup> Hay una armonía deshecha, signo de modernidad, que pacta con la realidad vulgar, la cohabitación del hombre moderno con aquello que produce un placer y un gozo fácil, material, útil, directo y superficial. Pero, tal como lo describe Hegel en sus *Lecciones...*, y según lo interpreta Girardot, ello lleva consigo también una dependencia cada vez mayor del sujeto con respecto a las influencias exteriores, las leyes, los códigos, las instituciones del Estado, las empresas, las situaciones civiles, cayendo en una flagrante degradación:

Para mantenerse en su individualidad, el hombre individual debe convertirse diversamente en medio de otros, servir a sus limitadas metas, y para satisfacer sus propios estrechos intereses, degrada a los otros igualmente a meros medios.<sup>26</sup>

Y esta puede ser la mejor definición de la sociedad burguesa, la triunfante de la revolución industrial, aquella en la que el individuo es a la vez medio y fin de otros individuos, con un sistema de interdependencia absoluto, en el que los hombres tienen como finalidad exclusivamente el interés propio. Sociedad egófica que ya no puede ser la portadora de la voz del espíritu, ya que el sistema de valores que se acuña es el de los intereses privados, utilidad, hedonismo, riqueza, liberalismo, etc., que determina tanto al campesino que huye del campo para encontrar un futuro mejor en la ciudad industrializada, como al poeta que huye de la provincia a la capital para intentar el éxito literario por medio de sus producciones poéticas.

<sup>25</sup> Rafael Gutiérrez Girardot, op. cit., p. 37.

<sup>26</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, op. cit., p. 177.

El caso de Bécque las burguesías fue cesa o la inglesa. de lengua español clase burguesa am guesa se impusiero rista y la legislaci jante, aunque rela países europeos".<sup>2</sup> su creencia en la p sus leyendas com arqueológico de la español, tenga tan tivista y burgués celda, cuarta carta

Yo tengo fe e inmensa e iri do poco a p rias invenc vínculo de lo des y borran caer unas tra

Es más, el mis una constatación, desarrollo históric posible una mar muchos monumen

verifica ma ruinas se con la inevitabili comparación rodean, local

<sup>27</sup> Rafael Gutiérr

... conciencia anda de un lado para otro  
... cualquiera de los dos, pues "por una  
... en la realidad vulgar, en la tempo-  
... la penuria, el menester y la naturale-  
... los instintos naturales y las pasio-  
... las ideas eternas, al reino del pensa-  
... tanto voluntad se da leyes y disposi-  
... el mundo vivido y floreciente en abs-  
... deshecha, signo de modernidad,  
... vulgar, la cohabitación del hombre  
... un placer y un gozo fácil, mate-  
... Pero, tal como lo describe Hegel en  
... interpreta Girardot, ello lleva consigo  
... vez mayor del sujeto con respecto a  
... leyes, los códigos, las instituciones del  
... ciones civiles, cayendo en una fla-

... individualidad, el hombre individual debe con-  
... de otros, servir a sus limitadas metas, y  
... estrechos intereses, degrada a los otros igual-

... definición de la sociedad burguesa, la  
... industrial, aquella en la que el individuo  
... individuos, con un sistema de inter-  
... que los hombres tienen como finalidad  
... Sociedad egoísta que ya no puede  
... el espíritu, ya que el sistema de valores  
... intereses privados, utilidad, hedonismo,  
... que determina tanto al campesino que  
... un futuro mejor en la ciudad indus-  
... haje de la provincia a la capital para  
... medio de sus producciones poéticas.

... cit., p. 57.  
... op. cit., p. 177.

El caso de Bécquer es claro, a pesar de que en el ámbito hispánico las burguesías fueron reducidas si las ponemos al lado de la francesa o la inglesa. En palabras de Girardot, "aunque las sociedades de lengua española no tuvieron en el siglo pasado [el XIX] una clase burguesa amplia y fuerte, los principios de la sociedad burguesa se impusieron en todas ellas y, junto con la ideología utilitarista y la legislación, operaron una honda transformación, semejante, aunque relativa a su tradición, a la que experimentaron los países europeos".<sup>27</sup> De ahí que Bécquer, anfibio también, junto con su creencia en la poesía como valor eterno e ideal, y en la prosa de sus leyendas como refrendo de la importancia del historicismo arqueológico de las leyendas para configurar el espíritu del pueblo español, tenga también una fe inmediata y segura en el ideal positivista y burgués del progreso, como viene a afirmar en *Desde mi celda*, cuarta carta:

Yo tengo fe en el porvenir. Me complazco en asistir mentalmente a esa inmensa e irresistible invasión de las nuevas ideas que van transformando poco a poco la faz de la Humanidad, que merced a sus extraordinarias invenciones fomentan el comercio de la inteligencia, estrechan el vínculo de los países, fortificando el espíritu de las grandes nacionalidades y borrando, por decirlo así, las preocupaciones y las distancias, hacen caer unas tras otras las barreras que separan a los pueblos. (2000, 223)

Es más, el mismo hecho de interesarse por el pasado podría ser una constatación, como afirma José Monleón, de que existe un desarrollo histórico inevitable que lleva al cambio del que ya no es posible una marcha atrás. Al descubrir el estado ruinoso de muchos monumentos, esa decadencia física

verifica materialmente los efectos del tiempo sobre la civilización. Las ruinas se convierten en un componente artístico central, pues encarnan la inevitabilidad del cambio. En el relato "Tres fechas", por ejemplo, la comparación entre la ruinoso plaza de Toledo y los edificios que la rodean, localiza la manifestación artística en la primera. Y la naturaleza

<sup>27</sup> Rafael Gutiérrez Girardot, op. cit., pp. 44-45.

por sí misma, en tanto que ofrece durabilidad, inmutabilidad —o, como mucho, un patrón cíclico de repetición—, no es objeto fundamental de su propuesta estética. Será, como el interior de la catedral, espacio poético en sí, pero adquiere relevancia y se problematiza al entrar en contacto con la creación humana, subrayando y poniendo en evidencia el carácter efímero de la civilización, así como la inherente calidad transformadora del progreso: la naturaleza puede invadir viejos edificios, o puede ser subvertida por el implacable avance de la locomotora. En este punto tangencial entre dos universos conflictivos es donde mejor puede expresarse la idea de ruptura, de conflicto. Cuando Bécquer se encuentra en lugares como Roncesvalles, totalmente dominados por la presencia de la naturaleza y sin evidencias físicas del avance civilizador —del avance histórico—, se ve en la necesidad de internalizar la problemática: "Nada ha cambiado aquí de cuanto nos rodea, es verdad; pero hemos cambiado nosotros; he cambiado yo". La arquitectura asume un espacio de representación determinante porque en ella se puede leer y medir los efectos de la Historia. (1992, 23)

Ya entrevió Pedro Henríquez Ureña hace muchos años cómo en los países hispánicos, el intelectual tuvo que adaptarse, al igual que en otros países, a los cambios sociales, que derivaban indefectiblemente en cambios severos también en el ámbito literario y en la vida de los poetas:

Comenzó una división del trabajo. Los hombres de profesiones intelectuales trataron ahora de ceñirse a la tarea que habían elegido y abandonaron la política... El timón del Estado pasó a manos de quienes no eran sino políticos... Y como la literatura no era en realidad una profesión, sino una vocación, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o en maestros, cuando no en ambas cosas.<sup>28</sup>

Con la división del trabajo, la literatura pasa a ser una cuestión marginal, un adorno efímero y prescindible, un objeto decorativo, y el artista tiene que insertarla dentro del periodismo que, como producto de consumo diario, sí tiene cabida dentro de la especialización técnica relativa al mundo de lo útil y comerciable. Por eso,

<sup>28</sup> Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, 1949, p. 165.

no se entienden bien  
que se publicaron y  
taria. Como bien h

Leídas, a par  
leyendas se e  
y en la que se  
el libro, desaj  
completaba  
industriales...  
puede ser am  
de "producto

El cuerpo de lo  
diarios desde 1858  
La primera en ver  
"El caudillo de las  
29 y 30 de mayo y  
"La cruz del diablo  
de octubre y 11 de  
oro", en *El Contem*  
la primera página  
sección de variedad  
1861; "Los ojos  
*Contemporáneo* el  
nista" el 27 y 29  
rayo de luna" el 1  
"Creed en Dios"  
*Contemporáneo*; "El  
abril de 1862; "El  
1862 en *El Contem*  
12 de enero de 18  
16 de enero de 18  
de 1863; "La corz  
"El beso" en *La*  
pasión" en el folle  
Por la fecha d  
la luz, puede obser

no se entienden bien las leyendas si las desgajamos del contexto en que se publicaron y se consideran como una obra coherente y unitaria. Como bien ha señalado José Monleón en su edición citada,

Leídas, a partir de 1871, como colección integrada en un libro, estas leyendas se encuentran "extrañadas" de la realidad de la que surgieron y en la que se insertaron. Pierden "actualidad", inmediatez: cobijadas en el libro, desaparece el diálogo que mantenían con los otros escritos que completaban las páginas del periódico —artículos políticos, científicos, industriales...—; extraídas de las revistas, su "esencia poética" y universal puede ser amplificada con mayor facilidad en detrimento de su condición de "producto" inmerso en una sociedad específica. (1992, 8)

El cuerpo de leyendas clásicas tuvo su concreción en revistas y diarios desde 1858 hasta 1864, la época más prolífica del sevillano. La primera en ver la luz, mientras convalecía de su enfermedad, fue "El caudillo de las manos rojas", en *La Crónica*, de Madrid, los días 29 y 30 de mayo y 1, 2, 5, 6, 11 y 12 de junio de 1858; la segunda, "La cruz del diablo", en la *Crónica de ambos mundos*, los días 21, 28 de octubre y 11 de noviembre de 1860. Seguidamente, "La ajorca de oro", en *El Contemporáneo*, el 28 de marzo de 1861, en el folletín de la primera página del diario. Luego "El monte de las ánimas", en la sección de variedades de *El Contemporáneo*, el 7 de noviembre de 1861; "Los ojos verdes", en la sección de variedades de *El Contemporáneo* el 15 de diciembre de 1861; "Maese Pérez el organista" el 27 y 29 de diciembre de 1861 en *El Contemporáneo*; "El rayo de luna" el 12 y 13 de febrero de 1862 en *El Contemporáneo*; "Creed en Dios" los días 23, 25 y 27 de febrero de 1862 en *El Contemporáneo*; "El Miserere" también en *El Contemporáneo*, el 17 de abril de 1862; "El Cristo de la calavera" los días 16 y 17 de julio de 1862 en *El Contemporáneo*; "El gnomo" en *La América* de Madrid, el 12 de enero de 1863; "La cueva de la mora" en *El Contemporáneo* el 16 de enero de 1863; "La promesa" en *La América* el 12 de febrero de 1863; "La corza blanca" en *La América*, el 27 de junio de 1863; "El beso" en *La América*, el 27 de julio de 1863; y "La rosa de pasión" en el folletín de *El Contemporáneo* el 24 de marzo de 1864.

Por la fecha de publicación de los relatos y el lugar donde ven la luz, puede observarse que Bécquer está en su momento de mayor

actividad laboral (literaria y periodística) y que aprovecha para dar cauce a los hijos de su fantasía en el lugar donde trabaja. Y esos textos aparecen mezclados —y así han de considerarse— con otros de la más variada condición: artículos políticos de fondo, crónicas sobre ciudades o aspectos del Madrid contemporáneo, ecos de sociedad, adelantos técnicos como el ferrocarril o las nuevas industrias en el país, artículos sobre moda femenina, etc. En muchas ocasiones, la sección “Variedades” donde aparece resulta un remanso donde el lector pueda descansar con placer de tanta información política, económica, etc., de la que en un momento dado pueda estar saturado. Está, por tanto, insertado dentro del conjunto de la prensa efímera y cumple su cometido, y esos relatos serán remunerados como cualquier artículo de otra índole. De hecho, Bécquer también publicará en algunos de esos diarios otras crónicas de corte político y social, ya que su trabajo diario es el periodismo escrito. Por otro lado, parece que conoce los gustos del público y las estrategias para generar interés. En la segunda de las cartas *Desde mi celda*, reconoce que trabaja, entre otras cosas, para satisfacer al público que va a leer el diario:

No basta tener una idea; es necesario despojarla de su extraña manera de ser, vestirla un poco al uso para que esté presentable, aderezarla y condimentarla, en fin, a propósito para el paladar de los lectores de un periódico, político por añadidura. (2000, 201)

Esto no sólo ha de aplicarse a los artículos de opinión y crónicas de actualidad, sino a toda su producción literaria. Como muy bien ha apuntado Joan Estruch, en sus “Proyectos literarios”

muestra Bécquer una gran perspicacia comercial. Tres futuras “novelas de pretensiones” están clasificadas según el tipo de público: “social media, social baja, social alta”. Del mismo modo, en un proyecto de “biblioteca del tocador”, nada dice de su contenido literario, y en cambio insiste en los detalles de tipo editorial y comercial: “Para las mujeres aristocráticas —novelitas originales de barba de pavo—, para formar una colección y ponerlas en los tocadores elegantes en un pequeño mueble de ébano”. Vienen después otros proyectos pensados para un público popular, para mujeres de clase media, etc. (1994, 5)

Un referente en la publicación de las crónicas coincide con una publicación de la Iglesia Católica, y como ejemplo, “La ajorca” del Jueves Santo de 1860, días más tarde del día de la Nochebuena. “La rosa de pasión” es un artículo básico del periodismo que se viven, Bécquer establece una relación con los gustos del público católico. Y también en la misma narración, que cuando cambia de un nuevo texto que se vive, una breve introducción en primera persona y que le va a disertar a una persona gramaticalmente mismo relato. En un texto preliminar y otras cinco, se trata del cuento. Ello es “verdes”, “El mundo de la pasión”. Con esa intención de los periodistas resulta difícil de hacer el sevillano a sin que él se dé cuenta de las condiciones para esta técnica de las crónicas y curiosas. El autor o corresponsable de descubrir la voluntad le ha

periodística) y que aprovecha para dar  
 en el lugar donde trabaja. Y esos  
 —y así han de considerarse— con otros  
 artículos políticos de fondo, crónicas  
 del Madrid contemporáneo, ecos de  
 como el ferrocarril o las nuevas indus-  
 moda femenina, etc. En muchas oca-  
 donde aparece resulta un remanso  
 ansar con placer de tanta información  
 la que en un momento dado pueda  
 insertado dentro del conjunto de la  
 cometido, y esos relatos serán remu-  
 de otra índole. De hecho, Bécquer  
 de esos diarios otras crónicas de  
 que su trabajo diario es el periodismo  
 que conoce los gustos del público y  
 interés. En la segunda de las cartas  
 trabaja, entre otras cosas, para satis-  
 el diario:

es necesario despojarla de su extraña manera  
 al uso para que esté presentable, aderezarla y  
 compuesto para el paladar de los lectores de un  
 (2000, 201)

erse a los artículos de opinión y cróni-  
 su producción literaria. Como muy  
 en sus "Proyectos literarios"

de perspicacia comercial. Tres futuras "novelas  
 clasificadas según el tipo de público: "social  
 alta". Del mismo modo, en un proyecto de  
 de su contenido literario, y en cambio  
 de tipo editorial y comercial: "Para las mujeres  
 de barba de pavo—, para formar una  
 de muebles elegantes en un pequeño mueble  
 otros proyectos pensados para un público  
 de moda, etc. (1994, 5)

Un referente muy importante de esta estrategia es la fecha de publicación de las leyendas. Generalmente, el tema que se trata coincide con una fiesta relevante del calendario litúrgico de la Iglesia Católica, y el relato contribuye a realzar esa fiesta. Por ejemplo, "La ajorca de oro" se publicó por segunda vez el día de Jueves Santo de 1866, en *El Español*; "El monte de las ánimas" unos días más tarde del día de difuntos; "Maese Pérez el organista" cerca de la Nochebuena; "El Miserere" en Jueves Santo, lo mismo que "La rosa de pasión". De igual modo que, de forma natural, los artículos básicos del periódico están en consonancia con las efemérides que se viven, Bécquer trataba de que sus leyendas guardaran cierta relación con los sucesos que podían interesar a un amplio público católico. Y también desarrolla estrategias en el curso de la misma narración, que tratan de atraer la atención del lector, para que cuando cambie de artículo o de tema, enseguida conecte con el nuevo texto que se le propone. Por ejemplo, siete leyendas tienen una breve introducción, en la que el autor o el narrador habla en primera persona y pone en contacto al lector con la materia de la que le va a disertar, la cual se expone seguidamente bajo la tercera persona gramatical o bajo el prisma de uno de los personajes del mismo relato. En "La cruz del diablo" y "La cueva de la mora" ese texto preliminar ocupa todo un capítulo de la narración; en las otras cinco, se trata sólo de algún párrafo delante del primer paso del cuento. Ello ocurre en "Maese Pérez el organista", "Los ojos verdes", "El monte de las ánimas", "El Miserere" y "La rosa de pasión". Con esa técnica, Bécquer trata de acercar al lector al mundo de los personajes, el cual, como es fantástico o maravilloso, resulta difícil de aceptar si la narración es demasiado directa. Y lo hace el sevillano a través de un narrador que acompaña al receptor sin que él se dé cuenta y le ofrece las garantías necesarias para que acepte las condiciones que impone la fantasía. Russell Sebold compara esta técnica a la utilizada por el padre Feijoo en las *Cartas eruditas y curiosas*. En ese ensayo hay una introducción donde "el editor o corresponsal nos habla de las circunstancias que le han llevado a descubrir la correspondencia o la revelación filosófica que va a dar a la estampa, o bien de esas otras circunstancias que contra su voluntad le han hecho demorarse en su publicación: viajes,

enfermedades, su actitud personal ante el tema de que se trate, etc; a la vez que se nos comunican algunos detalles sobre el temperamento, el estado civil, el oficio y la salud del epistológrafo en la novela, o el destinatario ficticio de la carta científica —áspero y poco inclinado a abrazar ideas nuevas, astrónomo, viudo, tísico y melancólico, et sic et caeteris—; y asegurados por cosas tan familiares, ¿cómo no hemos de acudir llenos de fe, ya a abrazar el nuevo punto de vista intelectual, ya a hundirnos en las cartas y las crisis de esos pobres personajes tan zarandeados por la suerte?" (55).

Así, no sólo se nos lleva como lectores de la mano del narrador primero hacia el relato ficticio, sino que además se nos prepara para identificarnos con los personajes que creen a pie juntillas lo que allí se ofrece. Éste es, según Sebold, el itinerario que recorre la narración desde que el narrador omnisciente canaliza el contenido hasta que llega inevitable y seguro al buen puerto del lector:

En las introducciones a las leyendas suele a la vez entablarse una dialéctica entre el escepticismo y la credulidad, merced a la cual se descubre el grado de receptividad para lo sobrenatural que existe en el alma del narrador omnisciente; dialéctica que se prosigue luego en la misma narración con el propósito de juzgar la receptividad de los narradores secundarios y otros personajes que presencian el portento, y cuando se inclina la balanza hacia el lado de la aceptación y la creencia, es ya muy difícil que nosotros no nos dejemos llevar también. (56)

Y para que ese acercamiento sea verosímil, Bécquer acerca a ese primer narrador bisagra a su misma circunstancia biográfica; es decir, trata de que el lector lo identifique con el autor que firma el relato: Gustavo Adolfo Bécquer, dando pistas acerca de su condición de escritor (a veces aparece en su despacho escribiendo), o presentándose como un turista que está visitando lugares típicos donde esas leyendas tienen asiento. El ejemplo más claro es el comienzo de "Los ojos verdes", tantas veces citado, que nos pone en contacto con un escritor abrumado por el vértigo del papel en blanco. El lector acepta esa convención y detrás de esa aceptación se establece una empatía entre primer narrador y lector para que nos introduzca al verdadero narrador de la historia:

Hace mucho tiempo  
título. Hoy, que  
grandes en la  
volar la pluma.

La introducción  
te. Las primeras pa  
anterior a la de la pu  
narrador nos cuen  
lleno de actualidad.  
narrar. Pero nos cu  
pudo, y como tenía  
recuerdo, se levantó

La noche  
campanas. Su t  
dición que oí h

Intenté de  
ginación es un  
da. Por pasar e

A las doce  
rro en la bo  
*Contemporáneo*.  
volviendo algu  
cristales de mi

Sea de ello

387)

Este texto inici  
atención. Primero,  
necesidad de escrib  
buena circunstancia  
co burgués, a qu  
*Contemporáneo*, por  
público hasta aquí e  
que a continuación,  
por los vericuetos d  
sólo por la empatía  
ahora no tenemos o

onal ante el tema de que se trate, etc;  
 en algunos detalles sobre el tempera-  
 rio y la salud del epistológrafo en la  
 io de la carta científica —áspero y poco  
 was, astrónomo, viudo, tísico y melan-  
 aseguras por cosas tan familiares,  
 nos de fe, ya a abrazar el nuevo punto  
 firmos en las cartas y las crisis de esos  
 leados por la suerte?" (55).

omo lectores de la mano del narrador  
 io, sino que además se nos prepara  
 personajes que creen a pie juntillas lo  
 un Sebold, el itinerario que recorre la  
 dor omnisciente canaliza el contenido  
 eguro al buen puerto del lector:

a las leyendas suele a la vez entablarse una  
 ismo y la credulidad, merced a la cual se des-  
 dad para lo sobrenatural que existe en el alma  
 dialéctica que se prosigue luego en la misma  
 o de juzgar la receptividad de los narradores  
 ajos que presencian el portento, y cuando se  
 lado de la aceptación y la creencia, es ya muy  
 dejemos llevar también. (56)

ento sea verosímil, Bécquer acerca a  
 a su misma circunstancia biográfica;  
 r lo identifique con el autor que firma  
 oquer, dando pistas acerca de su con-  
 arece en su despacho escribiendo), o  
 sta que está visitando lugares típicos  
 siento. El ejemplo más claro es el  
 s", tantas veces citado, que nos pone  
 brumado por el vértigo del papel en  
 onvención y detrás de esa aceptación  
 re primer narrador y lector para que  
 narrador de la historia:

Hace mucho tiempo que tenía ganas de escribir cualquier cosa con este título. Hoy, que se me ha presentado ocasión, lo he puesto con letras grandes en la primera cuartilla de papel, y luego he dejado a capricho volar la pluma. (2000, 409)

La introducción de "El monte de las ánimas" es harto elocuente. Las primeras palabras son para el día de difuntos, fecha algo anterior a la de la publicación de la leyenda. Pero a continuación, el narrador nos cuenta algo que le ha pasado recientemente, algo lleno de actualidad, que le recuerda a lo que precisamente va a narrar. Pero nos cuenta su vida: se despertó, intentó dormir, no pudo, y como tenía la idea fija en la cabeza sobre aquel interesante recuerdo, se levantó y se puso a escribir:

La noche de difuntos me despertó a no sé qué hora el doble de las campanas. Su tañido monótono y eterno me trajo a las mientes esta tradición que oí hace poco en Soria.

Intenté dormir de nuevo. ¡Imposible! Una vez agujijoneada, la imaginación es un caballo que se desboca y al que no sirve tirarle de la rienda. Por pasar el rato, me decidí a escribirla, como en efecto lo hice.

A las doce de la mañana, después de almorzar bien, y con un cigarrillo en la boca, no le hará mucho efecto a los lectores de *El Contemporáneo*. Yo la oí en el mismo lugar en que acaeció, y la he escrito volviendo algunas veces la cabeza con miedo, cuando sentía crujir los cristales de mi balcón, estremecidos por el aire frío de la noche.

Sea de ello lo que quiera, *allá* va, como el caballo de copas. (2000, 387)

Este texto inicial tiene todos los ingredientes para llamar la atención. Primero, la historia personal del insomnio. Después, la necesidad de escribir para el artista. Más adelante, una supuesta buena circunstancia para leerla, poniéndose en el lugar del público burgués, a quien va dirigido el relato, y lector de *El Contemporáneo*, por más señas. La conexión del escritor con su público hasta aquí es perfecta y funciona adecuadamente. Pero es que a continuación, la siguiente frase nos introduce directamente por los vericuetos del misterio, y si ya estábamos dispuestos a leer sólo por la empatía entre periodistas y lectores del mismo diario, ahora no tenemos otro remedio que seguir leyendo porque, aun-

que no sabemos de qué va el relato, nos identificamos con el miedo que siente el narrador y queremos satisfacer nuestra curiosidad, pero no tanto con la historia en sí como con el nudo de fantasía que exige la credulidad por parte del oyente, ya que, según afirma Sebold, "el propósito principal de la introducción en las siete leyendas que la tienen, no es introducir la aventura que se narra en las páginas restantes del cuento, sino preparar al lector en forma especial para su encuentro con lo sobrenatural" (64). Está claro que en la introducción antes citada, lo más importante es el miedo que sintió Bécquer cuando no tuvo más remedio que creer lo que le contaron, miedo que se repite hasta la saciedad cuando recuerda la historia, y miedo que pretende trasladar hasta los dominios del lector para que él también se encuentre de frente con lo increíble que ha de aceptar con fe.

En el comienzo de "Los ojos verdes" alude incluso a la cooperación y a la complicidad del lector: "cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender" (2000, 409), para llevar a cabo la ingente tarea de describir lo que no tiene explicación humana. Incluso quiere atraer a los más incrédulos, sea con el convencimiento acerca de lo que se cuenta, sea simplemente con la idea de entretenerse con la historia, como en "El rayo de luna": "Yo he escrito esta leyenda que, a los que nada vean en su fondo, al menos podrá entretenerles un rato" (2000, 435). El ejemplo más claro de esta actitud lo encontramos en la leyenda "Creed en Dios", donde el narrador hace las veces de juglar e insta al público que le escucha (que le lee) a creer en la historia que se cuenta, porque ha llegado a él de boca en boca esa tradición, y ese aspecto es precisamente el que sustenta el valor de lo verosímil y lo veraz:

Nobles, caballeros, sencillos pastores, hermosas niñas que escucháis mi relato, si os maravilla lo que os cuento, no creáis que es una fábula tejida a mi antojo para sorprender vuestra credulidad. De boca en boca ha llegado a mí esta tradición, y la leyenda del sepulcro que aún subsiste en el monasterio de Montagut es un testimonio irrecusable de la veracidad de mis palabras.

Creed, pues, lo que he dicho, y creed lo que aún me resta por decir, que es tan cierto como lo anterior, aunque más maravilloso. Yo podré acaso adornar con algunas galas de la poesía el desnudo esqueleto de

esta sencilla y  
verdad a sabien

## El tradicionalismo

Bécquer siempre leyendas así lo corr creer, cuando aparec por la leyenda, su p la existencia de fuer dicionan, la vida de una gran cantidad llano y que, en la elemento sobrenatu ficamente, esta acti postulados románti duo. El concepto de asociados a la idea pectiva del alma, m una trayectoria en individuo desde el posteriores, en rela persona, hay tambie vo el principio de n mo del alma human la redención.

El valor del ind se llena de valor, al redimido por Él, p cuanto a individuo, mismo como a la Ig a la vida eterna. So cionar y reelaborar románticos aleman equilibrar el indivio garlo en la socied

esta sencilla y terrible historia; pero nunca me apartaré un punto de la verdad a sabiendas. (2000, 447)

### El tradicionalismo católico

Bécquer siempre fue un católico convencido y practicante. Sus leyendas así lo corroboran ya que, en el dilema entre creer y no creer, cuando aparece el elemento fantástico que da lugar al interés por la leyenda, su postura es siempre tradicional, firme, segura en la existencia de fuerzas sobrenaturales que guían o, al menos, condicionan, la vida de los hombres. Es, además, el punto de vista de una gran cantidad de personas que se identifican con el pueblo llano y que, en la conservación de sus tradiciones, interviene el elemento sobrenatural procedente del catolicismo añejo. Filosóficamente, esta actitud viene ligada a la resurrección de ciertos postulados románticos acerca de la religión, el folklore y el individuo. El concepto de individuo y, más tarde, el de persona, aparecen asociados a la idea de alma y, mientras más elaborada sea la perspectiva del alma, más desarrollado será el de individuo. Si bien hay una trayectoria en la modernidad filosófica de revalorización del individuo desde el *cogito ergo sum* cartesiano hasta los idealistas posteriores, en relación con la unidad del yo y la identidad de la persona, hay también otra línea que ve en el cristianismo primitivo el principio de nuestra cultura, amparándose en el valor supremo del alma humana, la condición de hijos de Dios y la doctrina de la redención.

El valor del individuo, por tanto, no se pone en duda, sino que se llena de valor, al ser portador de gérmenes divinos y haber sido redimido por Él, pero su actividad general sí que se ve mermada en cuanto a individuo, al quedar referido como actuante no tanto a sí mismo como a la Iglesia, la voluntad de Dios, la naturaleza caída y a la vida eterna. Son muchos los románticos que tratan de perfeccionar y reelaborar una nueva idea de individuo. Entre ellos, los románticos alemanes se destacaron además por la voluntad de equilibrar el individualismo exacerbado de corte anglosajón e integrarlo en la sociedad en vez de oponerlo. Sin duda contribuyó a

ello el desorden social producido en Francia por la Revolución Francesa, que daba supuestamente una excesiva atención al individuo y sus derechos privados, y por el consiguiente nacionalismo impulsado triunfalmente por Napoleón. El remedio lo vieron los románticos en integrar al individuo de todos los modos posibles en un grupo mayor. Todo atomismo era malo *per se*, la verdadera individualidad se nutre y se constituye sobre la comunidad, de la misma manera que el miembro no se entiende sin el todo. Afirma Esteban Tollinchi que, de acuerdo con todo esto, el escritor romántico "exaltó las virtudes del amor (*Lucinda*), de la amistad (*Woldemar* de F. H. Jacobi, Schleiermacher), de los cenáculos artísticos y literarios, de la familia, de la Iglesia, la importancia del folclore o del mito".<sup>29</sup>

Por otro lado, el espíritu romántico fue sincera y netamente religioso. Pietistas como J. J. Hamann o J. G. Lavater, escritores y filósofos como Lessing, Rousseau, Jacobi o Herder corroboran en Europa una tendencia que, en el caso de España, se ha encargado de enfatizar el crítico Allison Peers. La sensibilidad religiosa de muchos espíritus del XVIII se intensifica después de la Revolución Francesa e influye en la religiosidad romántica, que se presenta de diferentes formas, tantas como las que abarca el polivalente término "romanticismo". En líneas generales, se trata de combatir muchos de los principios ilustrados como el racionalismo radical, el materialismo y el escepticismo. Daba la impresión de que los padres de la *Enciclopedia* y los filósofos del XVIII eran los culpables de la impiedad y el ateísmo de la segunda mitad de ese siglo, y los que dieron cauce a la Revolución Francesa, al derrumbamiento del orden establecido, la destrucción en Francia de millares de iglesias y monasterios y hasta al secuestro del Papa.

El filósofo, el escritor y el artista románticos realizaron la renovación espiritual del mundo en que vivían. En muchos ambientes intelectuales reinaba la impresión de que la religión es la única fuerza que podía ser útil para reclamar verdaderamente el espíritu igualitario de la democracia y luchar contra la amenaza del

<sup>29</sup> Esteban Tollinchi, op. cit., vol. II, pp. 880-881.

estado absoluto de  
rior, la respuesta  
miento y la exist  
espirituales de la c  
religiosa y el culti  
nas son en su may  
al incrédulo a por  
sobrenaturales de

También se re  
nar los elementos  
un paso necesario  
curso de la historia  
de las autobiogra  
*Preludio* de Wor  
Asimismo se susci  
roso que el pasado  
valores primordia  
reconstrucciones p  
artísticas más var  
basadas en el *hen*  
grandes síntesis p  
se anuncia un mur  
metafísicas (Fich  
(Beethoven, Wagn  
das del sevillano,  
proceso de regene  
que se encuentran  
nos, como el para  
ración, etc., que h  
filosofía y gran pa  
trucciones tiender  
gen que dé un sen

<sup>30</sup> *Hen kai pan*: es  
inmanente de toda la  
una actitud panteísta.  
Spinoza y Leibnitz.

cido en Francia por la Revolución  
 ente una excesiva atención al indivi-  
 y por el consiguiente nacionalismo  
 Napoleón. El remedio lo vieron los  
 viduo de todos los modos posibles en  
 no era malo *per se*, la verdadera indi-  
 sustituye sobre la comunidad, de la  
 o no se entiende sin el todo. Afirma  
 rdo con todo esto, el escritor román-  
 el amor (*Lucinda*), de la amistad  
 (Schleiermacher), de los cenáculos artís-  
 de la Iglesia, la importancia del fol-

romántico fue sincera y netamente  
 Hamann o J. G. Lavater, escritores y  
 Beau, Jacobi o Herder corroboran en  
 el caso de España, se ha encargado  
 Peers. La sensibilidad religiosa de  
 intensifica después de la Revolución  
 osidad romántica, que se presenta de  
 e las que abarca el polivalente térmi-  
 es generales, se trata de combatir  
 trados como el racionalismo radical,  
 ismo. Daba la impresión de que los  
 s filósofos del XVIII eran los culpa-  
 mo de la segunda mitad de ese siglo,  
 Revolución Francesa, al derrumba-  
 la destrucción en Francia de millares  
 esta al secuestro del Papa.

el artista románticos realizaron la  
 ando en que vivían. En muchos  
 ta la impresión de que la religión es  
 útil para reclamar verdaderamente el  
 gracia y luchar contra la amenaza del

estado absoluto del futuro. Por ello, el romántico busca la paz inte-  
 rior, la respuesta a la fe como refugio ante las dudas del pensa-  
 miento y la existencia personal y social. Las grandes tensiones  
 espirituales de la cultura de la época se desviaron hacia la emoción  
 religiosa y el cultivo de la vida espiritual. Las leyendas becqueria-  
 nas son en su mayoría producto de esa inclinación, ya que animan  
 al incrédulo a poner su fe en la divinidad que es capaz de obras  
 sobrenaturales de difícil explicación para el hombre.

También se realizan en la época grandes intentos por reorde-  
 nar los elementos dispersos, justificar el sufrimiento y el mal como  
 un paso necesario hacia la elevación del individuo, para salvar el  
 curso de la historia y el destino del hombre. No en vano es la época  
 de las autobiografías, los diarios íntimos, el *bildungsroman*, el  
*Preludio* de Wordsworth, la fenomenología de Hegel, etc.  
 Asimismo se suscita el pensamiento de que el espíritu es más pode-  
 roso que el pasado histórico, y que su fuerza bastará para salvar los  
 valores primordiales de la tradición religiosa por medio de las  
 reconstrucciones poéticas, legendarias, folklóricas, tradicionales y  
 artísticas más variadas, que irán desde nuevas visiones de Dios  
 basadas en el *hen kai pan*<sup>30</sup> y el sentimiento (Schleiermacher) hasta  
 grandes síntesis poéticas (Novalis, Blake, Hölderlin, Shelley, donde  
 se anuncia un mundo nuevo mejor), ensayísticas (Schiller, Carlyle),  
 metafísicas (Fichte, Schelling, Hegel) y hasta musicales  
 (Beethoven, Wagner). Para ello, como también ocurre en las leyen-  
 das del sevillano, el intelectual no tiene reparo en acudir, en ese  
 proceso de regeneración del pensamiento, a símbolos y categorías  
 que se encuentran encerrados en los principales elementos cristia-  
 nos, como el paraíso, el infierno, la muerte, el más allá, la regene-  
 ración, etc., que habrían sido considerados como ridículos por la  
 filosofía y gran parte de la literatura del siglo anterior. Estas cons-  
 trucciones tienden a recuperar para el individuo la unidad de ori-  
 gen que dé un sentido nuevo a su vida, donde no se repitan los con-

<sup>30</sup> *Hen kai pan*: en griego "el uno y el todo". Se refiere a Dios como causa  
 immanente de toda la realidad. Se contrapone a la noción personal de Dios y toma  
 una actitud panteísta. El concepto es utilizado, entre otros, por Hölderlin, Jacobi,  
 Spinoza y Leibnitz.

flictos que había provocado el liberalismo del siglo anterior. En líneas generales, es una religiosidad que confía en el organismo como garante de esa unidad soñada. Por eso, muchos verán en la Iglesia organizada el único estamento capaz de generar el futuro orden civil (Chateaubriand o Lamennais).

Esos sistemas religiosos pretenden devolver a Dios al centro del universo, bien a través de su presencia real en el alma humana o el sentimiento, caso de William Blake, o bien a través del misterio de la naturaleza o la historia, como es el ejemplo de los laicistas, especialmente de Wordsworth, para quien la divinidad está presente como una fuerza detrás de la naturaleza. Los artistas desean que la mano de Dios se haga visible en el mundo por medio de su fuerza omnipotente. Uno de los rasgos más generales de la época fue la tendencia al misticismo, una versión de los panteísmos populares y del monismo, en autores como Schelling, Goethe, Franz von Baader, Federico von Schlegel, William Blake, etc. En los Estados Unidos, el grupo de los trascendentalistas, liderado por Emerson, y en el que ocupó un lugar especial Walt Whitman, ostenta unas características similares.

Otro aspecto de esa matriz cultural y religiosa fue la fuerte atracción que produjo el catolicismo sobre los espíritus de la época, claramente visible en todos los textos en prosa becquerianos, no sólo en las leyendas. En un momento de rechazo de guerras y revoluciones, la Iglesia aparecía como un baluarte contra la ideología revolucionaria (F. Schlegel, Adam Müller, Von Haller) y contra las divisiones creadas por la escisión protestante (Görres). Modelo de disciplina y orden, tenía una enseñanza con solera, unos dogmas seguros y claros, una moral firme y concreta y una naturaleza universal. Ahora bien, la fascinación por ella tuvo también un carácter histórico y estético: coincidió con el gusto por lo medieval y toda la parafernalia sensual e imaginativa que merodeaba alrededor, como la liturgia, el colorido de las ceremonias, el canto gregoriano, la catedral gótica, las imágenes de los santos, las historias sobre milagros, etc., algo a lo que Bécquer no fue ajeno en sus narraciones fantásticas.

Pero hubo una impronta católica más visible y profunda. En Europa se restituyó a los jesuitas. En Alemania hubo muchas con-

versiones, como Zacarías Werner en autores como los círculos de los Gars de Hofbauer, en B. Joseph Görres. En de Manzoni, etc. muerto desde los en el siglo XVI.

En el campo de obvia, como en lo de santa Genoveva medieval en form Brentano, las *Poesías* Annette von D. *Meditaciones poéticas* Lamartine, los *Poesías* Moritz, *El claustrero* Millar, el *Genio de los templos de España* vamos explicando Julio Nombela, en había leído el *Genio* su obra. De hecho de los templos de E como sus admiradores Michelet o Thiers revelan con datos modo artístico, con ción poética, que artística. Bécquer, tradición religiosa pasado". Y en uno en Burgos", no du to importantísimo pena de caer en un credulidad" (2000,

del liberalismo del siglo anterior. En la religiosidad que confía en el organismo humano. Por eso, muchos verán en la naturaleza capaz de generar el futuro (Lamennais).

pretenden devolver a Dios al centro de su presencia real en el alma humana (William Blake, o bien a través del misterio, como es el ejemplo de los laicistas Wordsworth, para quien la divinidad está detrás de la naturaleza. Los artistas que hacen visible en el mundo por medio de los rasgos más generales de la religión, una versión de los panteísmos de autores como Schelling, Goethe, Von Schlegel, William Blake, etc. En el campo de los trascendentalistas, liderado por un lugar especial Walt Whitman, y otros similares.

La crisis cultural y religiosa fue la fuerte crítica sobre los espíritus de la época, los textos en prosa becquerianos, no solo el momento de rechazo de guerras y revoluciones como un baluarte contra la ideología de Adam Müller, Von Haller) y contra la religión protestante (Görres). Modelo de enseñanza con solera, unos dogmas firmes y concreta y una naturaleza unificada por ella tuvo también un carácter de gusto por lo medieval y toda la imaginativa que merodeaba alrededor, de las ceremonias, el canto gregoriano, los genes de los santos, las historias sobre Bécquer no fue ajeno en sus narracio-

católica más visible y profunda. En Alemania hubo muchas con-

versiones, como la de la familia completa de Federico Schlegel, Zacarías Werner o Adam Müller, y una atmósfera muy favorable en autores como Novalis, Tieck o Brentano, que se propagó en los círculos de los Gallitzin de Münster, en Viena por la significación de Hofbauer, en Baviera por Michael Sailer, obispo de Ratisbona, y Joseph Görres. En Italia floreció un liberalismo cristiano a través de Manzoni, etc. Hasta en Inglaterra floreció el catolicismo, casi muerto desde los tiempos de la escisión nacional de Enrique VIII en el siglo XVI.

En el campo de las artes y la literatura, la impronta católica es obvia, como en los *Cánticos espirituales* de Novalis, la *Vida y muerte de santa Genoveva* de Tieck, que trata de revivir el catolicismo medieval en forma de drama lírico, los *Romances del rosario* de Brentano, las *Poesías espirituales* de Eichendorff, toda la obra de Annette von Droste-Hüllshof, algún poema de Heine, las *Meditaciones poéticas* o las *Armonías poéticas y religiosas* de Lamartine, los *Himnos sagrados* de Manzoni, *Anton Reiser* de Moritz, *El claustro y el hogar* de Charles Reade, *Siegwart* de J. M. Millar, el *Genio del cristianismo* de Chateaubriand o la *Historia de los templos de España* de Bécquer. Y es que Bécquer, en esta línea que vamos explicando, había leído a Chateaubriand desde muy joven. Julio Nombela, en su *Impresiones y recuerdos*, afirma que el sevillano había leído el *Genio* del francés y había admirado el pensamiento de su obra. De hecho, toda su concepción de la historia en la *Historia de los templos de España* deriva del francés. Tanto Chateaubriand como sus admiradores posteriores como Bécquer, Carlyle, Michelet o Thierry, tratan de unificar la realidad histórica que revelan con datos precisos, con la reconstrucción de un pasado de modo artístico, con sus vestigios espirituales, a través de la intuición poética, que constituye el camino esencial para la tradición artística. Bécquer, en su introducción a la *Historia...* afirma que "la tradición religiosa es el eje de diamante sobre el que gira nuestro pasado". Y en uno de sus últimos artículos, "Solar de la casa del Cid en Burgos", no duda en confirmar que "la tradición es un elemento importantísimo y del cual no puede prescindirse del todo, so pena de caer en un escepticismo acaso más peligroso que la misma credulidad" (2000, 933). De hecho, para Bécquer es más importan-

te el mensaje moral que subyace en la intuición o la emoción religiosa acerca de un hecho pasado que la misma veracidad de los hechos, idea que se encuentra en consonancia con la concepción de la historia que imperaba en occidente antes del triunfo del historicismo científico del XIX. Los vestigios de las civilizaciones tienen un elemento oscuro que es difícilmente explicable por el dato empírico: se necesita un reconocimiento intuitivo, poético, artístico, que dé el verdadero valor histórico al elemento del pasado. Y para que el juicio sobre el pasado se lleve a cabo de un modo certero es necesario admitir para la historia un carácter providencial: en ella se muestra de un modo nítido la mano de Dios. Este sentido de lo maravilloso cristiano, como acertó a descifrar Rubén Benítez, se manifiesta no sólo en la descripción de los templos españoles, pues "reaparece en la ambientación de sus leyendas religiosas, ya cuando describe una ciudad como Toledo o un recinto sagrado, ya cuando recoge o elabora tradiciones en que aparecen seres divinos o presencias sobrenaturales".<sup>31</sup>

Esa tradición no sólo afecta a la interpretación de la ruina o vestigio, o a la presencia de los seres sobrenaturales, o a la intención moral que adornan los finales de muchas leyendas y narraciones, sino a la misma naturalidad, fuertemente católica y popular, con que se tratan los temas más o menos triviales. Por ejemplo, en los primeros compases de "La cruz del diablo", el narrador, que se había adelantado a los compañeros de expedición, después de observar con curiosidad esa vieja cruz clavada en tierra, declara:

Impulsado por un sentimiento religioso, espontáneo e indefinible, eché maquinalmente pie a tierra, me descubrí y comencé a buscar en el fondo de mi memoria una de aquellas oraciones que, cuando más tarde se escapan involuntarias de nuestros labios, parece que aligeran el pecho oprimido y, semejantes a las lágrimas, alivian el dolor, que también toma estas formas para evaporarse. (2000, 350)

La experiencia religiosa, aquí, es natural y elevada a rango universal. El narrador no duda en utilizar la primera persona del plu-

<sup>31</sup> Rubén Benítez, *Béquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1971, p. 60.

ral para dar a ent  
sona, y no sólo é  
ciones del texto  
y posea valor de  
habla para una c  
es corroborada e  
le ha contado lo  
chase de ahí: las  
lidad con que se  
nuevamente en m  
lentamente a la c  
y lóbrego de los

Pero la narra  
culto católico en  
organista", texto  
medianoche del 9  
asiste toda Sevil  
iglesia va a asisti  
en el asunto del  
espíritu continúa  
resante del relato  
pueblo, más bien  
liza, conoce a la p  
ticos y ascéticos  
aquella época la r  
ras que observan  
perfectamente lo  
medio y procede  
quién va a la igle  
ras de Pedro Bot  
ze, confían en la  
se le pide un favo  
za el obispo en l  
catedral, son cons  
de la misa del g  
nació en Belén h  
somajas y zambor

... en la intuición o la emoción reli-  
 giosa que la misma veracidad de los  
 ... en consonancia con la concepción de  
 ... antes del triunfo del histori-  
 ... vestigios de las civilizaciones tienen  
 ... fácilmente explicable por el dato empí-  
 ... intuitivo, poético, artístico, que  
 ... al elemento del pasado. Y para que  
 ... a cabo de un modo certero es neces-  
 ... un carácter providencial: en ella se  
 ... la mano de Dios. Este sentido de lo  
 ... acertó a descifrar Rubén Benítez, se  
 ... de los templos españoles, pues  
 ... de sus leyendas religiosas, ya cuan-  
 ... Toledo o un recinto sagrado, ya  
 ... adiciones en que aparecen seres divinos

... a la interpretación de la ruina o  
 ... los seres sobrenaturales, o a la inten-  
 ... finales de muchas leyendas y narracio-  
 ... más o menos triviales. Por ejemplo, en  
 ... La cruz del diablo", el narrador, que se  
 ... compañeros de expedición, después de  
 ... vieja cruz clavada en tierra, declara:

... miento religioso, espontáneo e indefinible, eché  
 ... tra, me descubrí y comencé a buscar en el fondo  
 ... aquellas oraciones que, cuando más tarde se esca-  
 ... nostros labios, parece que aligeran el pecho opri-  
 ... lágrimas, alivian el dolor, que también toma  
 ... rarse. (2000, 350)

... aquí, es natural y elevada a rango uni-  
 ... en utilizar la primera persona del plu-

... dionalista, Madrid, Gredos, 1971, p. 60.

... para dar a entender que es lo común, lo que haría cualquier per-  
 ... sona, y no sólo él por ser un católico. De acuerdo con las conven-  
 ... ciones del texto que ha de ser publicado para que interese al lector  
 ... y posea valor de cambio en el mercado como objeto de uso, el autor  
 ... habla para una colectividad que se presupone amplia. Esta actitud  
 ... es corroborada en la página siguiente cuando, una vez que alguien  
 ... le ha contado lo que significa esa cruz maldita, se dispone a mar-  
 ... charse de ahí: las campanas del pueblo dan cuenta de la connatura-  
 ... lidad con que se vive la religiosidad católica más popular: "Monté  
 ... nuevamente en mi rocín, y las campanas de la parroquia llamaban  
 ... lentamente a la oración cuando nos apeamos en el más escondido  
 ... y lóbrego de los paradores de Bellver" (2000, 351).

... Pero la narración donde más se define la realidad universal del  
 ... culto católico en la España del ochocientos es "Maese Pérez el  
 ... organista", texto que gira en torno a la misa del gallo, la de la  
 ... medianoche del 24 de diciembre, a la que se da por supuesto que  
 ... asiste toda Sevilla. Allí el único problema que se suscita es a qué  
 ... iglesia va a asistir el obispo y cada uno de los fieles involucrados  
 ... en el asunto del organista maravilloso que ha muerto, pero que su  
 ... espíritu continúa tocando las teclas del viejo órgano. Lo más inter-  
 ... resante del relato, en este sentido, es corroborar cómo la gente del  
 ... pueblo, más bien de escasa cultura, por el tipo de lenguaje que uti-  
 ... liza, conoce a la perfección todos los entresijos litúrgicos, dogmá-  
 ... ticos y ascéticos de la celebración a la que asiste, a pesar de que en  
 ... aquella época la misa tenía lugar íntegramente en latín. Esas seño-  
 ... ras que observan y comentan todo lo que pasa a su alrededor, saben  
 ... perfectamente lo que es un retablo y por qué alguien se para en  
 ... medio y procede a inclinarse, saben quién es hombre piadoso y  
 ... quién va a la iglesia sólo a oír música, saben lo que son las calde-  
 ... ras de Pedro Botero, saben lo que son los cintarazos del *paternos-  
 ... ter*, confían en la gracia de la Virgen a quien se coloca una vela y  
 ... se le pide un favor, conocen a la perfección las vestiduras que uti-  
 ... liza el obispo en las grandes celebraciones, llaman "Primada" a la  
 ... catedral, son conscientes de que las campanadas de la consagración  
 ... de la misa del gallo significan que en ese preciso instante Dios  
 ... nació en Belén hace muchos siglos, critican el uso de panderos,  
 ... sonajas y zambombas en el momento culminante de la misa, por-

que eso significa perder la solemnidad que da el órgano a ese momento sublime, etc. Es decir, las leyendas funcionan dentro de la ortodoxia católica como un tributo natural a la religión que se considera popular y general.

Asimismo, los lugares son a veces los escenarios oportunos para que el creyente crea con naturalidad, sin forzar una fe que no se posee, asintiendo con sinceridad algo que está al alcance de cualquier persona de la época, de cualquier persona del pueblo, que se ve requerida a asentir y dar crédito a una leyenda por las mismas circunstancias favorables del *ubi* concreto. Por ejemplo, en Roncesvalles, Bécquer es capaz de intuir que los peregrinos pueden "penetrar con el entusiasmo del creyente en este maravilloso mundo de la leyenda donde cada roca debía hablarle de un prodigio de valor o de una aparición divina" (2000, 847).

De ese mismo modo, la estructura que delatan muchas de las leyendas tiene sentido dentro de la ortodoxia católica, ya que se trata de la dialéctica transgresión/castigo. Uno de los personajes principales se encuentra ante la tesitura de actuar correctamente o bien de traspasar el umbral de lo moralmente establecido. El resultado siempre será el mismo: el personaje pagará cara su desvergüenza o atrevimiento, porque con lo sagrado no se juega. Es, sin duda, la aplicación a rajatabla de la estructura moral que aparece repetidamente en la Biblia: Adán y Eva son expulsados del Paraíso por transgredir la única norma realmente importante: comer del árbol de la ciencia del bien y del mal; Satanás y sus aliados son expulsados por negarse a cumplir el mandamiento más importante: adorar a Dios por encima de todo, cayendo así en el más profundo de los pecados y recibiendo la condena eterna. Del mismo modo, los personajes de las leyendas son castigados por realizar la única actividad que les está absolutamente vedada. En "El monte de las ánimas", Beatriz obliga a su primo Alonso a ir al monte justo la noche en que no se debe ir (la de difuntos) a causa de una antigua historia de muertes y misterio. El motivo es banal: se le ha perdido una banda azul. Pero es caprichosa y quiere su banda. A pesar de las reticencias, Alonso va, y el castigo llega a los dos. En este caso, el paralelismo con la pérdida del Paraíso es exacto, ya que la mujer incita al hombre a cometer el pecado y a causa de esa trans-

gresión los dos son i...  
una estructura simila...  
voca el pecado del h...  
transgresión que Ma...  
legio, como es robar...  
Por eso, el castigo ta...  
"Los ojos verdes", "E...  
sible lo que lleve a la...  
atrevimiento consis...  
ble. Siempre hay alg...  
alrededor de alguna...  
Sólo un relato, "Cree...  
pentimiento. Teobald...  
encuentra a punto d...  
Eucaristía y entra en...  
en un futuro mágico...  
arrepentimiento fina...  
historias medievales...  
como es el caso de l...  
Berceo, y toda la lite...  
versión del pecador.

Pero, a la vez, el t...  
transición. La pleni...  
hemos visto en much...  
dez de la Iglesia, ha...  
gioso ha adquirido un...  
la década en que Béc...  
sobre todo, cuando o...  
alguna publicación d...  
del ministro conserva...  
es tampoco casual qu...  
sus narraciones son...  
hay otra cuestión alta...  
recuperación de las...  
advierte como muest...  
cristo pleno, sino so...  
tiempo está llevando

solemnidad que da el órgano a ese  
 ir, las leyendas funcionan dentro de  
 tributo natural a la religión que se

a veces los escenarios oportunos  
 naturalidad, sin forzar una fe que no  
 eridad algo que está al alcance de  
 de cualquier persona del pueblo, que  
 crédito a una leyenda por las mis-  
 s del *ubi* concreto. Por ejemplo, en  
 de intuir que los peregrinos pueden  
 del creyente en este maravilloso  
 cada roca debía hablarle de un prodi-  
 divina" (2000, 847).

estructura que delatan muchas de las  
 de la ortodoxia católica, ya que se  
 sión/castigo. Uno de los personajes  
 la tesitura de actuar correctamente o  
 lo moralmente establecido. El resul-  
 el personaje pagará cara su desver-  
 e con lo sagrado no se juega. Es, sin  
 a de la estructura moral que aparece  
 Adán y Eva son expulsados del Paraíso  
 ma realmente importante: comer del  
 y del mal; Satanás y sus aliados son  
 mplir el mandamiento más importan-  
 de todo, cayendo así en el más pro-  
 iendo la condena eterna. Del mismo  
 erendas son castigados por realizar la  
 absolutamente vedada. En "El monte  
 su primo Alonso a ir al monte justo  
 (la de difuntos) a causa de una anti-  
 gerio. El motivo es banal: se le ha per-  
 caprichosa y quiere su banda. A pesar  
 y el castigo llega a los dos. En este  
 edida del Paraíso es exacto, ya que la  
 meter el pecado y a causa de esa trans-

gresión los dos son igualmente castigados. "La ajorca de oro" tiene una estructura similar, pues nuevamente la mujer caprichosa provoca el pecado del hombre, pero el tema es mucho más grave: la transgresión que María pide al protagonista es un verdadero sacrilegio, como es robar una ajorca de oro de la imagen de la Virgen. Por eso, el castigo también será ejemplar. En otros relatos, como "Los ojos verdes", "El beso" o "La corza blanca", será el amor imposible lo que lleve a la ruina final a alguno de los personajes, pues el atrevimiento consiste precisamente en desear lo que es inalcanzable. Siempre hay algo de maléfico, satánico y, por tanto, punible, alrededor de alguna circunstancia, que presagia el final trágico. Sólo un relato, "Creed en Dios", tiene al final el premio del arrepentimiento. Teobaldo, hombre poco respetuoso con la religión, se encuentra a punto de cometer un sacrilegio contra la Sagrada Eucaristía y entra en una vorágine de sensaciones que depararán en un futuro mágico (cien años más tarde) donde tiene lugar su arrepentimiento final. Este "exempla" tiene mucho que ver con las historias medievales de conversos gracias a un milagro divino, como es el caso de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, y toda la literatura piadosa, moralista, que incita a la conversión del pecador.

Pero, a la vez, el tiempo en que escribe Bécquer es una época de transición. La plenitud del romanticismo que exaltaba, como hemos visto en muchos escritores europeos, las grandezas y la solidez de la Iglesia, ha pasado de moda, y el acercamiento a lo religioso ha adquirido un tinte algo político. Hay que recordar que, en la década en que Bécquer escribe la mayoría de sus narraciones y, sobre todo, cuando ostenta el cargo de censor de novelas y dirige alguna publicación de relativa relevancia, es cuando el patrocinio del ministro conservador González Bravo se hace más patente. No es tampoco casual que las revistas o diarios donde salen publicadas sus narraciones son los más conservadores de la época. Además, hay otra cuestión altamente importante: el cultivo de lo antiguo, la recuperación de las ruinas y vestigios del pasado, ya no sólo se advierte como muestra de un acercamiento a épocas de un catolicismo pleno, sino sobre todo como índice de lo que el paso del tiempo está llevando a cabo en esos lugares dignos de tenerse en

cuenta, lo que Rubén Benítez llamó la "piqueta demoledora del progreso". Ya Chateaubriand en su *Genio...* había hecho notar que muchas de las maravillas antiguas que suponían sendas bellezas del cristianismo, habían sido demolidas por los desórdenes de la Revolución Francesa, a partir de 1789. Del mismo modo, Bécquer piensa que la modernidad en la España de mitad del XIX está acabando con la rica historia, y las guerras civiles, la desamortización, etc., son culpables de ese desastre, que tiene consecuencias espirituales devastadoras, casi en mayor medida que las meramente físicas, ya que "la vida de una nación, a semejanza de la del hombre, parece como que se dilata con la memoria de las cosas que fueron y a medida que es más viva y más completa su imagen, es más real esa segunda existencia del espíritu en lo pasado, existencia preferible y más positiva tal vez que la del punto presente. Ni de lo que está siendo ni de lo que será puede aprovecharse la inteligencia para sus altas especulaciones. ¿Qué nos resta pues de nuestro dominio absoluto, sino la sombra de lo que ha sido?" (2000, p. 224). En otro momento, casi al final de su vida, anima a quienes puedan a "recoger la última palabra de un modo de ser social que desaparece, del que sólo quedan hoy rastros en los más apartados rincones de nuestras provincias, y del que apenas restará mañana un recuerdo confuso" (2000, 903). Y lo cierto es que Gustavo luchó por esa conservación no sólo a través de sus textos narrativos o en la historia de los templos, sino también con su misma iniciativa política, en los tiempos en que su voz podía oírse gracias a los contactos que tenía en las altas esferas de la política española, y también cuando perdió esos privilegios. La década de los sesenta, como apunta Rubén Benítez, fue una época de llamadas a los políticos:

En 1864, Gustavo concreta un plan para que el gobierno pensione a escritores y artistas, adquiera sus obras, o facilite de algún modo excursiones destinadas a preservar o reproducir monumentos artísticos. Ese plan tuvo cierto eco en la administración: en otro lugar nos informa que su hermano ha obtenido una pensión para pintar escenas, costumbres, tipos y trajes característicos. En 1869, insiste en un plan parecido. En 1870 aplaude a la administración pública que se esfuerza en proteger los tesoros artísticos españoles. No se trata pues de una preocupación pasajera, ni nacida del personal interés, pues ya entonces se había producido

la revolución  
como consec

## Los elementos fa

Como buen co  
gran artista del m  
intensidad emocio  
lo de las historias  
les, que no sólo te  
del universo en l  
experiencias a los  
imaginadas, las qu  
los políticos o de  
revistas donde fue  
que se enfrenta al  
ros. Sebald demue  
Ilustración españ  
becqueriano, que  
sobrenaturales, la  
entre la creencia y  
los padres de la Il  
midable espectro  
documento abre l  
vés de los cuales l  
miedo auténticos,  
que sólo se llega a  
bores cotidianos. l  
de Cadalso, como

Hace unos a  
ción popular

<sup>22</sup> Rubén Benítez  
<sup>23</sup> Russell Sebald  
Gustavo Adolfo Bécquer  
p. IX.

la revolución progresista contra Isabel II y Valeriano había perdido, como consecuencia, su pensión.<sup>32</sup>

### Los elementos fantásticos, el miedo y las vacilaciones

Como buen conocedor de los gustos del público y como un gran artista del misterio, la melancolía, el efecto sobrecogedor y la intensidad emocional, Bécquer también concibió sus relatos al estilo de las historias fantásticas henchidas de elementos sobrenaturales, que no sólo tenían la función de acrecentar el sentido católico del universo en la época que le tocó vivir, sino también ofrecer experiencias a los lectores para que pudieran vivir otras vidas, las imaginadas, las que complementan el tosco realismo de los artículos políticos o de sociedad que acompañaban a sus relatos en las revistas donde fueron publicados. Pero Bécquer no es el primero que se enfrenta al género fantástico, ni siquiera uno de los pioneros. Sebald demuestra cómo hay una línea desde los inicios de la Ilustración española hasta su consumación en el posromanticismo becqueriano, que desarrolla los temas fantásticos, los elementos sobrenaturales, la sensación de miedo y la ambigüedad u oscilación entre la creencia y el escepticismo. Ya en 1740 relata Feijoo, uno de los padres de la Ilustración en nuestro país, la aparición de un formidable espectro que termina en un cuento de fantasmas.<sup>33</sup> Este documento abre la puerta a una serie de textos posteriores a través de los cuales los lectores han podido diferenciar el horror o el miedo auténticos, derivados de la vida, y el terror literario por el que sólo se llega a buscar el placer estético y la huida de los sinsabores cotidianos. El siguiente paso pudieron ser las *Noches lúgubres* de Cadalso, como apunta Sebald:

Hace unos años, se incluyeron las *Noches lúgubres* de Cadalso en una edición popular de *Narraciones terroríficas*, y no es en el fondo nada sor-

<sup>32</sup> Rubén Benítez, *Bécquer tradicionalista*, op. cit., pp. 62-63.

<sup>33</sup> Russell Sebald, "Hacia Bécquer: vislumbres del cuento fantástico", en Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, Barcelona, Crítica, 1994, ed. de Joan Estruch, p. IX.

prendente tal clasificación, porque la ambientación de la obra es la más idónea para el género de horror (sombras nocturnas, relámpagos, truenos, sepulcros, cárcel, calles solitarias) y entona con el mismo plan de acción del protagonista Tediato (desenterrar a su amada, llevar el cadáver a su casa, incendiar ésta, herirse de muerte y convertirse en ceniza junto a ella).<sup>34</sup>

Planteamiento general al que siguen ciertas anécdotas que coronan lo fantástico, como el diálogo de Tediato con el sepulture-ro Lorenzo sobre dos fantasmas que resultan ser, a la postre, las sombras de ellos dos, o el descubrimiento de un ente blanco, fantasmagórico, en el cementerio, por parte de Tediato, quien se había quedado toda la noche velando a su amada muerta. A estos ejemplos del XVIII hay que unir una novela en las puertas del XIX, *El Rodrigo. Romance épico* (1793) de Pedro de Montengón, donde hay varios sucesos inexplicables y terroríficos, como la voz que se oye desde dentro de la tumba de un rey goda o la aparición de ciertos fantasmas o espectros. Ya en el siglo XIX<sup>35</sup> José María Blanco White nos ofrece un ensayo narrativo, *El alcázar de Toledo*, que resume tres tradiciones populares, y un artículo, quizá el primero sobre tema fantástico, "Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles", que bien pudieron tener una influencia directa sobre las obras del sevillano, por sus aportaciones fantásticas en el ensayo narrativo y sobre todo por sus líneas teóricas en el artículo, donde se habla de los orígenes filosóficos del cuento y de la eficacia de las creencias populares cristianas en ese tipo de relatos. El siguiente texto podría ser el relato "Beltrán. Cuento fantástico", de José Augusto de Ochoa, publicado en el segundo número de la revista *El Artista* (1835-1836), y de ahí en adelante, todos los relatos ya conocidos de los culminadotes del romanticismo y el costumbrismo: Espronceda, Zorrilla, el Duque de Rivas, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Pedro Antonio de Alarcón, etc.

Los estudios acerca de lo fantástico se han centrado sobre todo en la idea de la aceptación por parte del lector del hecho sobrena-

<sup>34</sup> Russell Sebold, "Hacia Bécquer: vislumbres del cuento fantástico", op. cit., p. XII.

<sup>35</sup> Continúan así las aportaciones de Sebold en el artículo citado.

tural, la posibilidad que en la lógica *Supernatural History* media persuasiva *France, de Novalis* enloquecida, por el receptor así. Pero los mitos por teóricos Todorov, en su *ca*,<sup>35</sup> por Bess *maestras en la literatura fantástica* tipos de ficción tipología de la estrategia narrativa tiene que ver con la profundidad puede llegar a ser ambiguo por las imágenes, símbolos o datos escondidos lo sobrenatural unirse al orden dada entre la diáno. Susana

<sup>36</sup> Nueva York

<sup>37</sup> París, Lib

<sup>38</sup> Edición

Ares, 1992 (prim

<sup>39</sup> París, Lib

<sup>40</sup> Madrid,

<sup>41</sup> Bruselas,

<sup>42</sup> En *Lez*

<sup>43</sup> En *Actas*

Venecia, 1980, p

<sup>44</sup> En *Ibero*

porque la ambientación de la obra es la más horror (sombras nocturnas, relámpagos, truenos solitarios) y entona con el mismo plan de Tediato (desenterrar a su amada, llevar el cadáver, herirse de muerte y convertirse en ceniza

que siguen ciertas anécdotas que el diálogo de Tediato con el sepulturen que resultan ser, a la postre, las descubrimiento de un ente blanco, fan por parte de Tediato, quien se había a su amada muerta. A estos ejem una novela en las puertas del XIX, *El de Pedro de Montengón*, donde hay y terroríficos, como la voz que se oye un rey goda o la aparición de ciertos en el siglo XIX<sup>35</sup> José María Blanco narrativo, *El alcázar de Toledo*, que aires, y un artículo, quizá el primero e el placer de las imaginaciones inve tener una influencia directa sobre las aportaciones fantásticas en el ensayo as líneas teóricas en el artículo, donde íficos del cuento y de la eficacia de las as en ese tipo de relatos. El siguiente "Beltrán. Cuento fantástico", de José o en el segundo número de la revista ahí en adelante, todos los relatos ya es del romanticismo y el costumbris-Duque de Rivas, Gertrudis Gómez de Alarcón, etc.

fantástico se han centrado sobre todo or parte del lector del hecho sobrena-

er: vislumbres del cuento fantástico", op. cit.,

es de Sebold en el artículo citado.

tural, la posibilidad de que alguien acepte como real y posible lo que en la lógica humana aparece como imposible. Lovecraft, en *Supernatural Horror in Literature*,<sup>36</sup> denomina a este proceso la media persuasión, mientras Castex, en *Le Conte fantastique en France, de Nodier a Maupassant*<sup>37</sup> prefiere hablar de la conciencia enloquecida, pasándole la responsabilidad a la psique desorbitada del receptor antes que a la posibilidad de realismo para la acción en sí. Pero los mayores logros en este sentido han sido delimitados por teóricos de la segunda mitad del siglo XX como Tzvetan Todorov, en su conocido ensayo *Introducción a la literatura fantástica*,<sup>38</sup> por Bessière en *Le récit fantastique*,<sup>39</sup> por Vax en *Las obras maestras en la literatura fantástica*,<sup>40</sup> por Jacques Finné en *La littérature fantastique*,<sup>41</sup> por Susana Reisz en "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria"<sup>42</sup> o Elsa Dehennin en "En pro de una tipología de la narración fantástica"<sup>43</sup> y en "De lo fantástico y su estrategia narrativa"<sup>44</sup> entre otros. Para Todorov, lo fantástico tiene que ver con la vacilación del lector ante algo que no se conoce en profundidad, algo que alude a una realidad a la que no se puede llegar o resulta ambigua, o bien algo que se considera como ambiguo por la misma configuración lingüística, o por la aparición imágenes, símbolos, metáforas, tropos, también dobles significados o datos escondidos. En pocas palabras, la oscilación entre lo real y lo sobrenatural, lo que Bessière llama la constante tentación de unirse al orden superior, o Finné denomina como una lucha denodada entre la tentación de lo sobrenatural y la voluntad de lo cotidiano. Susana Reisz matiza un poco más y diferencia entre lo fan-

<sup>36</sup> Nueva York, Dover Publications, 1973.

<sup>37</sup> París, Librairie José Corti, 1951.

<sup>38</sup> Edición en español de Silvia Delpy (traductora), Barcelona, Ed. Buenos Aires, 1982 (primera edición de 1970).

<sup>39</sup> París, Librairie Larousse, 1974.

<sup>40</sup> Madrid, Taurus, 1980, trad. de Juan Aranzadi.

<sup>41</sup> Bruselas, Universidad de Bruxelles, 1980.

<sup>42</sup> En *Lexis*, III, 2 (diciembre 1979), pp. 99-170.

<sup>43</sup> En *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Venecia, 1980, pp. 353-362.

<sup>44</sup> En *Iberoamericana*, XIX (1984) pp. 53-66.

tástico y lo maravilloso. La literatura fantástica y la maravillosa tienen en común que presentan, formando parte de un mismo universo, seres u objetos posibles e imposibles, naturales y sobrenaturales, pero se diferencian por los grados de ficcionalidad o irrealidad que alcanzan para el lector. En el momento en que la convivencia de material real e irreal se manifiesta como problemática para los lectores, y en ocasiones para los mismos personajes, estamos ante un caso de literatura fantástica, y cuando la coexistencia no es problemática para personajes ni lectores, el texto pertenece al mundo de lo maravilloso.

En general, el mundo de los textos becquerianos pertenece más bien al mundo de lo fantástico, pues para que la convivencia de reales e irreales, naturales y sobrenaturales, posibles e imposibles cuestiona la noción de realidad de los lectores y les mueva a la desconfianza, el miedo o al menos el respeto emocional por lo que allí se cuenta, es privativo que el universo de los personajes se plantee como compatible en cierta medida con el de los lectores, y que el texto no se tome como una convención típica del acervo popular o folklórico y pierda su conexión con el mundo actual al que se alude.<sup>45</sup>

Y Bécquer toma un camino muy sutil para que el lector lo considere como propio y posible, y no como lejano o imposible: el narrador que guía el relato y establece el nexo entre los personajes y el lector o entre el lector y otro narrador que a su vez conecta con los personajes. Bécquer desea resaltar lo sobrenatural o fantástico de sus relatos tratando de garantizarnos la veracidad. Por ello, acude siempre a testimonios irrefutables: él ha oído algo que a su vez alguien oyó de otro que fue testigo directo de lo que se va a contar. Y esos testimonios tienen localizaciones geográficas y sociales concretas: a veces es un anciano, otras una demandadera de un convento de Sevilla, otras una persona concreta en Soria, Toledo, etc. En "Creed en Dios" afirma con contundencia que el hecho de que haya pasado de unos a otros, que lo han ido contando hasta que ha llegado a él, es una prueba irrefutable de la veracidad del hecho: "De boca en boca ha llegado a mí esta tradición, y

<sup>45</sup> Susana Reisz, op. cit., p. 149.

la leyenda del s  
Montagut, es un  
palabras" (2000,  
crimen que se re  
con horror en las  
del diablo" el nar  
recorrió hasta qu  
padre me lo ha  
En "El gnomos"  
viejas, en las noc  
villas acerca de s  
modo similar en  
continuaban en  
"La rosa de pasio  
de Toledo referí  
"Los ojos verdes  
padres, al prohib  
veces que el esp  
aguas tiene los o  
cen estas conse  
sugestión de au  
consecución de  
pues lo que se o  
que de otro mod  
lo experimentac  
apoyo en la trad  
El germanismo  
y narrativa. Él m  
capaz de delecto  
tos de la Edad M

Y en ese ge  
todo, Hoffmann  
Henry Charles  
Bécquer's Short

<sup>46</sup> Lawrence, P

eratura fantástica y la maravillosa formando parte de un mismo universo de imposibles, naturales y sobrenaturales, en sus grados de ficcionalidad o irrealidad. En el momento en que la convicción se manifiesta como problemática para los mismos personajes, esta convicción fantástica, y cuando la coexistencia de personajes ni lectores, el texto pertenece

los textos becquerianos pertenece más a los cuentos populares que a los cuentos literarios para que la convivencia de realidades naturales, posibles e imposibles convenga a los lectores y les mueva a la desconcertada reflexión emocional por lo que allí se muestra el reverso de los personajes se plantea una tensión con el de los lectores, y que el lenguaje típico del acervo popular o del mundo actual al que se alude.<sup>46</sup> Es muy sutil para que el lector lo convenga y no como lejano o imposible: el narrador establece el nexo entre los personajes y otro narrador que a su vez conecta y desea resaltar lo sobrenatural o fantástico para garantizar la veracidad. Por eso los hechos son irrefutables: él ha oído algo que a él le fue testigo directo de lo que se va a contar y en esas localizaciones geográficas y en esos personajes, otras una demandadera que es una persona concreta en Soria, "Bécquer" afirma con contundencia que el relato es verdad, que lo han ido contando y que es una prueba irrefutable de la veracidad. "Bécquer" ha llegado a mí esta tradición, y

la leyenda del sepulcro, que aún subsiste en el monasterio de Montagut, es un testimonio irrecusable de la veracidad de mis palabras" (2000, 454). En "El Miserere", el comentario acerca del crimen que se relata "de padres a hijos y de hijos a nietos se refirió con horror en las largas noches de velada" (2000, 484). En "La cruz del diablo" el narrador principal concreta el camino que la historia recorrió hasta que llegó a él: "Mi abuelo se lo narró a mi padre, mi padre me lo ha referido a mí, y yo te lo cuento ahora" (2000, 349). En "El gnomo" el procedimiento es mucho más folklórico: "Las viejas, en las noches de velada, referían una historia llena de maravillas acerca de sus fundadores" (2000, 547), algo que se repite de modo similar en "El monte de las ánimas" ("Las viejas, en tanto, continuaban en sus cuentos de ánimas aparecidas", 2000, 392) y "La rosa de pasión" ("Era noche de Viernes Santo, y los habitantes de Toledo referían al amor de la lumbre consejas", 2000, 617). En "Los ojos verdes" es uno de los protagonistas quien asegura: "Mis padres, al prohibirme llegar hasta esos lugares, me dijeron mil veces que el espíritu, trasgo, demonio o mujer que habita en sus aguas tiene los ojos de ese color" (2000, 414). El efecto que producen estas consejas es inmediato. Como afirma Sebold, "la mera sugestión de auditorio, público, reunión de testigos, coadyuva a la consecución de la aceptabilidad cuando se trata de lo fantástico; pues lo que se oye entre dos o más personas posee, por increíble que de otro modo sea, cierta rudimentaria objetividad que no tiene lo experimentado por una sola persona" (71). Esta oralidad y este apoyo en la tradición popular nos remite nuevamente a Alemania. El germanismo está presente en toda la obra del sevillano, poética y narrativa. Él mismo, en "La mujer de piedra", aclara que ha sido capaz de deletrear algo del oscuro germanismo de los monumentos de la Edad Media.

Y en ese germanismo, los maestros son claros: Tieck y, sobre todo, Hoffmann, algo que ya estudiara a fondo hace muchos años Henry Charles Turk en *German Romanticism in Gustavo Adolfo Bécquer's Short Stories*<sup>46</sup>. Bécquer leyó ávidamente a Hoffmann

<sup>46</sup> Lawrence, Kansas, Allen Press, 1957.

desde su adolescencia, según relata Nombela en *Impresiones y recuerdos*, pues sus obras se hallaban en la biblioteca de su madrina. La primera traducción del alemán al español fue de 1939, tres años después del nacimiento de Bécquer, gracias a Cayetano Cortés, y en diez años hubo cinco ediciones más. Pero también había bastantes ediciones en francés, idioma que Gustavo leía sin problema. Además, entre los dos autores hubo coincidencias bastante cruciales, como el hecho de que ambos tuvieran aficiones comunes como la pintura o la música, que influye en la importancia que se da a las imágenes plásticas y a la concepción musical de sus relatos. Otras similitudes halladas entre los dos han sido los temas mitológicos o filosóficos de la cultura hindú.

Pero, sin duda, la afinidad mayor de los dos próceres estriba en la necesidad de atrapar al lector bajo la mirada del miedo o el horror, y en ello coinciden con otro de los grandes genios de la narrativa fantástica, probable antecedente de cada uno de ellos: Edgar Allan Poe, cuya influencia en las leyendas ha sido estudiada por John E. Englekirk en *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*.<sup>47</sup>

Por un lado, la filosofía romántica, al desvincularse del universo cartesiano y concebir al hombre como un ser sujeto a una enorme cantidad de fuerzas extrañas, llegó hasta los más profundos abismos de la conciencia, abriendo así una evidente perspectiva de estados psicológicos. Por otro lado, la ciencia también contribuyó en parte a esas exploraciones de los fondos humanos desconocidos y misteriosos, desde la segunda mitad del siglo XVIII, con "las experiencias de Mesmer sobre el magnetismo animal, la Frenología de Gall, las primeras tentativas enciclopedistas para explicar la fisiología cerebro-espinal por otro camino que el puramente especulativo-espiritualista".<sup>48</sup> Era fácil, por tanto, desembarcar en el miedo, en el terror ante lo desconocido o ante lo que no tenía explicación racional o lógica. Los relatos románticos de corte fantástico "traían al plano de la realidad una serie de misterios,

<sup>47</sup> Nueva York, Instituto de las Españas, 1934.

<sup>48</sup> Arturo Berenguer Carisomo, *La prosa de Bécquer*, Sevilla, Universidad, 1974, p. 37.

hasta entonces  
conjuros bruje  
empírico-popu  
romántico ope  
obtener los má

En Bécquer  
mundos y de q  
umbrales de l  
un modo teór  
luz se describe  
vieja bruja de  
impresión ang  
y la razón, dor  
y el silencio de  
das consejas de  
(Espasa, 249).  
de las ánimas"  
taron la histor  
so: "la he escri  
cuando sentía  
aire frío de la  
como lector o  
ción como nar  
el principal in  
goce estético,

El goce  
susto en  
estética  
en aquel  
todos lo  
turales;  
que segu  
escéptico  
fantástico

<sup>49</sup> Arturo Be

relata Nombela en *Impresiones y* aban en la biblioteca de su madrina. án al español fue de 1939, tres años er, gracias a Cayetano Cortés, y en más. Pero también había bastantes que Gustavo leía sin problema. hubo coincidencias bastante crucia- s tuvieran aficiones comunes como ye en la importancia que se da a las pción musical de sus relatos. Otras os han sido los temas mitológicos o

mayor de los dos próceres estriba en or bajo la mirada del miedo o el a otro de los grandes genios de la antecedente de cada uno de ellos: ía en las leyendas ha sido estudiada r *Allan Poe in Hispanic Literature*.<sup>47</sup> ántica, al desvincularse del univer- bre como un ser sujeto a una enor- as, llegó hasta los más profundos do así una evidente perspectiva de lado, la ciencia también contribuyó e los fondos humanos desconocidos la mitad del siglo XVIII, con "las bre el magnetismo animal, la ras tentativas enciclopedistas para pinal por otro camino que el pura- ca".<sup>48</sup> Era fácil, por tanto, desembo- te lo desconocido o ante lo que no a. Los relatos románticos de corte la realidad una serie de misterios,

España, 1934.

*La prosa de Bécquer*, Sevilla, Universidad,

hasta entonces confinados en las artes mágicas, la demonología, los conjuros brujeriles. En ese estado intermediario entre el magismo empírico-popular y la verdad científica comprobable, el escritor romántico operaba, en ambos márgenes de la frontera, seguro de obtener los más espeluznantes y pintorescos efectos".<sup>49</sup>

En Bécquer, la conciencia de que existe un abismo entre los dos mundos y de que el hombre siente cierto respeto a cruzar algunos umbrales de la mente utilizando su propia voluntad, se concreta de un modo teórico en las cartas *Desde mi celda*, cuando el autor andaluz se describe a sí mismo reflexionando sobre la historia de una vieja bruja de Trasmoz que cayó por un precipicio: "sentí una impresión angustiosa, mis cabellos se erizaron involuntariamente y la razón, dominada por la fantasía, a la que todo ayudaba, la hora y el silencio de la noche, vaciló un punto, y casi creí que las absurdas consejas de las brujerías y los maleficios pudieran ser posibles" (Espasa, 249). También en alguna leyenda, como la de "El monte de las ánimas", recuerda el miedo que ha sentido desde que le contaron la historia y lo que le sucede cuando tiene que relatar el suceso: "la he escrito volviendo algunas veces la cabeza con miedo cuando sentía crujir los cristales de mi balcón, estremecidos por el aire frío de la noche" (Espasa, 387). La experiencia de Bécquer como lector o receptor de la historia la traslada a su misma posición como narrador, porque el miedo procedente de la vacilación es el principal ingrediente, en ese tipo de textos, para conseguir el goce estético, como bien razona Sebald:

El goce en asustarse ante lo maravilloso y el talento para engendrar tal susto en los demás representan la más antigua experiencia psicológica y estética de nuestra raza. Trátase de un primitivo temor cósmico, nacido en aquella primera época del hombre en la que, debido a la ignorancia, todos los peligros naturales parecían tener misteriosas causas sobrenaturales; y es (...) un temor tan hondamente arraigado en nuestra raza, que seguimos teniendo una capacidad congénita para él tanto los más escépticos como los más inocentes. Los autores que cultivan el género fantástico, parece que en sus almas se ha impreso este secular miedo con

<sup>49</sup> Arturo Berenguer Carisomo, op. cit., p. 38.

especial fuerza (...) y será por esto por lo que están singularmente dotados tales escritores para ver las más extrañas apariciones. (25)

Hay un elemento muy interesante que va anejo a la descripción del elemento sobrenatural en la obra del sevillano: casi siempre acompaña al elemento imposible una ambientación de corte realista. Ya comentaba Ramón Rodríguez Correa en el prólogo a la edición de las obras de Bécquer, en 1871, refiriéndose a las narraciones, que "en medio de su forma y contextura imaginarias, aparece espontáneamente un hecho que ha sucedido o puede suceder sin dificultad alguna".<sup>50</sup> Para que el detalle fantástico surta el efecto deseado y el lector acepte o al menos vacile, las cosas reales que están alrededor de él tienen que estar muy claras. En "Tres fechas", Bécquer explica que el suceso que le llamó la atención en aquel momento ha sido una obsesión prístina que durante mucho tiempo se le ha revelado en detalle. Por ello, en muchas de las leyendas las descripciones de los lugares, los personajes y los objetos tendrán un carácter eminentemente realista y el detallismo nos hará pensar que estamos no tanto ante un texto romántico sino más bien posromántico, costumbrista o incluso realista. Párrafos como el siguiente de "La voz del silencio" corroboran no sólo el autobiografismo —prueba de la verosimilitud y la veracidad— sino también la necesidad de los detalles para captar la benevolencia del lector: "Dos días después, y cuando ya casi había olvidado mi pasada aventura, la casualidad me llevó nuevamente a la torcida encrucijada teatro de ella. Empezaba a morir el día; el sol teñía el horizonte de manchas rojas, moradas; caía grave en el silencio la voz de bronce de las horas. Mi paso era lento, una vaga melancolía ponía un gesto de duda en mi semblante".

Esos detalles pueden ofrecerse porque el narrador es muchas veces testigo de lo que acontece, y entonces tiene elementos de primera mano para describir las escenas donde va a narrar el suceso

<sup>50</sup> Ramón Rodríguez Correa, "Prólogo a la primera y segunda edición de las Obras de Gustavo Adolfo Bécquer", en María Dolores Cabra Loredó (ed), *Textos de Gustavo Adolfo Bécquer acompañados de dibujos de Valeriano Bécquer*, Madrid, El Museo Universal, 1983, p. 242b.

fantástico o  
muchas ocasi  
a veces coinci  
detalle que co  
misma histor  
aclara que, en  
guías, que co  
se pone ense  
empeño de a  
to de verdad  
las ánimas" e  
contar: "Yo la  
"La cueva de  
este tipo de h  
"Yo soy muy  
labios de la g

Una vez  
similitud y la  
cer al lector  
cosas, que su  
gráficas, para  
natural o cor  
bilidad en el  
mente a lo f  
natural y rea  
descripción  
mente los re  
ría se encuen  
gusto román  
cipalmente, a  
Edad Media  
domina el se  
responsabilid

Estos se  
que hay algo  
que una fuer  
asegura el c

fantástico o sobrenatural. Sabemos que eso es así porque en muchas ocasiones el narrador-autor o el narrador de la acción (que a veces coincide, aunque no siempre) cuenta en primera persona un detalle que corrobora la veracidad de lo dicho, desde dentro de la misma historia. Por ejemplo, en "La cruz del diablo" el narrador aclara que, en el momento de encontrarse con la cruz, uno de los guías, que conocía bien la zona y las historias relativas a esa cruz, se pone enseguida en guardia: "El pobre hombre, sin cejar en su empeño de alejarme de aquel sitio, contestó a ella con (...) un acento de verdad que me sobrecogió" (2000, 350). Y en "El monte de las ánimas" el narrador asegura con respecto a la historia que va a contar: "Yo la oí en el mismo lugar en que acaeció" (2000, 387). En "La cueva de la mora", el narrador no esconde su afición a escuchar este tipo de historias y el interés y atracción que siente hacia ellas: "Yo soy muy amigo de oír todas estas tradiciones, especialmente de labios de la gente del pueblo" (2000, 557).

Una vez trazado el ambiente narrativo compatible con la verosimilitud y la veracidad, el siguiente paso para conseguir convencer al lector es la técnica de las descripciones de los lugares y las cosas, que suelen ser enumerativas, detallistas, casi diríamos fotográficas, para enlazar el fenómeno sobrenatural con otros de tipo natural o corriente, de tal forma que el hecho imposible cobre posibilidad en el mundo tangible. Si la narración se refiere generalmente a lo fantástico, la descripción va sólidamente ligada a lo natural y real. Uno de los medios más utilizados para dotar a la descripción de realismo es la presentación de edificios, especialmente los religiosos: las iglesias y los conventos, que en su mayoría se encuentran en estado ruinoso. Esto se debe, por un lado, al gusto romántico por los asuntos medievales y, por otro lado y principalmente, a la influencia de la novela gótica. La filiación con la Edad Media se asienta, a su vez, en la noción de continuidad que domina el sentir histórico romántico y a la nueva sensación de la responsabilidad histórica del ciudadano.

Estos sentimientos contribuyen a la formación de la idea de que hay algo que asegura la unidad de la vida de un pueblo, por la que una fuerza misteriosa que se llama genio del pueblo estimula y asegura el carácter particular de la mitología, del folklore, de la

literatura, del arte, y de la misma nación. De ese modo, el origen de un pueblo no está en el contrato social sino en su pasado nacional, definido por su naturaleza particular o su idiosincrasia. Por eso, la historia nacional tiene un interés mucho mayor que cualquier otra. Y ese sentido histórico se extendió no sólo al nivel político sino que alcanzó a todas las artes y manifestaciones culturales. En narrativa originó la novela histórica, uno de cuyas realizaciones más eximias fue la novela gótica, que busca lo pintoresco, la melancolía de la ruina, lo más llamativo del pasado, extraño y ajeno al presente. El mismo vocablo "gótico" indica el carácter irremediamente pretérito del pasado, un pasado católico, aristocrático. Por ese carácter pasado se acentúa la curiosidad, el elemento anticuario, la astrología, la alquimia, el elixir de la vida, el castillo feudal, la iglesia antigua y abandonada, el convento, el pasaje subterráneo, la cueva oscura y misteriosa, el ermitaño, la profecía, etc. Walpole, autor de la primera novela gótica, *El Castillo de Otranto*, asegura en una de sus cartas:

Las visiones, ya sabes, han sido siempre mi alimento; casi pienso que no hay sabiduría comparable a la de intercambiar lo que se llama las realidades de la vida por los sueños. Los castillos antiguos, los cuadros e historias antiguas, la cháchara de los viejos, fuerzan a uno a vivir en otros siglos; tal cosa no me puede decepcionar. Lo que es pasado se retiene firme y seguro. Los muertos han agotado su poder de engañar.<sup>51</sup>

En "La rosa de pasión", por ejemplo, se describe a la rosa como "flor extraña y misteriosa, que había crecido y enredado sus tallos por entre los ruinosos muros de la derruida iglesia" (2000, 622) y en "La cruz del diablo" se describe de manera minuciosa lo que el paso del tiempo había producido en el castillo maldito:

El tiempo pasó; comenzaron los zarzales a rastrear por desiertos patios, la hiedra a enredarse en los oscuros machones y las campanillas azules a mecerse colgadas de las mismas almenas. Los desiguales soplos de la brisa, el graznido de las aves nocturnas y el rumor de los reptiles que se

<sup>51</sup> V. Lucas, *The Art of Living*, Nueva York, 1961, p. 125.

deslizaban en  
silencio de m  
sus antiguos  
verse el haz d  
sala del festín

La descripción  
toria terrorífica, ya  
tangibles, experim  
sobre las huellas de  
rece el elemento fan  
horas de la noche e  
sí cuando las moví  
(2000, 356). La ac  
ruinas va ligada a l  
do en el que todo e  
do que lo que pued  
ración de las socied  
de ingentes dosis d  
lugares ruinosos q  
las descripciones m  
tor, y le obliga a se  
siempre un equilib  
lado a otro con r  
medio y el desenla  
sobre las narracion  
ción fantástica en  
mayor grado de re  
mente, el mayor g  
manifiesta junto co  
del lugar" (157). E  
sentar el hecho im  
dando un perfecto

Un aspecto mu  
es la luz y el color  
maestro en la plas  
amplia y dedicada  
en segundo lugar,

nación. De ese modo, el origen social sino en su pasado nacional o su idiosincrasia. Por interés mucho mayor que cual- se extendió no sólo al nivel polí- es y manifestaciones culturales. rica, uno de cuyas realizaciones e busca lo pintoresco, la melancolía del pasado, extraño y ajeno al " indica el carácter irremediable del pasado católico, aristocrático. la curiosidad, el elemento anti-elixir de la vida, el castillo feudal, el convento, el pasaje subterráneo, el ermitaño, la profecía, etc. La gótica, *El Castillo de Otranto*,

mpre mi alimento; casi pienso que no intercambiar lo que se llama las realidades de castillos antiguos, los cuadros e historias viejas, fuerzan a uno a vivir en otros mundos. Lo que es pasado se retiene y se nutre de su poder de engañar.<sup>51</sup>

aplo, se describe a la rosa como una planta crecida y enredado sus tallos en una "derruida iglesia" (2000, 622) y de manera minuciosa lo que el castillo maldito:

zales a rastrear por desiertos patios, los machones y las campanillas azules de las almenas. Los desiguales soplos de la brisa y el rumor de los reptiles que se

ork, 1961, p. 125.

deslizaban entre las altas hierbas, turbaban sólo de cuando en cuando el silencio de muerte de aquel lugar maldecido; los insepultos huesos de sus antiguos moradores blanqueaban al rayo de la luna, y aún podía verse el haz de armas del señor del Segre colgado del negro pilar de la sala del festín. (2000, 355-356)

La descripción detallada sirve una vez más como base a la historia terrorífica, ya que, seguidamente, después de todos esos datos tangibles, experimentables, irrefutables, que nos hacen reflexionar sobre las huellas de un pasado lejano en un presente incierto, aparece el elemento fantástico, pues parece que se percibía "en las altas horas de la noche el metálico son de sus piezas, que chocaban entre sí cuando las movía el viento, con un gemido prolongado y triste" (2000, 356). La actitud nostálgica de los románticos frente a las ruinas va ligada a la ilusión por conservar en la memoria un pasado en el que todo era mejor, porque se prefiere mejor el mal pasado que lo que pueda llegar a partir de ahora en la nueva configuración de las sociedades modernas. El recurso al pasado dotándolo de ingentes dosis de misterio, de sucesos que provocan miedo, de lugares ruinosos que emanan melancolía y curiosidad, al unirse a las descripciones minuciosas crea un efecto irresistible para el lector, y le obliga a seguir leyendo. Sin embargo, el sevillano guarda siempre un equilibrio entre realismo y fantasía, que oscila de un lado a otro con respecto a dos coordenadas: la descripción del medio y el desenlace. Como muy bien concluye Sebald en su texto sobre las narraciones becquerianas, "el mayor grado de intervención fantástica en el desenlace de la leyenda se acompaña por el mayor grado de realismo en la descripción del medio; y contrariamente, el mayor grado de realismo en el desenlace del relato se manifiesta junto con el mayor grado de fantasía en la descripción del lugar" (157). Eso ocurre por la sutileza del sevillano en presentar el hecho imposible rodeado de elementos reales, pero guardando un perfecto equilibrio entre unos y otros.

Un aspecto muy eficaz en la presentación de efectos detallistas es la luz y el color, junto con el sonido musical. Bécquer es un maestro en la plasmación de lo pictórico, en primer lugar, por su amplia y dedicada formación en las técnicas de las artes plásticas y, en segundo lugar, por la necesidad de expresar con la imagen

—también con la música— lo que no puede representarse a través de las palabras. De la misma forma que en la “Introducción sinfónica” reconoce que es imposible dar forma a todos los hijos de la imaginación, y que tiene que resignarse a darles la única vida que puede, a vestirlos “aunque sea de harapos”, y de la misma forma que en la rima primera le gustaría domar el rebelde y mezquino idioma para que sus palabras fueran también colores y notas, en las leyendas confiesa muchas veces que no puede expresar con palabras lo que está tratando de explicar. En “El Miserere”, por ejemplo, cuando los monjes empiezan a entonar sus cantos, al narrador le parece imposible poder atrapar en palabras el espectáculo de formas y sonidos que se está llevando a cabo; por eso, junto a la descripción minuciosa hay también un reconocimiento de su incapacidad:

Quando los monjes llegaron al peristilo del templo se ordenaron en dos hileras y, penetrando en él, fueron a arrodillarse en el coro, donde, con voz más levantada y solemne, prosiguieron entonando los versículos del salmo. La música sonaba al compás de sus voces: aquella música era el rumor distante del trueno, que, desvanecida la tempestad, se alejaba murmurando; era el zumbido del aire, que gemía en la concavidad del monte; era el monótono ruido de la cascada que caía sobre las rocas, y la gota de agua que se filtraba, y el grito del búho escondido, y el roce de los reptiles inquietos. Todo esto era la música y algo más que no puede explicarse ni apenas concebirse; algo más que parecía como el eco de un órgano que acompañaba los versículos del gigante himno. (2000, 488)

Algo parecido ocurre en “Maese Pérez el organista”, cuando el órgano suena por segunda vez, en este caso supuestamente a manos de un sustituto de Maese Pérez. Cuando todos esperan que esos sonidos sean un fracaso llega la sorpresa. Bécquer describe profusamente esa intervención sobrenatural y en varias ocasiones hace referencia a la imposibilidad de describir o repetir lo escuchado:

Cantos celestes como los que acarician los oídos en los momentos de éxtasis, cantos que percibe el espíritu y no los puede repetir el labio, notas sueltas de una melodía lejana que suenan a intervalos (...); estruendos sin nombre, imponentes como los rugidos de una tempestad (...); ignota música del cielo que sólo la imaginación comprende... (2000, 430)

Si nos atene-  
casos parecidos  
cuando va a des-  
za advirtiendo  
—asegura a sus  
fantástica visión  
la capilla” (2000  
ción certera y e-  
noce que el enc-  
traba hasta el fo-  
“mezcla confusa  
indefinibles” (20  
mucho más exp-  
sólo podría palia-

Si yo pudie-  
que conser-  
cúmulo de  
que todas  
ré de pinta-

En las *Carta*  
álbum tienes mi  
rísima de aquel  
de su melancólic  
palabras, inútil  
afirmarse que lo  
las descripciones  
los elementos fa-  
detallada de lo  
entender y un m-  
miento y a la cap-  
tor se hace una  
circunstancias, o  
reconocer con el  
cos o sobrenatu-  
entendimiento, y  
puede dar cauce

no puede representarse a través de que en la "Introducción sinfónica" forma a todos los hijos de la imaginación a darles la única vida que puede, "os", y de la misma forma que en la del rebelde y mezquino idioma para en colores y notas, en las leyendas puede expresar con palabras lo que "El Miserere", por ejemplo, cuando sus cantos, al narrador le parece palabras el espectáculo de formas y abo; por eso, junto a la descripción reconocimiento de su incapacidad:

El peristilo del templo se ordenaron en dos arcos a arrodillarse en el coro, donde, con prosiguieron entonando los versículos del compás de sus voces: aquella música era el que, desvanecida la tempestad, se alejaba del aire, que gemía en la concavidad del de la cascada que caía sobre las rocas, y la y el grito del búho escondido, y el roce de esto era la música y algo más que no puede se; algo más que parecía como el eco de un versículos del gigante himno. (2000, 488)

caese Pérez el organista", cuando el en este caso supuestamente a manos z. Cuando todos esperan que esos sorpresa. Bécquer describe profunatural y en varias ocasiones hace describir o repetir lo escuchado:

se acarician los oídos en los momentos de el espíritu y no los puede repetir el labio, la lejana que suenan a intervalos (...); nentes como los rugidos de una tempestad ue sólo la imaginación comprende... (2000,

Si nos atenemos a descripciones visuales, también encontramos casos parecidos. Por ejemplo, en la segunda parte de "El beso", cuando va a describir detalladamente a la mujer, el capitán comienza advirtiendo la insuficiencia del lenguaje: "No podéis figuraros —asegura a sus compañeros— nada semejante a aquella nocturna y fantástica visión que se dibujaba confusamente en la penumbra de la capilla" (2000, 603). En "La mujer de piedra", tras una descripción certera y extensa de todo el cuerpo femenino de granito reconoce que el encanto suave que emanaba su presencia, "que penetraba hasta el fondo del alma que la veía", agitaba los sentimientos, "mezcla confusa de impulsos de éxtasis y de sombras de deseos indefinibles" (2000, 29). Y en la segunda de las "Tres fechas" es mucho más explícito: el lenguaje es absolutamente insuficiente, y sólo podría paliarse esa carencia con un dibujo:

Si yo pudiera pegar aquí con obleas el ligerísimo y mal trazado apunte que conservo de aquel sitio, imperfecto y todo como es, me ahorraría un cúmulo de palabras, dando a mis lectores una idea más aproximada de él que todas las descripciones imaginables. Ya que no puede ser así, trataré de pintarlo del mejor modo posible. (2000, 512)

En las *Cartas literarias a una mujer* opina algo parecido: "En tu álbum tienes mi dibujo; una reproducción pálida, imperfecta, ligerísima de aquel lugar, pero que no obstante puede darte una idea de su melancólica hermosura. No ensayaré, pues, describírtela con palabras, inútiles tantas veces" (2000, 180). En definitiva, puede afirmarse que los caminos que utiliza el sevillano, en lo relativo a las descripciones, para atraer la atención del lector y compaginar los elementos fantásticos con los reales son dos: una explicación detallada de lo que gravita alrededor del elemento imposible de entender y un reconocimiento de que algo se escapa al entendimiento y a la capacidad de expresión. Con ellos asegura que el lector se hace una idea bastante exacta del lugar, los personajes, las circunstancias, etc., y además quedará asimismo sobrecogido al reconocer con el narrador que hay elementos espirituales, fantásticos o sobrenaturales que exceden la capacidad de observación o entendimiento, y que sólo con la intuición o con la imaginación se puede dar cauce a una relativa comprensión de ciertos fenómenos.

### Criterios de esta edición

La base a partir de la cual se ha realizado esta edición ha sido la primera publicación en prensa periódica. Es decir, aunque los textos hayan sido publicados varias veces, me he basado en la revista o periódico donde el relato fue publicado por primera vez. En concreto, estas son las versiones que he consultado:

- "Mi conciencia y yo", *Álbum de señoritas y Correo de la Moda*, 1855, vol. II.
- "El caudillo de las manos rojas", *La Crónica*, 29 y 30 de mayo, 1, 2, 5, 6, 11 y 12 de junio de 1858. Para este relato, he cotejado también la versión de Dionisio Gamallo Fierros en *Del olvido en el ángulo oscuro... Páginas abandonadas (prosa y verso)*, Madrid, Editorial Valera, 1948.
- "La cruz del diablo", *La Crónica de Ambos Mundos*, 21 y 28 de octubre, 11 de noviembre de 1860.
- "La ajorca de oro", *El Contemporáneo*, 28 de marzo de 1861.
- "La Creación", *El Contemporáneo*, 6 de junio de 1861.
- "El monte de las ánimas", *El Contemporáneo*, 7 de noviembre de 1861.
- "Es raro", *El Contemporáneo*, 17 de noviembre de 1861.
- "Los ojos verdes", *El Contemporáneo*, 15 de diciembre de 1861.
- "Maese Pérez el organista", *El Contemporáneo*, 27 y 29 de diciembre de 1861.
- "El rayo de luna", *El Contemporáneo*, 12 y 13 de febrero de 1862.
- "Creed en Dios", *El Contemporáneo*, 23, 25 y 27 de febrero de 1862.
- "El aderezo de esmeraldas", *El Contemporáneo*, 23 de marzo de 1862.
- "El Miserere", *El Contemporáneo*, 17 de abril de 1862.
- "El Cristo de la calavera", *El Contemporáneo*, 16 y 17 de julio de 1862.
- "Tres fechas", *El Contemporáneo*, 20, 22 y 24 de julio de 1862.
- "La Venta de los Gatos", *El Contemporáneo*, 28 y 29 de noviembre de 1862.
- "El gnomo", *La América*, 12 de enero de 1863.

"La cueva de la n  
 "Historia de una  
 enero de 186  
 "La promesa", *La*  
 "Apólogo", *La G*  
 "Un lance pesado  
 "Entre sueños", *L*  
 "Un boceto del n  
 1863.  
 "La corza blanca"  
 "El beso", *La Am*  
 "La rosa de pasió  
 "Memorias de ur  
 1865.  
 "Un tesoro", *Alma*  
 "Las dos olas", *La*  
 "Una tragedia y u  
 "Las hojas secas",  
 1871.

He tratado de  
 liaridades de la le  
 Sin embargo, ha s  
 signos de puntuac  
 liza en casos muy  
 actuales. En otros  
 punto y seguido.  
 acentos, evitando  
 otros casos (ódio,  
 que fueron publica  
 también las vacila  
 brebaje, ajenas, n  
 pages, gerarquías,  
 petado en gran pa  
 diálogos y el auto  
 ciones de los perso  
 personajes hacía n

ha realizado esta edición ha sido la revista periódica. Es decir, aunque los artículos que he publicado por primera vez. En los artículos que he consultado:

*Señoritas y Correo de la Moda*, 1855,

*La Crónica*, 29 y 30 de mayo, 1, 2, 3. Para este relato, he cotejado también a Gamallo Fierros en *Del olvido en el mundo donadas (prosa y verso)*, Madrid,

*de Ambos Mundos*, 21 y 28 de octubre de 1860.

*Contemporáneo*, 28 de marzo de 1861.

*Contemporáneo*, 6 de junio de 1861.

*Contemporáneo*, 7 de noviembre de 1861.

*Contemporáneo*, 15 de diciembre de 1861.

*Contemporáneo*, 27 y 29 de diciembre de 1861.

*Contemporáneo*, 12 y 13 de febrero de 1862.

*Contemporáneo*, 23, 25 y 27 de febrero de 1862.

*Contemporáneo*, 23 de marzo de 1862.

*Contemporáneo*, 17 de abril de 1862.

*Contemporáneo*, 16 y 17 de julio de 1862.

*Contemporáneo*, 20, 22 y 24 de julio de 1862.

*Contemporáneo*, 28 y 29 de noviembre de 1862.

*Contemporáneo*, enero de 1863.

"La cueva de la mora", *El Contemporáneo*, 16 de enero de 1863.

"Historia de una mariposa y de una araña", *El Contemporáneo*, 28 de enero de 1863.

"La promesa", *La América*, 12 de febrero de 1863.

"Apólogo", *La Gaceta Literaria*, 28 de febrero de 1863.

"Un lance pesado", *El Contemporáneo*, 15 de marzo de 1863.

"Entre sueños", *El Contemporáneo*, 30 de abril de 1863.

"Un boceto del natural", *El Contemporáneo*, 28, 29 y 30 de mayo de 1863.

"La corza blanca", *La América*, 27 de junio de 1863.

"El beso", *La América*, 27 de agosto de 1863.

"La rosa de pasión", *El Contemporáneo*, 24 de marzo de 1864.

"Memorias de un pavo", *El Museo Universal*, 24 de diciembre de 1865.

"Un tesoro", *Almanaque de El Museo Universal*, 1866.

"Las dos olas", *La Ilustración de Madrid*, 27 de junio de 1870.

"Una tragedia y un ángel", *El Entreacto*, 3 de diciembre de 1870.

"Las hojas secas", *Almanaque literario de la Biblioteca de Gaspar Roig*, 1871.

He tratado de respetar lo máximo posible el estilo y las peculiaridades de la lengua del siglo XIX y, en particular, de Bécquer. Sin embargo, ha sido necesario modernizar, en algunos casos, los signos de puntuación, sobre todo los dos puntos, que Bécquer utiliza en casos muy diversos y con funciones muy diferentes a las actuales. En otros casos, el punto y coma ha sido sustituido por punto y seguido. En cuanto a la grafía, se han modernizado los acentos, evitando colocar las marcas en los monosílabos (á, fué) y otros casos (ódio, átrio, órden) que eran comunes en la época en que fueron publicados los relatos. Por otro lado, se han corregido también las vacilaciones b/v, g/j y s/x, en palabras del XIX como brebaje, ajenas, misturas, esterminar, crugía, ginete, rebentado, pages, gerarquías, cavalgata, etc. La división en párrafos se ha respetado en gran parte, incluso algunas de las ocasiones en que hay diálogos y el autor no separa en líneas cada una de las intervenciones de los personajes. Cuando la amalgama de actuaciones de los personajes hacía muy dificultosa la lectura, se ha optado por la

separación en líneas diferentes. En algunas ocasiones, ciertas palabras o ciertas concordancias en género y número estaban claramente equivocadas, por lo que más bien parecía una errata del copista que un rasgo peculiar del estilo becqueriano. En esos casos, he hecho la corrección, señalando en nota a pie de página el cambio realizado.

**Ángel Esteban**  
Universidad de Granada

## I. Ediciones má

*Rimas y leyendas*

Manuel Gil

*Rimas, leyendas y*

Juana de On

*Leyendas*, Barcelo

*Rimas y prosas*, M

Lucas y Anto

*Poética, narrativa*

introducción

*Rimas, leyendas y*

Luis Jiménez

*Leyendas, narraci*

*rimas*, Barce

estudio preli

*Leyendas, apólogo*

Benítez.

*Rimas y leyendas,*

Barrionuevo.

*Leyendas*, Madrid

*Rimas y leyendas,*

notas de Em

*Leyendas*, Madric

*Rimas, leyendas, c*

María del Pi

*Rimas y leyenda*

Rodríguez.

*Leyendas*, Alican

notas de Juan

*Rimas. Leyendas*

Benítez.

*Leyendas*, Salama

Eduardo Alo

*Leyendas*, Madric

*Leyendas*, Barcelo

liminar de R

En algunas ocasiones, ciertas palabras y número estaban claramente más bien parecía una errata del estilo becqueriano. En esos casos, lo en nota a pie de página el cam-

Ángel Esteban

Universidad de Granada

## BIBLIOGRAFÍA

### I. Ediciones más destacadas de las leyendas

- Rimas y leyendas*, Zaragoza, Ebro, 1943, estudio y notas de Ildefonso Manuel Gil.
- Rimas, leyendas y narraciones*, México, Porrúa, 1963, edición y prólogo de Juana de Ontañón.
- Leyendas*, Barcelona, Bruguera, 1967, edición de Juan Alcina Franch.
- Rimas y prosas*, Madrid, Rialp, 1969, edición y prólogo de Rafael de Balbín Lucas y Antonio Roldán.
- Poética, narrativa, papeles personales*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, introducción y selección de José María Guelbenzu.
- Rimas, leyendas y cartas*, Madrid, Magisterio Español, 1970, edición de Luis Jiménez Martos.
- Leyendas, narraciones, cartas literarias a una mujer, cartas desde mi celda, rimas*, Barcelona, Carroggio, 1972, presentación de Julián Marías, estudio preliminar de Manuel Carrión.
- Leyendas, apólogos y otros relatos*, Barcelona, Labor, 1974, edición de Rubén Benítez.
- Rimas y leyendas*, Salamanca, Almar, 1977, edición y notas de Carmen Ruiz Barrionuevo.
- Leyendas*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, introducción de Jorge Campos.
- Rimas y leyendas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, edición, introducción y notas de Enrique Rull.
- Leyendas*, Madrid, Cátedra, 1986, edición de Pascual Izquierdo.
- Rimas, leyendas, cartas desde mi celda*, Barcelona, Planeta, 1988, edición de María del Pilar Palomo.
- Rimas y leyendas*, Barcelona, PPU, 1989, edición y prólogo de Ana Rodríguez.
- Leyendas*, Alicante, Editorial Aguaclara, 1989, edición, introducción y notas de Juan Antonio Ríos.
- Rimas. Leyendas escogidas*, Madrid, Taurus, 1990, edición de Rubén Benítez.
- Leyendas*, Salamanca, Colegio de España, 1991, introducción y notas de Eduardo Alonso, edición de José Luis Celis.
- Leyendas*, Madrid, Akal, 1992, estudio y notas de José Monleón.
- Leyendas*, Barcelona, Crítica, 1994, edición de Joan Estruch; estudio preliminar de Russell P. Sebold.

- Rimas y leyendas*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, edición de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy.
- Rimas, otros poemas, obra en prosa*, Madrid, Espasa, 2000, introducción, edición y notas de Leonardo Romero Tobar.
- Leyendas, artículos*, Toledo, A. Pareja Editor, 2002, introducción de Luis Béjar.
- Leyendas (selección)*, Madrid, Castalia, 2005, edición de Ester Ortas Durand.

## II. Estudios sobre las leyendas y la obra de Bécquer

- AAVV., *Gustavo Adolfo Bécquer: estudios reunidos en conmemoración del centenario, 1870-1970*, La Plata, Universidad Nacional, 1971.
- AAVV., *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, CSIC, 1972.
- Acutis, Cesare, "Leyendas di follia e di morte", *Quaderni Iberoamericani*, 39/40 (1971) pp. 164-169.
- Balbín Lucas, Rafael, "Bécquer, fiscal de novelas", *Revista de Bibliografía Nacional*, III (1942) pp. 133-165.
- Baquero Goyanes, Mariano, "Las leyendas de Bécquer", en *El cuento español en el Siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949, pp. 219-223.
- Basalisco, Lucio, "Una probabile fonte di 'El rayo de luna' di G. A. Bécquer", *Revista de Letterature Moderne e Comparate*, 22 (1969) pp. 299-304.
- Barrenechea, Ana María, "Ensayo sobre una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, 80 (1972) pp. 391-403.
- Benítez, Rubén, *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1971.
- Benítez, Rubén, "La elaboración literaria de 'El caudillo de las manos rojas'", *Estudios sobre Gustavo...*, op. cit., pp. 371-392.
- Benito, Vidal, *Bécquer y Toledo*, Madrid, Instituto de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1971.
- Berenguer Carisomo, Arturo, "Bécquer en la prosa española del siglo XIX", en *Gustavo Adolfo Bécquer*, La Plata, op. cit., pp. 131-142.
- Berenguer Carisomo, Arturo, *La prosa de Bécquer*, Sevilla, Universidad, 1974.
- Bessière, Irène, *Le récit fantastique*, París, Librairie Larousse, 1974.
- Bravo, Julián, "Notas sobre la construcción de una leyenda becqueriana: 'La cueva de la mora'", *El gnomo*, 7 (1998).
- Brown, Rica, *Bécquer*, Barcelona, Aedos, 1963.
- Bynum, B. Brant, *The Romantic Imagination in the Works of Gustavo Adolfo Bécquer*, Chapel Hill, Univ. North Carolina, 1993.

- Cagnoni, Philip  
Johns Hopk
- Cansinos Asser  
*la literatura*
- Castagnino, Ra  
de Gustavo  
cit., pp. 61-
- Castex, Pierre  
*Maupassant*
- Cernuda, Luis,  
*Armadas,*  
Barral Edit
- Ceserani, Remo
- Chateaubriand,  
Sopena, 19
- Comellas, Merce  
tasmagoría
- Ángel Már  
*to literario.*  
*XII Simpos*
- Huelva, Un
- Cubero Sanz,  
*Estudios sob*
- Dehennin, Elsa  
*del Séptimo*
- Venecia, 19
- Dehennin, El  
*Iberoamerica*
- Díaz, José Pedr  
1971.
- Díez Platas, Ma  
fas: reminis  
*literatura es*  
*Tabeada, M*
- Díez Taboada, A  
*Bécquer, M*
- Englekirk, Joh  
Instituto de
- Engler, Kay, "A  
*Hispanist, 3*
- Esteban, Ángel  
*calares, Ma*

de, 1997, edición de Francisco López García-Berdoy.  
 Madrid, Espasa, 2000, introducción, edición de Tobar.  
 Editor, 2002, introducción de Luis...

ia, 2005, edición de Ester Ortas

### obra de Bécquer

reunidos en conmemoración del centenario de la Universidad Nacional, 1971.

Bécquer, Madrid, CSIC, 1972.

di morte", *Quaderni Iberoamericani*,

de novelas", *Revista de Bibliografía*

ndas de Bécquer", en *El cuento español*, 1949, pp. 219-223.

nte di 'El rayo de luna' di G. A. *Moderne e Comparate*, 22 (1969) pp.

re una tipología de la literatura fantástica", *XXVIII*, 80 (1972) pp. 391-403.

, Madrid, Gredos, 1971.

raría de 'El caudillo de las manos', op. cit., pp. 371-392.

rid, Instituto de Investigaciones y

er en la prosa española del siglo XIX", *La Plata*, op. cit., pp. 131-142.

sa de Bécquer, Sevilla, Universidad,

ris, Librairie Larousse, 1974.

cción de una leyenda becqueriana: *7* (1998).

os, 1963.

ation in the Works of Gustavo Adolfo Bécquer", *Carolina*, 1993.

Cagnoni, Philip C., *The Leyendas of Gustavo Adolfo Bécquer*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1968.

Cansinos Assens, Rafael, "La rosa de pasión de Bécquer", en *Los judíos en la literatura española*, Buenos Aires, 1937, pp. 53-62.

Castagnino, Raúl H., "Motivaciones del llanto y de la muerte en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer", en *Gustavo Adolfo Bécquer*, La Plata, op. cit., pp. 61-77.

Castex, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France, de Nodier a Maupassant*, París, Librairie José Corti, 1951.

Cernuda, Luis, "Bécquer y el poema en prosa español", *Papeles de Son Armadans*, LVII bis (1960), incluido en *Prosa completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975.

Ceserani, Remo, *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999.

Chateaubriand, François-René de, *El genio del cristianismo*, Barcelona, Sopena, 1932.

Comellas, Mercedes y Fricke, Hans, "Sublimes tempestades. De las fantasmagorías de Hoffmann y El miserere de Bécquer", en Miguel Ángel Márquez, Antonio Ramírez y Pablo Zamorano (eds.), *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad, 2000.

Cubero Sanz, Manuela, "La mujer en las leyendas de Bécquer", en *Estudios sobre Gustavo...*, op. cit., pp. 347-370.

Dehennin, Elsa, "En pro de una tipología de la narración fantástica", *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Venecia, 1980, pp. 353-362.

Dehennin, Elsa, "De lo fantástico y su estrategia narrativa", *Iberoamericana*, XIX (1984) pp. 53-66.

Díaz, José Pedro, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos, 1971.

Díez Platas, María de Fátima, "El antiguo y persistente aroma de las ninfas: reminiscencias clásicas en las leyendas de Bécquer", en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 47-54.

Díez Taboada, Juan María, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las rimas de Bécquer*, Madrid, CSIC, 1965.

Englekirk, John E., *Edgar Allan Poe in Hispanic Literatura*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1934.

Engler, Kay, "Archetypal Patterns in Bécquer's *Leyendas*", *The American Hispanist*, 3, 25 (1978) pp. 6-19.

Esteban, Ángel, *Bécquer en Martí y en otros poetas hispanoamericanos finiseculares*, Madrid, Verbum, 2003.

- Estruch Tobella, Joan, *Leyendas y relatos de terror y misterio*, Barcelona, Fontamara, 1982.
- Estruch Tobella, Joan, "Transgresión y fantasía en las leyendas de Bécquer", *Anthropos*, 154-155 (1994) pp. 95-99.
- Estruch Tobella, Joan, "Fuentes y originalidad de 'El beso' de G. A. Bécquer", *Revista Hispánica Moderna*, XLVII (1994) pp. 5-14.
- Fedorchek, Robert M., "A Note on Imagery in Bécquer's 'La ajorca de oro'", *Romance Notes*, 13 (1971) pp. 276-279.
- Finné, J., *La Littérature fantastique*, Bruselas, Universidad de Bruxelles, 1980.
- Gallaher, Clark, *The Predecessors of Bécquer in the Fantastic Tale*, Louisiana, Southeastern Louisiana College, 1949.
- García González, María Esther, "Glosario arqueológico en las leyendas de Bécquer", *Archivo Hispalense*, 55, 168 (1972) pp. 29-75.
- García-Viñó, Manuel, "Los escenarios de las leyendas becquerianas", *Revista de Filología Española*, LII (1969) pp. 335-346.
- García-Viñó, Manuel, *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*, Madrid, Gredos, 1970.
- Gates, María Cristina, y Elizalde, Marisa Eugenia, "Proyección hacia el vacío: la invención del objeto en 'Los ojos verdes'", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV (1997) pp. 271-278.
- Godoy, Gustavo J., "Algunos antecedentes en el romanticismo francés de la leyenda de Bécquer 'Las hojas secas'", *Romance Notes*, 12 (1970) pp. 106-109.
- Gómez de Aranda, Luis, *El sentido poético de la Edad Media en las leyendas de Bécquer*, Toledo, Talleres Gráficos Editorial Católica Toledana, 1940.
- González Ollé, Fernando, "De la etimología de *társica* al tópico de los ojos verdes", en *Studia Hispanica in honores Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, vol. I, pp. 281-294.
- Gulsoy, J., "La fuente común de 'Los ojos verdes' y 'El rayo de luna' de G. A. Bécquer", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIV (1967) pp. 96-104.
- Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, 1949.
- Herrero Salgado, Félix, "Las leyendas sorianas de Gustavo Adolfo Bécquer. Aspectos temático y estilístico", en *Bécquer y Soria*, Soria, CSIC, Centro de Estudios Sorianos, 1970, pp. 89-107.
- Heymann, Jochen, "El discreto encanto del horror: conceptos de lo fantástico en E.T.A. Hoffmann y en G. A. Bécquer", en AAVV, *España y Alemania. Interrelaciones literarias*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001.

Inglis, A. D., *of Hispania*

Ivanyshyn, H. de Gustav cit., pp. 75

Izquierdo, Pa las *Leyenda estética de Contempo*

King, Edmun Porrúa, 1

Krappe, Alexa Adolfo Béc

Lida de Malki presunta 246.

López Castro Unversid

Lovecraft, Ho Dover Pu

Marcone, Jorg diablo' de

Martínez Rui *Dialectolog*

Mizrahi, Irene

Montalvo, Yol Bécquer: gnomo", 2

Nombela, Julic 1912, 4 vo

Olivera Jiménez luna", en

Ong, Walter, York, New

Pageard, Robe (1954) pp.

Pageard, Robe

Panebianco, Ca Bulzoni, 15

Ramírez Arau *Hispania*, 2

atos de terror y misterio, Barcelona, 1944) pp. 95-99.

originalidad de 'El beso' de G. A. Bécquer", *Hispania*, XLVII (1994) pp. 5-14.

magery in Bécquer's 'La ajorca de plata', *Hispania*, XLVII (1994) pp. 276-279.

uselas, Universidad de Bruxelles, 1994.

quer in the Fantastic Tale, Louisiana, 1949.

ario arqueológico en las leyendas de Bécquer", *Hispania*, LVI (1992) pp. 29-75.

s de las leyendas becquerianas", *Hispania*, LVI (1992) pp. 335-346.

undo de las leyendas de Bécquer, 1994.

isa Eugenia, "Proyección hacia el futuro de los ojos verdes", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIV (1967) pp. 96-104.

tes en el romanticismo francés de Bécquer", *Romance Notes*, 12 (1970) pp. 1-10.

co de la Edad Media en las leyendas de Bécquer", *Hispania*, LVI (1992) pp. 1-10.

cos Editorial Católica Toledana, 1994.

ogía de társica al tópico de los ojos verdes", *Hispania*, LVI (1992) pp. 1-10.

res Rafael Lapesa, Madrid, Gredos, 1994.

s verdes' y 'El rayo de luna' de G. A. Bécquer", *Hispania*, LVI (1992) pp. 1-10.

lona, Montesinos, 1983.

literarias en la América Hispánica, 1994.

as sorianas de Gustavo Adolfo Bécquer", *Hispania*, LVI (1992) pp. 1-10.

ístico", en *Bécquer y Soria*, Soria, 1970, pp. 89-107.

del horror: conceptos de lo fantástico en Bécquer", en AAVV, *España y el mundo*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-

- Inglis, A. D., "The Real and the Imagined in Bécquer's Leyendas", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII (1966) pp. 25-31.
- Ivanyshyn, Helen, "Aire y agua, elementos primarios en algunas leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer", en *Gustavo Adolfo Bécquer*, La Plata, op. cit., pp. 79-87.
- Izquierdo, Pascual, "Presencia de lo lírico, atmosférico y maravilloso en las Leyendas de Bécquer", en Cristóbal Cuevas (ed.), *Bécquer. Origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Málaga, Universidad, 1995.
- King, Edmund L., *Gustavo Adolfo Bécquer: From Painter to poet*, México, Porrúa, 1953.
- Krappe, Alexander Haggerty, "Sur le conte 'La corza blanca' de Gustavo Adolfo Bécquer", *Bulletin Hispanique*, 3 (1940) pp. 237-240.
- Lida de Malkiel, María Rosa, "La leyenda de Bécquer 'Creed en Dios' y su presunta fuente francesa", *Comparative Literature*, V, 3 (1953) pp. 235-246.
- López Castro, Armando, *El arpa olvidada: estudios sobre Bécquer*, León, Universidad, 2002.
- Lovecraft, Howard Ph., *Supernatural Horror in Literature*, Nueva York, Dover Publications, 1973.
- Marcone, Jorge, "La tradición oral y el cuento fantástico en 'La cruz del diablo' de G. A. Bécquer", *Mester*, XIX, 2 (1990) pp. 47-62.
- Martínez Ruiz, Juan, "Bécquer y el costumbrismo español", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXVI, 1 y 2 (1970) pp. 65-91.
- Mizrahi, Irene, *La poética dialógica de Bécquer*, Ámsterdam, Rodopi, 1998.
- Montalvo, Yolanda, "Los narradores populares en tres leyendas de G. A. Bécquer: 'La cruz del diablo', 'Maese Pérez el organista' y 'El gnomo'", *La Torre*, I, 1 (1987) pp. 131-137.
- Nombela, Julio, *Impresiones y recuerdos*, Madrid, La última moda, 1907-1912, 4 vols.
- Olivera Jiménez, Miguel, "Un análisis de la prosa becqueriana: 'El rayo de luna'", en *Gustavo Adolfo Bécquer*, La Plata, op. cit., pp. 95-115.
- Ong, Walter, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, New York, New Accents-Methuen, 1982.
- Pageard, Robert, "La germanisme de Bécquer", *Bulletin Hispanique*, LVI (1954) pp. 83-109.
- Pageard, Robert, *Bécquer, leyenda y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- Panebianco, Candido, *L'esotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer*, Roma, Bulzoni, 1988.
- Ramírez Araujo, Alejandro, "Bécquer y la reconstrucción del pasado", *Hispania*, XXXIX, 3 (1956) pp. 313-319.

- Reisz, Susana, "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", *Lexis*, III, 2 (diciembre de 1979) pp. 99-170.
- Risco, Antonio, *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, 1987.
- Roas, David, *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Madrid, Marenostrum, 2003.
- Rovira, Pere, *Cuando siento no escribo: un ensayo sobre Bécquer*, Valencia, Pre-Textos, 1998.
- Santa i Banyeres, María Ángels, "Los ojos verdes", de Gustavo Adolfo Bécquer, a la luz de Gastón Bachelard", *Anuario de Filología* 6 (1980) pp. 399-404.
- Sebold, Russell (ed.), *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, 1982.
- Sebold, Russell, *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983.
- Sebold, Russell, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus, 1989.
- Sebold, Russell, "Zorrilla en sus leyendas fantásticas a lo divino", en AAVV., *Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén/Universidad de Valladolid, 1995, pp. 208-209.
- Serra Salvat, Rosa, "G. A. Bécquer y J. Cortázar, 'Los ojos verdes' y 'El río'", *Arrabal*, 1 (1998) pp. 105-111.
- Silvestri, Laura, *Falsi e prove d'autore: le legende di Bécquer*, Udine, Benvenuto Editore, 1990.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Editorial Buenos Aires, 1982, traducción de Silvia Delpy (primera edición 1970).
- Tollinchi, Esteban, *Romanticismo y Modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del Siglo XIX*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989, 2 vols.
- Torres, José Carlos de, y García Antón, Cecilia (eds.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Tabuada*, Madrid, CSIC, 1998.
- Turk, Henry Ch., *German Romanticism in Gustavo Adolfo Bécquer's Short Stories*, Lawrence, Kansas, Allen Press, 1957.
- Varela, José Luis, "Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer", *Revista de Filología Española*, LII (1969) pp. 305-334.
- Vax, L., *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1980, traducción de Juan Aranzadi.
- Vidal Solanas, Jr., "Estructura y estilo en 'Maese Pérez el organista'", *Hispanófila*, 56 (1976) pp. 45-52.
- Woolsey, Wallace, "La mujer inalcanzable como tema en ciertas leyendas de Bécquer", *Hispania*, XLVII (1964) pp. 277-281.