

# LA VENA POPULAR DE BÉCQUER

ARMANDO LÓPEZ CASTRO  
*Universidad de León*

En el prólogo a *La soledad* (1861) de su amigo Augusto Ferrán, tan revelador para la concepción de lo poético junto con la *Introducción sinfónica* y las *Cartas literarias a una mujer*, señala Bécquer:

Las poesías de este libro pertenecen al último de los dos géneros, porque son populares, y la poesía popular es la síntesis de la poesía. 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.

Hay, en tales reflexiones, una proximidad al *Volkgeist* romántico, creador colectivo de la poesía, antes de que el “mito del pueblo poeta” desapareciese entre nosotros alrededor de 1853, cuando Milá y Fontanals publicó sus *Observaciones sobre la poesía popular*. Sin embargo, no hay que llegar a la oposición de la ciencia filológica entre popularismo y tradición, formulada principalmente por Menéndez Pidal, ni a las consideraciones de Juan Ramón Jiménez en su trabajo sobre *Lo popular* para darnos cuenta de que, en la sensibilidad artística de Bécquer, historia, tradición y poesía se identifican, que lo popular, al proceder de un poeta culto y ser un arte de selección, basado en la observación, en la exactitud y en la síntesis, hace aflorar la voz de una tradición en continuo dinamismo, cuya vigencia acaba por superar e integrar las diferencias entre poeta popular y poeta culto, y que la inspiración popular fue la inicial y la que decidió la construcción del poema o la leyenda. Si Bécquer consigue crear una nueva tradición poética, es porque supo abrevarse en los cauces de la canción popular, la andaluza y la germánica, combinando los más variados elementos hasta convertirlos en expresión auténtica.

El principio romántico se forma en el movimiento dialéctico de la conciencia entre razón y revolución, ya visible en las obras de Kant y Rousseau, buscando su centro en la subjetividad y proponiéndose como tensión idealizante hacia lo absolutamente otro. Este deseo absoluto de libertad, que se mantiene en oposición a lo establecido, penetra más adentro en busca de lo imposible (“— Yo soy un sueño, *un imposible*, / vano fantasma de niebla y luz; / soy de lo incorpórea, soy intangible; / no puedo amarte: — ¡Oh, ven; ven tú!”), escuchamos en la rima XI), orientándose hacia la totalidad en la radical ausencia y engendrando una escritura transversal que ignora la distinción de los géneros. El hecho de que los escritos de Bécquer apareciesen en distintos periódicos y revistas, sin un plan fijo, y hayan sido corregidos varias veces los reduce a experimentos artísticos en espera de la forma encontrada. De esta manera,

tanto las leyendas como las rimas vendrían a ser despliegue variado y múltiple de una visión interior, que constituye, en su unidad necesaria, una intuición inmediata de la realidad. La estética romántica articula la síntesis de diversos componentes en busca de la unidad original. A esta unión de lo soñado con lo percibido alude Rodríguez Correa: “En el fondo de sus escritos hay lo que podría llamarse *realismo ideal*, único realismo posible en artes, si no han de ser mera imitación de la naturaleza o anacronismo literario y han de llevar el sello de algo creado por el artista”. Lo real busca su idealización a través del arte, donde el acceso a la totalidad es inmediato. La escritura becqueriana, en cualquiera de sus formas, se desnuda para deslumbrarnos con la representación de lo absoluto en lo particular<sup>1</sup>.

Se suele señalar el año 1860, en el que Bécquer conoce a Augusto Ferrán, como punto de confluencia entre la poesía popular andaluza y la germánica-heiniana. Sin embargo, tal convergencia aparece como el último eslabón de un proceso que había empezado mucho antes, en realidad, con la exaltación del espíritu nacional tras la guerra de la independencia y la renovación de la lírica a partir de 1840, y cuyos hitos singulares son: la prolongación de la sensibilidad romántica con la lucha entre tradicionalismo y criticismo; la corriente de renovación ligada al momentáneo éxito de las *Doloras* y *Pequeños poemas* de Campoamor, que abre un nuevo camino, la poetización de lo contemporáneo (“cualquier tiempo presente es mejor”, solía repetir el poeta asturiano), y defiende una estética dual en la que *poesía* y *realismo* dejan de ser antitéticos; y por último, la incorporación de la balada, género ya conocido en la poesía provenzal, pues es Guillaume de Marchaut quien le da su personalidad en el siglo XIV, y que continuará teniendo éxito durante los siglos posteriores. En la época romántica, nos encontramos con dos tipos de baladas: uno medieval, introducido en la literatura con su forma diferenciadora de tres estrofas y un *envío*; otro popular, que cuenta leyendas de otros tiempos al son de la música. Estas poesías rimadas aparecen tanto en las *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), de Thomas Percy, como en los *Lieder* germánicos, emparentados con el canto y la melodía e impulsados por Bürger, Schiller, Goethe y Uhland. Aunque, en su evolución, la balada siguió conservando su sentido popular de canción corta de tipo sentimental, es en el siglo XVIII cuando su uso se restringe a la lírica narrativa<sup>2</sup>.

Cualquier trayectoria poética parte de un comienzo y apunta hacia un final, hacia un estado de madurez y conocimiento, que sólo se alcanza por la incorporación de lo ajeno en lo propio (“No me buscarías si no me hubieras encontrado”, recuerda Pascal). Si Bécquer busca aquella experiencia de la poesía germánica, a través de la publicación, en *El Museo Universal* (1857), de quince poemas de Heine traducidos al español por Eulogio Florentino Sanz, y de nuevas traducciones del poeta alemán, en el *Correo de la Moda*, firmadas por Antonio Arnao, Ignacio Virto, Ángel María Decarrete y Augusto Ferrán, es porque ya la había encontrado antes en la propia tradición popular, porque estaba *predispuesto* para ella. Durante sus años juveniles de formación literaria, entre 1851 y 1854, cuando Bécquer lee los romanceros y

1. Para una visión de la estética romántica, que anula toda diferencia entre los contrarios, mostrando su identidad con lo absoluto, tengo en cuenta los siguientes estudios: J. Arnaldo, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, Visor, 1990; M. Ballester, *El principio romántico*, Barcelona, Anthropos, 1990; y I. Galán, *El romanticismo: Schelling o el arte divino*, Madrid, Endymión, 1999.

2. Sobre la balada europea, pueden verse, entre otros, los siguientes estudios: S. Jewett, *Folk Ballads of Southern Europe*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1913; William J. Entwistle, *European Balladry*, Oxford University Press, 1951; y K. Vossler, *Formas poéticas de los pueblos románicos*, Buenos Aires, Losada, 1960, pp.158-171.

cancioneros tradicionales en la biblioteca de su madrina Manuela Monnehay, transcribe esta canción de Juan del Encina en el *libro de cuentas* de su padre: “Es vida perdida / vivir sin amar. / Mejor es sufrir / pesar y dolores / que estar sin amores”. Esta mezcla del cancionero medieval y del canto popular andaluz, que se percibe en el cambio de ritmo de algunas rimas, como la XII, la XXV y la XXIX, es lo que le lleva a alejarse de la vieja escuela neoclásica sevillana. A continuación, viene la lectura de Barrantes, Trueba y Selgas, que escriben para la revista *El Álbum de Señoritas y Correo de la Moda*, desde 1853, y a los que menciona Bécquer en sus escritos críticos a partir de 1860. Las *Cartas literarias a una mujer*, que Bécquer publica en *El Contemporáneo* entre el 20 de diciembre de 1860 y el 23 de abril de 1861, ofrecen notables semejanzas con *El libro de los cantares* (1852), de Trueba, que también se convirtió en modelo de adaptación para Rosalía de Castro en sus *Cantares gallegos* (1863). La glosa de la canción popular, caracterizada por la expresión sencilla y el uso frecuente de la asonancia, sirvió a Rosalía para identificarse con su pueblo<sup>3</sup>.

La realización del proyecto de *Historia de los templos de España*, en el que Bécquer trabajó desde junio de 1857 hasta principios de 1859, tenía como finalidad revalorar la tradición española, uniendo la religión, la arquitectura y la historia. De acuerdo con la corriente del romanticismo conservador o arqueológico, que comienza con *El genio del cristianismo* (1802) de Chateaubriand, Bécquer defiende la fe en la tradición popular frente al criterio razonador y filosófico entonces dominante. En el relato de “Roncesvalles”, después de evocar los recuerdos de los tiempos pasados, dice el narrador:

La atmósfera de la tradición, que aún se respira allí en átomos impalpables, comenzaba a embriagar mi alma, cada vez más dispuesta a sentir sin razonar, a creer sin discutir.

Porque de lo que se trata, en el fondo, es de adoptar una actitud de disponibilidad ante la tradición que nos sobrepasa, dejando que su mundo fantástico penetre en el oyente y resulte *creíble* artísticamente. La creación de esta atmósfera mágica, a través de un proceso de metamorfosis o transfiguración que incluye la imaginación y la realidad, lo sobrenatural y lo habitual, lo manifiesto y lo oculto, es el fundamento sobre el que se construyen las *Leyendas*, cuya escritura coincide cronológicamente con la de las *Rimas*, de ahí sus múltiples analogías e interferencias. Si Bécquer se esforzó en renovar el lenguaje poético de su tiempo mediante la hábil combinación de la tradición popular andaluza con la influencia germánica, también intentó revitalizar un género en decadencia, distanciándose de los modelos lírico-narrativos del Duque de Rivas y Zorrilla y creando la *leyenda lírica* mediante la interrelación de atmósfera ideal y lenguaje poético. Despojado de todo artificio y en toda la desnudez de su esencia poética, el lenguaje consigue recrear un mundo imaginado, en el que la apertura

3. Refiriéndose a las canciones populares en su prólogo a *La Soledad* (1861) de Ferrán, señala Bécquer: “Trueba las ha glosado con una espontaneidad y gracia admirables”. Para la significación de la obra de Trueba, véase el artículo de José Frutos Gómez de las Cortinas, “La formación literaria de Bécquer”, en *Revista bibliográfica y documental*, Tomo IV, núms. 1-4, 1950, pp.77-99. En cuanto a la relación de Bécquer con los cancioneros medievales y la poesía de tipo tradicional, véase el ensayo de R. Montesinos, “De los álamos de Sevilla”, en *La semana pasada murió Bécquer*, Madrid, Ediciones El Museo Universal, 1992, pp.195-204. Sobre la influencia de los *lieder* germánicos, véase el artículo de J. M.ª Díez Taboada, “El germanismo y la renovación de la lírica española (1840-1870)”, en *Filología Moderna*, núm. 5, 1961, pp. 21-55.

a lo desconocido exige un quitar todo lo que sobra, un adelgazamiento de la voz. Creo que la preferencia de Bécquer por la levedad, rasgo distintivo de lo poético, está presente por igual en las rimas XXIII (“Por una mirada un mundo”), LXII (“Primero es un albor trémulo”) y XXVII (“Despierta, tiemblo al mirarte”), publicadas durante los cuatro años de la colaboración de Bécquer en *El Contemporáneo*, y en las leyendas *Los ojos verdes*, *El gnomo* y *La corza blanca*, que tienen al Moncayo como centro y en las que todo puede transformarse en nuevas formas. Tanto en unas como en otras, el poeta ha tratado sobre todo de quitar peso al lenguaje.

De las tres rimas citadas, la tercera me parece la más elaborada por la importancia del sueño y por su estrecha relación con la poesía popular. El texto manuscrito del *Libro de los gorriones*, que difiere del primitivo autógrafo descubierto en el álbum de Josefina Espín, mayo de 1860, y del poema publicado por primera vez en *La Gaceta Literaria*, el 21 de enero de 1863, dice así:

## XXVII

Despierta, tiemblo al mirarte:  
dormida, me atrevo a verte;  
por eso, alma de mi alma,  
yo velo mientras tú duermes

5 Despierta ríes y al reír tus labios  
inquietos me parecen  
relámpagos de grana que serpean  
sobre un cielo de nieve

Dormida, los extremos de tu boca  
10 pliega sonrisa leve,  
suave como el rastro luminoso  
que deja un sol que muere;  
¡Duerme!

Despierta miras y al mirar tus ojos  
15 húmedos resplandecen,  
como la onda azul en cuya cresta  
chispeando el sol hiere.

Al través de tus párpados, dormida,  
tranquilo fulgor vierten  
20 cual derrama de luz templado rayo  
lámpara transparente.  
¡Duerme!

Despierta hablas, y al hablar vibrantes  
tus palabras parecen  
25 lluvia de perlas que en dorada copa  
se derrama a torrentes.

Dormida, en el murmullo de tu aliento  
acompañado y tenue,  
escucho yo un poema que mi alma

30 enamorada entiende.  
¡Duerme!

Sobre el corazón la mano  
me he puesto porque no suene  
su latido y de la noche

35 turbe la calma solemne.

De tu balcón las persianas  
cerré ya porque no entre  
el resplandor enojoso  
de la aurora y te despierte.

40 ¡Duerme!

El fondo autobiográfico de esta rima, pues a lo largo de 1860 Gustavo Adolfo está obsesionado con los ojos azules de Josefina Espín, de ahí que aparezca en el álbum de ésta, la asocia con la serie de la “pupila azul”, a la que pertenecen las rimas XIII, XXI y XXIX, relacionadas a su vez con las *Cartas literarias a una mujer*. Formalmente, es una de las rimas mejor construidas de Bécquer. La autonomía estrófica de la primera cuarteta, que en el autógrafo primitivo el autor ha separado del resto del poema y cuya rima vocálica le da cierto aire de copla popular; la asonancia *e-e*, que une fónicamente el poema; el balanceo de endecasílabos y heptasílabos, tan becqueriano, para subrayar distintos estados de ánimo; la técnica de conjuntos semejantes sintácticamente, reforzada por el paralelismo de las seis primeras estrofas, que giran en torno a la dualidad “despierta-dormida”, y el de las dos últimas, ligados ambos por el estribillo “¡Duerme!”, marcado subjetivamente mediante la exclamación; el valor determinativo de los adjetivos (“sonrisa leve”, “tranquilo fulgor”, “murmullo acompañado y tenue”); y la presencia de imágenes poéticas (la risa, la mirada), todos estos recursos expresivos constituyen un elogio de la amada, más accesible dormida que despierta. El estribillo (“¡Duerme!”), además de dar al conjunto un tono afectivo, propio de las nanas infantiles, revela el deseo del hablante de que el sueño de la amada no sea interrumpido, idea frecuente en la poética becqueriana, pues si el amante se aproxima demasiado a la mujer ideal, ésta perderá su identidad. Con esta rima, Bécquer ha logrado una síntesis entre la poesía popular, representada por la cuarteta inicial y las dos últimas estrofas, escritas en octosílabos, y la poesía culta, a la que aluden las seis estrofas de la parte central, en las que la alternancia entre la vigilia y el sueño traduce una visión artística, según revela el color azul (“como la onda azul”), símbolo de lo absoluto<sup>4</sup>.

Al analizar una obra literaria, lo primero que hay que hacer es considerar la relación de su forma externa con la historia interna, es decir, con el sistema de pensamiento que la

4. Las abundantes correcciones han hecho de esta rima una de las más estudiadas. Sobre las variantes, véanse los estudios de R. Pageard, *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, CSIC, 1972, pp.78-88; y R. Montesinos, *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, Editorial RM, 1977, pp.34-39. Respecto a la técnica de conjuntos semejantes, hay que tener en cuenta el trabajo de C. Bousño, “Los conjuntos paralelísticos de Bécquer”, incluido en el volumen *Seis calas en la expresión literaria española*, en colaboración con D. Alonso, y recogido ahora en *Gustavo Adolfo Bécquer*, (ed.) de Russell P. Sebold, Madrid, Taurus, 1982, pp.181-184. En cuanto al simbolismo de esta rima, que une los dos mundos, el de la mujer ideal y el de la mujer inaccesible, véase el estudio de J.M<sup>a</sup> Díez Taboada, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las rimas de G.A. Bécquer*, Madrid, CSIC, 1965, pp. 76-80.

sustenta. La filosofía sensista, que sustituye el racionalismo por la introspección, introdujo un agnosticismo, en el que la duda sustituye a la creencia, y modificó por completo el arte de la descripción a partir de los primeros años del siglo XIX. En su artículo de 1840 sobre *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, señalaba Enrique Gil y Carrasco la “trabazón ordenada y lógica” entre el elemento realista y su “vaguedad fantástica y medrosa”. Este juego dialéctico entre lo real y lo fantástico, que no se da en las leyendas de Zorrilla, pues siempre acepta la creencia popular en lo prodigioso, no deja de estar presente en los relatos de Pedro Antonio de Alarcón y Gertrudis Gómez de Avelaneda. En la leyenda en prosa de esta última, *La ondina del lago azul*, donde la doble identidad de esa misteriosa mujer que vive en el fondo de las aguas anticipa la de Constanza en *La corza blanca*, la magia verbal es la que crea un mundo imaginario donde puede irrumpir súbitamente lo enigmático como portador de un oscuro mensaje. Y esta posibilidad de la ficción artística, que vive gracias al contraste entre lo real y lo ideal, genera el espacio paradójico de una escritura ambigua, lo mismo en prosa que en verso, donde la incertidumbre de lo real la mantiene en permanente tensión, pues lo real se hace transparente cuando se le proyecta sobre la ficción de la virtualidad.

Si *Los ojos verdes* está más próxima a las rimas XI (“Yo soy ardiente, yo soy morena”) y XXIII (“Por una mirada, un mundo”) que a la XX (“Porque son, niña, tus ojos / verdes como el mar, te quejas”), a pesar del tema tradicional de los ojos verdes, *El gnomo* se relaciona también con la rima XI y el tema “El espíritu y la materia”, tratado en 1853 por J.M. Larrea, y *La corza blanca* se asocia más con la rima XIX (“Cuando sobre el pecho inclinas”), en donde el paralelismo entre la mujer de la rima y la Constanza de la leyenda, llamada también Azucena, sirve para subrayar el aspecto ideal. De hecho, lo que más refuerza las analogías entre todas estas composiciones es el deseo del hablante, poeta o narrador, de asegurar el sueño continuado de la mujer ideal. Esta leyenda, que se relaciona con *El rayo de luna* y *Los ojos verdes* por la búsqueda de la mujer misteriosa, cuya belleza se hace inalcanzable, es una variante del tema de la *biche blanche* o *fille blanche*, presente en las tradiciones griegas, escandinavas y francesas, donde la mujer aparece como la amada del cazador y en las que se reiteran los motivos siguientes: el cazador transgrede una prohibición; la mujer se transforma en corza y, al final, muere bajo la ballesta del amante. Dado que para Bécquer lo importante en las *Leyendas* es la creación de una peculiar atmósfera artística, en la que transluce la habilidad del narrador para ir llevando al lector de lo real a lo fantástico, no sorprende que ese tránsito o rito iniciático tenga lugar en la noche, “que es el día de los espíritus”, según dice el coro en su primera aparición, “el momento de las transformaciones maravillosas”, según oímos en la segunda. El hombre pierde la conciencia de la totalidad y, a través de la noche, entra en contacto con la realidad primordial y recupera la unidad del origen. Esa es la razón por la que la transformación de las corzas en ninfas, que tanto recuerdan a las de la Égloga III de Garcilaso, tiene lugar bajo la luna, símbolo asociado al ciclo de muertes y renacimientos. Después, con la llegada del día, desaparecen los juegos nocturnos, se rompe el encanto y sobreviene la acción trágica cuando el animal es abatido “Constanza, herida por su mano, expiraba allí a su vista, revolcándose en su propia sangre, entre las agudas zarzas del monte”.

En el espacio sagrado del bosque, centro de vida y morada del dios, los amantes se unen en un ritual de caza y sacrificio, que ilumina un universo reconciliado y en el que el color blanco del animal, color iniciador por excelencia, que recorre nuestra tradición lírica desde

las ciervas de las cantigas medievales hasta la poesía de Alberti (“Mi corza, buen amigo, / mi corza blanca”), delata un origen religioso y mitológico. Esa “corza blanca”, que desde el culto a la diosa Diana hasta la leyenda de Bécquer recorre toda la mitología occidental, se convierte en obsesionante símbolo del amor que lleva a la muerte<sup>5</sup>.

No es fácil diferenciar lo que puede considerarse como poesía o prosa en la escritura de Bécquer, quien deliberadamente rompe múltiples convenciones, incluida la de los géneros, acudiendo a su propio yo, a su propio deseo de decirse, y dejando que el lenguaje, desnudo de todo artificio y sostenido musicalmente, fluya y hable en el lector. La poesía deja de ser poesía si alberga una idea o se limita a ilustrar un pensamiento. Lo que hace especial a la poesía es su actitud pasiva, su receptividad. Mientras la prosa se distingue por su actividad, la poesía es una recepción intuitiva de la realidad e implica un estar a la escucha. Por eso, cuando oímos los relatos de las *Leyendas* o de las cartas *Desde mi celda*, que aparecieron sin firma en *El Contemporáneo* entre el 3 de mayo y el 6 de octubre de 1864 y en los que domina una especie de culto por el pasado y una tendencia a hacer creíble lo increíble, nos damos cuenta de que con tales narraciones entramos en el uso radicalmente poético del lenguaje. La poesía no es lo contrario de la prosa y en ésta ha de entrar también como componente esencial “la armonía del número”, según nos recuerda fray Luis de León en un texto memorable. Desde su retiro en Veruela, cuyo distanciamiento contribuye a la objetividad y autonomía de lo narrado, Bécquer utiliza la forma epistolar para establecer un diálogo con la tradición española, amenazada entonces por el costumbrismo francés, con el objeto de salvar los valores del pasado, tarea que proseguirá en *El Museo Universal* (1869), con el relato “La feria de Sevilla”, y en *La Ilustración de Madrid* (1870). A pesar de la falta de plan y del cambio de tono de las cartas, su estructura narrativa y dialogística, que tanto las aproxima al contexto de las leyendas, contribuye a crear una integración artística, propia de la etapa de madurez. De tal integración es buen ejemplo la carta tercera, fechada el 5 de junio de 1864 y cuya singularidad ha sido destacada por todos los críticos. En ella, la idea de la muerte va unida al deseo de supervivencia, que es también el destino de la palabra poética, que sólo se realiza en su lucha contra la muerte:

No sé si a todos les habrá pasado igualmente; pero a mí ha sucedido con bastante frecuencia preocuparme en ciertos momentos con la idea de la muerte y pensar largo rato concebir deseos y formular votos acerca de la destinación futura, no sólo de mi espíritu, sino de mis despojos mortales.

5. El motivo de la “La cierva diosa”, ligado al simbolismo sexual de la mujer del agua que cambia de forma y al que ha dedicado R. Graves su estudio *La diosa blanca* (Madrid, Alianza, 1983, 2 vols.), ha sido analizado por E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981, pp.137-168.

En cuanto al poder del arte para transfigurar la realidad mediante la imaginación, tengo en cuenta, entre otros, los estudios de M. García-Viñó, *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*, Madrid, Gredos, 1970; J.L. Varela, “Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer”, en *La transfiguración literaria*, Madrid, Prensa Española, 1970, pp.157-194; A. Risco, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982, pp.54-149; y Russell P. Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus, 1989.

Se vive para dejar de morir, para resucitar. Porque la resurrección exige el ingreso en la muerte. Tal es el sentido de toda iniciación y desde el filo de esa iniciación hay que entender el deseo del poeta “para dormir el sueño de oro de la inmortalidad”, cuyo valor simbólico se convierte en germen de transformación, de cambio de la realidad. El territorio de la muerte es el espacio de la germinación, del inacabamiento. Inmortalidad quiere decir continuidad. Por eso, esta carta asume lo vivido en el límite de la muerte y acaba con la esperanza en la resurrección (“Ello es que cada día me voy convenciendo más que de lo que vale, de lo que es algo, no ha de quedar ni un átomo aquí”). Se muere y se resucita con todo el ser para salvar a la realidad en su plenitud, misión de la palabra poética<sup>6</sup>.

La última etapa de la vida de Bécquer, la correspondiente al año 1870, presenta dos fases: la que llega hasta la muerte de Valeriano el 23 de septiembre, que se reparte entre las tareas domésticas y la colaboración artística de ambos hermanos en *La Ilustración de Madrid*, cuyo primer número aparece el 12 de enero de 1870, y la que va desde ese momento hasta la muerte de Gustavo el 22 de diciembre, dominada por la enfermedad y la estrechez económica. De las dos, la más importante es la primera, a la que pertenecen textos tan significativos como “Enterramientos de Garcilaso de la Vega y de su padre en Toledo”, publicado en *La Ilustración de Madrid* el 27 de febrero de 1870 y que constituye un sentido homenaje al poeta de las *Églogas*; la futura rima IV (“¡No digáis que agotado su tesoro”), que se publicó en el número 5 de la misma revista, correspondiente al 12 de marzo de 1870, con la indicación “De un libro inédito”; el texto “Las dos olas”, 27 de junio de 1870 (núm. 12), en donde el mar aparece como símbolo de la vida; y su última *variedad*, “Las hojas secas”, destinada al *Almanaque Literario de la Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig para el año 1871*, que el público leyó después de la muerte de Bécquer. También pertenecen a este momento final la colección “Pensamientos”, que se formó en 1869 ó 1870, y el texto manuscrito de la rima LIX (“Yo sé cuál el objeto”), que no era reciente, pues figuraba en el registro del *Libro de los gorriones* y lleva la fecha de “noviembre de 1870”, señal de que el poeta vigilaba la corrección de cada rima. Aunque la rima IV se presenta como síntesis del pensamiento poético, desde el punto de vista compositivo la rima LIX está más próxima a la tradición popular, según revelan el estribillo (“¿Te ríes?... Algún día / sabrás, niña, por qué”), el ritmo ligero y la sencillez de expresión, que no logran ocultar un fondo dramático, y el lenguaje familiar. Su tono afectivo y melancólico, que llevó a los amigos de Bécquer a situar esta rima en la poesía del desengaño, recuerda el poema “Melancolía”, que figura con el número 39 en el *Libro de los cantares* de Trueba, tanto por el movimiento como por el sentimiento, igual que el término *niña*, tan propio del habla andaluza, al tiempo que la conversión del sentimiento en conocimiento (“yo, que no siento ya, todo lo sé”), nos lleva al clima de la rima LXXII y al pasaje de las *Cartas literarias a una mujer* (“Cuando siento no escribo”). En la medida en que esta rima mezcla lo popular y lo culto, desborda sus propios límites y se integra en una realidad total. Una vez

6. La defensa de la tradición española, objeto último de las cartas, ha sido señalada tanto por E.L. King, *Gustavo Adolfo Bécquer: From Painter to Poet. Together with a Concordance of the Rimas* (México, Porrúa, 1953), como por R. Benítez en *Bécquer tradicionalista* (Madrid, Gredos, 1971). En ellos la tradición se presenta como algo vivo y creador, como algo individual.

En cuanto al análisis de las cartas, tengo en cuenta, el estudio de A. Berenguer Carisomo, *La prosa de Bécquer* (2ª ed., Universidad de Sevilla, 1974), y la “Introducción biográfica y crítica” de D. Villanueva al frente de su edición (Madrid, Castalia, 1985, pp.7-66). En ella, además de subrayar la proximidad de las cartas a las leyendas, destaca su carácter integrador.

más la fluidez de lo formal sirve para expresar la concepción de la muerte como inminencia de la más alta realidad<sup>7</sup>.

El libro *La Soledad* (1861), de Augusto Ferrán, marca un punto de inflexión en la adaptación del *lieder* germánico al cante popular andaluz. Cuando Bécquer y Ferrán se conocen en agosto de 1860, según testimonio de Nombela, las *Rimas* se hallaban en un avanzado proceso de creación. Su diversidad, resultado de una constante experimentación, refleja el deseo del poeta por encontrar una nueva expresión poética. El lenguaje directo y rápido de la rima XXIII, tan apreciada por Bécquer, que expresa el sentimiento del amor en toda su plenitud, revela ya la influencia de una copla del cancionero popular (“Por una mirada, un mundo; / por una sonrisa, un cielo; / por un beso... Yo no sé / qué te diera por un beso”), la cual muestra semejanzas y diferencias con la cantiga portuguesa (“*Por um teu mais terno olhar / dera da vida a metade: / num sorriso dera a vida, / por un beijo a eternidade*”), fruto tal vez de la transmisión oral. Porque la canción tradicional suele ser de carácter afectivo o dialógico, según vemos aquí por la forma potencial *diera*, que llena esta rima de apasionado deseo<sup>8</sup>.

El pensamiento krausista, con su teoría del *racionalismo armónico*, fue un movimiento reformista de carácter espiritual en el que la realidad artística descubre una dimensión ideal, purificadora, mediante la cual la fantasía creadora busca la verosimilitud con el objeto de que el lector acepte lo sobrenatural como efectivo. Esta dialéctica entre lo natural y lo sobrenatural, que constituye el hilo conductor de las leyendas becquerianas, intenta lograr la comunión con el Otro en el fondo de lo inconsciente, en esa zona oscura de los mitos donde toman forma las tradiciones populares. Siguiendo el método intuitivo y la afición de los krausistas por la tradición popular del arte, costumbre que Francisco Giner hereda de Julián Sanz del Río, Bécquer cultiva las formas tradicionales, *cuentos, leyendas, cantares*, durante los años 1859 y 1860, e identifica la poesía con el pueblo en el prólogo a *La Soledad* (1861) de Ferrán. Atendiendo a este sustrato común del fondo colectivo, del que viene la voz olvidada o perdida de la tradición, podemos señalar tres consideraciones en esta percepción de lo popular como realidad viva:

1. Con el espíritu romántico del *Volkgeist* comienza a desaparecer la oposición entre poesía culta y poesía popular. El contacto de Bécquer con la tradición popular del cante flamenco es anterior a su encuentro con Ferrán. En el prólogo a *La soledad* (1861), Bécquer nos dice: “La soledad es el cantar popular del pueblo en mi Andalucía”. Y antes de marcharse de Sevilla en 1854, él mismo escribió letras para los “cantaos”, aunque sólo se conserven testimonios indirectos de su afición por las *seguiriyas* y las *soleares* en algunas rimas. Uno de

7. Para los años finales de Bécquer, los comprendidos entre 1868 y 1870, que no han sido todavía suficientemente estudiados, véase el estudio de R. Pageard, *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 477-557. También pueden encontrarse importantes sugerencias en los estudios de D. Gamallo Fierros, *Bécquer, Páginas olvidadas*, Madrid, Valera, 1948, pp. 431-437; y R. Brown, *Bécquer*, Barcelona, Aedos, 1963.

8. Citando a Rodríguez Marín, José Frutos Gómez de las Cortinas ha sido el primero en señalar la relación de esta rima con la cantiga portuguesa, extraída del *Cancionero popular* de Teófilo Braga (Coimbra, 1867, p.83), en su ensayo “La formación literaria de Bécquer”, en *Revista bibliográfica y documental*, IV, diciembre de 1950, pp. 77-99. En cuanto a la relación de las *Rimas* con la poesía de tipo tradicional, que vive un continuo proceso de variaciones, véase el artículo de M. Penna, “Las rimas de Bécquer y la poesía popular”, en *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, CSIC, 1972, pp.187-215.

los ejemplos más notables es la famosa quintilla o rima LX: “Mi vida es un erial, / flor que toco se deshoja; / que en mi camino fatal / alguien va sembrando el mal / para que yo lo recoja”. Por encima de lecturas más o menos reconocibles, como pueden ser las de Aguiló, Lista o Calderón, domina en esta rima el tono del canto popular para expresar un estado de abandono causado por una desgracia ajena. La forma estrófica de la quintilla, que vino a recuperar durante el romanticismo la función que había desempeñado en el teatro del Siglo de Oro, aunque ya aparece en la mudanza de las antiguas canciones y villancicos, sirve aquí para poner de relieve la trágica finalidad del destino (“en mi camino *fatal*”), tan frecuente en los poemas del cante jondo<sup>9</sup>.

2. La rima XIII (“Tu pupila es azul, y cuando ríes”), publicada en 1859, revela la lectura de Byron, y no de Heine, lo cual indica que, antes de 1860, Bécquer conocía las traducciones del poeta alemán, hechas por Eulogio Florentino Sanz en *El Museo Universal* (1857), pero no se había adscrito aún al movimiento heiniano. Fue Augusto Ferrán el que, a partir de 1860, actuó como punto de unión entre el canto popular andaluz y el *lied* germánico, que hasta entonces habían discurrido separados. Un claro ejemplo de esta conjunción es la rima XXVII (“Despierta, tiemblo al mirarte”), que pertenece a la tradición de la lírica amorosa y cuya composición responde a la síntesis de la poesía popular, representada por la primera estrofa y las dos que forman el epílogo, las tres en octosílabos; y la nueva poesía germánica, visible en las seis estrofas centrales, sometidas al balanceo de endecasílabos y heptasílabos, ritmo preferido por Bécquer. Esta dialéctica entre lo consciente y lo inconsciente (“Despierta – dormida”) tiene su arranque en el tono popular de la primera estrofa, núcleo de toda la rima, que puede leerse aisladamente y cuya asonancia (*e-e*) sirve para unir fónicamente el poema. Tal fusión de la poesía popular con la culta se advierte también en otras rimas, como la XVII, la XXII y la XXII<sup>10</sup>.

3. Aunque las *Rimas* reflejan una variedad de experiencias y son producto de la transformación de distintos materiales, entre ellos la tradición popular, el título del *Libro de los gorriones* responde bastante al del *Libro de los cantares* (1852), de Antonio Trueba, que sirvió también de inspiración a Rosalía de Castro para componer sus *Cantares gallegos* (1863), según ella misma declara en el prólogo. Ello quiere decir que, aunque desconozcamos el orden que Bécquer dio a las *Rimas* en el famoso libro perdido durante la revolución de 1868, lo cierto es que, en este poema de amor, música y poesía están íntimamente ligadas. Gracias a su pasar desapercibido, el gorrión aparece como símbolo de la simplicidad alcanzada poéticamente. A pesar de lo trivial y anecdótico del título, el manuscrito del *Libro de los*

9. No es casual que esta rima LX figure en el recital del cante jondo, que Alfredo Arrebola había organizado en 1974. Para las analogías entre el cante flamenco y la lírica becqueriana, cuyos signos formales son la rima asonante y los versos de arte menor, con preferencia de los octosílabos, tengo en cuenta los siguientes estudios: R. Molina, *Obra flamenca*, Córdoba, Demófilo, 1977; A. Arrebola, *El sentir flamenco en Bécquer, Villaespesa y Lorca*, Málaga, Imprenta de la Universidad de Málaga, 1987; y A. Carrillo Alonso, *Gustavo Adolfo Bécquer y los cantares de Andalucía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1991.

10. Sobre el papel de Augusto Ferrán como mediador entre Heine y Bécquer, véase el estudio de Manuela Cubero Sanz, *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid, CSIC, 1965, pp. 193-210. Resulta igualmente revelador el hecho de que, en *El eco del país* del 27 de marzo de 1865, se publicasen juntas una versión de Ferrán, con el título de “Traducciones de Enrique Heine”, y la rima XXIII de Bécquer, inspirada en una cantiga popular. Respecto a esta cuestión, véase el artículo de G. Ribbans, “Augusto Ferrán, el mejor amigo de Bécquer”, *Ínsula*, núm. 112, 1955, pp. 1 y 8.

*gorriones*, con sus variantes y correcciones, es ya un índice de la íntima relación entre la expresión verbal y la musical<sup>11</sup>.

Toda obra de arte auténtica es a la vez nueva y ligada a la tradición. Mientras para los contemporáneos de Bécquer, excepto para unos pocos amigos íntimos, su poesía fue prácticamente desconocida, para las generaciones posteriores, al contar con una perspectiva más amplia, el poeta sevillano se convirtió en el creador de una nueva tradición poética, tanto por lo que se refiere a la forma de entender la poesía como a su expresión. Como es sabido, para los poetas románticos el pueblo se convirtió en el verdadero poeta y su tarea fue la de elevar, por medio de la creación, la poesía popular a la categoría de poesía artística. En España, cuando el tradicionalismo de Milá y Fontanals en sus *Observaciones sobre la poesía popular* (1853), seguido por Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, da al traste con las teorías de Tapia, Durán y Wolf, Bécquer recoge, como buen conocedor de las tradiciones populares, el “Romance de la mano muerta”, inspirado a su vez en el conocido romance del “Conde Sol” y modificado por sucesivas variantes, para componer la leyenda fantástica “La promesa”, seleccionando y combinando los distintos elementos tradicionales para lograr una creación poética nueva, lo cual es un rasgo de sorprendente modernidad.

La amistad de Bécquer con Ferrán hay que contemplarla sobre este intento de crear una nueva poesía superando la simple imitación popular. Fue particularmente en el *lied* germánico donde el espíritu romántico alcanzó a expresarse de forma más libre y donde se logró la más completa fusión de la música con la poesía. En esta estilización al modo del *lied*, donde la canción de tipo tradicional se une a la de carácter artístico, como sucede en la rima XXVII, radica la vena popular e íntima de Bécquer, esa voz que renace y que aún sigue viva<sup>12</sup>.

11. Con referencia al complejo proceso de redacción del *Libro de los gorriones*, puesto de relieve por los distintos tipos de tinta, véase el estudio ya citado de R. Montesinos, *La semana pasada murió Bécquer*, pp. 15-32. En cuanto a la síntesis de “la imagen visual y la armonía musical”, ha sido destacada por José María de Cossío en su clásico estudio, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1960, Vol. I., p. 413.

12. Respecto al carácter selectivo del arte popular, véase el artículo de M. Alvar, “Tradicionalidad y popularidad en la teoría literaria de Juan Ramón Jiménez”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 376-378, 1981, pp. 518-533. En cuanto al “Romance de la mano muerta”, véase la “Carta de Samuel G. Armistead sobre las fuentes del *Romance de la mano muerta*”, que figura como “Apéndice” del estudio ya citado de Russell P. Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, pp. 211-216.