

# Bécquer y la poesía académica de la Sevilla del siglo XIX: el magisterio de Alberto Lista<sup>1</sup>

ROGELIO REYES CANO

Real Academia Sevillana de Buenas Letras

Siguiendo el orden que los organizadores del Congreso hemos querido dar a las tres últimas ponencias de esta Sesión con el objeto de valorar lo que la Real Academia Sevillana de Buenas Letras ha significado en el terreno de la teoría y en el de la práctica de la literatura española de los tres últimos siglos, mi intervención va a comenzar justamente donde ha concluido la de don Francisco López Estrada, es decir, considerando el perfil literario de nuestra Academia en los años centrales del XIX, ya en pleno Romanticismo. Y voy a hacerlo centrándome en el importante papel que algunos de sus integrantes –y de manera especial Alberto Lista– jugaron en la forja del ideario poético de Gustavo Adolfo Bécquer. Pretendo subrayar así lo que considero que es uno de los más grandes activos históricos del que con toda razón puede ufanarse esta Academia: el hecho de haber contribuido a alumbrar la personalidad del más grande de los poetas españoles de aquel siglo y uno de los valores líricos de más alcance de toda la literatura contemporánea.

Como es bien sabido, Sevilla y Madrid fueron sucesivamente las dos referencias geográficas angulares en la biografía de Bécquer, aunque tampoco pueden olvidarse otros lugares de España como Aragón, Soria y Toledo, cuya presencia se dejó sentir también en su obra literaria. Pero fue primero el ambiente literario de Sevilla, impregnado del eclecticismo clásico-romántico de la llamada “Segunda Escuela Poética Sevillana”, y después Madrid, más abierto a las innovaciones propiamente románticas, los dos ámbitos que configuran una actividad poética que, si damos crédito a lo que dejaron escrito sus amigos de entonces, debió de comenzar cuando Bécquer era todavía un niño, de forma que cuando se decide a marchar a la capital de España, en el otoño de 1854, había escrito ya una gavilla de poemas que constituyen, por decirlo así, su auténtica prehistoria lírica.

---

1. Los contenidos de esta ponencia han sido ya publicados en buena parte en mi trabajo: “La prehistoria lírica de Bécquer (Los poemas anteriores a las *Rimas*)”, en AA. VV., *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga. Málaga, Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1995, pp. 101-134. Vuelvo ahora a editarlo en sus líneas generales prescindiendo del aparato de notas y poniendo el acento en la vinculación del escritor sevillano con el clasicismo poético de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, en particular con el que fuera su Director, Don Alberto Lista y Aragón, en los años centrales del siglo XIX.

De ellos se han ocupado críticamente autores como Gamallo Fierros, Schneider, Rafael de Balbín, Russel P. Sebold, Robert Pageard y otros. El profesor Pablo Luis Ávila, de la Universidad de Turín, volvió en 1993 a poner sobre el tapete la cuestión de esos textos juveniles (y en algún caso casi infantiles) del poeta, en un trabajo titulado *L'altra arpa di Bécquer*, en el que daba cuenta de los contenidos del famoso manuscrito juvenil del poeta, un libro de apuntes de su padre en el que éste iba anotando tareas profesionales y encargos de clientes. Muerto el maestro José Bécquer, este manuscrito pasó, como es sabido, a las manos de los todavía casi niños Gustavo Adolfo y Valeriano, quienes entre finales de la década de 1840 y primeros años de la de 1850 lo llenaron de dibujos y apuntes literarios. Más recientemente, Leonardo Romero Tobar ha publicado con todas las garantías críticas el manuscrito completo, lo que sin duda permite una más cabal comprensión de tan interesante material.

A estos poemas sevillanos del libro hay que añadir, para entender mejor la primera etapa de la poesía becqueriana, algunos otros publicados por Bécquer apenas llegado a Madrid, entre ellos el más importante de todos: el que dedicó a Quintana en la *Corona poética* editada en 1855 con motivo de su coronación pública y al que hay que considerar, en mi opinión, como el eslabón más claro entre el Bécquer clasicista de los primeros años y el de la madurez lírica de las *Rimas*. No olvidemos que la primera de sus rimas no la publica hasta el año 1859 –cuando ya llevaba cinco en Madrid– y el primer poema sevillano conocido (una oda a la muerte de Lista) está escrito en 1848. Fueron, pues, casi diez años de actividad lírica, de los que nos ha quedado un corpus no muy extenso, pero sí variado, que, si bien analizado parcialmente, apenas si ha sido enjuiciado en su significado general, quizá porque al estudiar al Bécquer poeta el mayor acento crítico se haya puesto casi siempre en la elucidación de los fundamentos poéticos de las innovaciones de las *Rimas* (germanismo, populismo, presimbolismo...) y no tanto en el análisis de esa primera etapa juvenil, que tiene, como luego veremos, una factura más clasicista, más “dieciochesca”, imbuido como estaba el joven Gustavo Adolfo de los presupuestos estéticos y los gustos de los autores de la llamada segunda escuela poética sevillana: de los Arjona, Reinoso, Mármol, Blanco-White..., pero sobre todo del más notable de todos ellos: de don Alberto Lista y Aragón, quizá la figura que más contribuyó a la renovación de la poesía española del siglo XIX, primero como mentor de Espronceda, en el Madrid del Colegio de San Mateo, y ya en su ancianidad, retirado en Sevilla, como estímulo del niño Bécquer, quien a su muerte le dedicó, como luego veremos, un sentido poema en versos sáfico-adónicos. El tránsito del Bécquer digamos “dieciochesco” de los poemas juveniles al Bécquer innovador de las *Rimas* no supone, en mi opinión, un cambio brusco, pues hay en esos primeros textos modos estilísticos que, aun en medio de los convencionalismos temáticos de escuela, dejan traslucir ya la aparición de una voz poética nueva y personal. Intentaré en esta breve intervención mía de hoy apuntar alguna idea sobre el sentido de esos poemas en su conjunto, analizarlos en lo que tienen de prehistoria lírica de las *Rimas* y sobre todo verlos como testimonio

no de una ruptura entre un primero y un segundo Bécquer (el clasicista y el moderno, que vendría a remedar el erróneo esquema crítico de los dos Góngora) sino de un engarce entre la novedad de las rimas, que abren el mundo de la modernidad lírica española, y el ambiente poético de la Sevilla de los años centrales del siglo XIX, muy ligado todavía a los gustos clasicistas de extracción dieciochesca, al decoro verbal, al rigor de la construcción poemática, a la bella factura de las formas... y curiosamente (lo que podría parecer una paradoja, pero en verdad no lo es) a un gusto por la métrica popular que en algunos poetas (en Lista y en Mármol sobre todo) servirán de soporte, como luego en Bécquer, a una materia culta y refinada.

Creo que al explicar el neopopularismo de las Rimas becquerianas –es decir, el engaste de un mundo poético culto y personal en formas métricas de corte popular– se ha puesto demasiado el acento en el papel de los modelos germánicos, sin duda importantes, y en la inspiración directa en los cantares del pueblo, con los que también hay que contar, y más en un amante del folklore como era Bécquer. Pero no se ha insistido lo suficiente, a mi parecer, en lo que en la Sevilla de sus años juveniles el poeta tenía ante sus ojos: no ya el ejemplo de los cantos populares en su manifestación más viva, realista y directa, es decir, lo que podía oír en la calle, sino un auténtico modelo estructural de apropiación culta de ese material, un verdadero mecanismo poético que le ofrecía la realización formal de esa integración entre lo culto y lo popular.

Justamente eso era lo que estaban llevando a cabo hombres como los académicos Alberto Lista y Manuel María del Mármol, quienes sin renunciar al más exquisito cuidado formal ni a los temas de la cultura ilustrada, respetaron con agilidad y garbo los modelos métricos del pueblo en una auténtica operación neopopularista que sin duda debió de contribuir a forjar la que había de ser la práctica poética de Gustavo Adolfo en las *Rimas*; a saber: exquisita atención a la construcción poemática, gusto por las estructuras paralelas, decoro verbal, ejercicio de lima, contenidos cultos... y a la vez esa asombrosa apariencia de espontaneidad y de frescura, esa mimética asimilación de la sintaxis popular que hace de algunas de sus rimas, como él decía, auténticos modelos de esa “poesía natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hierde el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía”. Eso lo dice Bécquer sobre todo a cuenta de los cantes de “soledad” de Ferrán, inspiradas en las del pueblo, en las “soleares” del flamenco. Pero no hay que olvidar tampoco, como he dicho antes, los romances de Mármol y sobre todo las seguidillas de tema culto, cultivadísimas por Lista y patrón métrico del baile por sevillanas. Bécquer pudo tenerlo presente, como sugirió José María de Cossío y luego Russel P. Sebold, en varias de sus rimas. Así la seguidilla 16 de Lista:

“Tantas ondas mi llanto  
le han dado al río,  
como mi pecho al aire  
tristes suspiros.  
Y se han llevado:  
el aire, mis suspiros,  
y el mar mi llanto”.

puede estar en el origen de la rima XXXVIII, cuyos dos primeros endecasílabos reproducen el ritmo de la seguidilla, son la suma de un heptasílabo y un pentasílabo:

“¡Los suspiros son aire, y van al aire!  
¡Las lágrimas son agua y van al mar!”.

Hay otros ejemplos que podríamos añadir. Baste, sin embargo, como muestra una de las rimas del *Libro de los gorriones* que los amigos del poeta no incluyeron en la edición de 1871 y que sí es una seguidilla absolutamente ortodoxa desde el punto de vista métrico:

“Fingiendo realidades  
con sombra vana,  
delante del Deseo  
va la Esperanza.  
Y sus mentiras  
como el Fénix renacen  
de sus cenizas”.

Por otra parte, no hay que olvidar que en su reseña a *La soledad* de Ferrán la defensa que Bécquer hace de la poesía culta inspirada en los modelos populares está inequívocamente asociada a su nostalgia de Andalucía y de Sevilla. “Leí –dice– la última página, cerré el libro... y un soplo de la brisa de mi país, una onda de perfumes y armonías lejanas, besó mi frente y acarició mi oído al pasar. Toda mi Andalucía, con sus días de oro y sus noches luminosas y transparentes, se levantó como una visión de fuego del fondo de mi alma”. En ese despertar de sus recuerdos infantiles hay que contar, sin duda, con los cantes flamencos oídos en su niñez (las “soleares” y “siguiriyas” de los gitanos, tan elogiadas por Estébanez Calderón y más tarde recogidas por el padre de los Machado), pero por qué no contar también, como antes hemos dicho, con todo esa práctica poética neopopularista de los hombres de la ilustración sevillana. Ellos habían hecho en parte, sólo que bastantes años antes y de modo más rígido, lo mismo que Bécquer hará en sus rimas: llenar de contenidos cultos los modelos compositivos del pueblo. Y al lado de los Goethe, Schiller, Uhland y Heine (autoridades que nuestro poeta esgrime como precedentes del texto de Ferrán)

tendríamos que consignar también toda esa nómina de los Lista, Mármol, Blanco-White... a cuyos pechos poéticos se había criado el niño Gustavo Adolfo. Porque Bécquer sabe muy bien –y así lo dice a cuenta de los poemas de Ferrán– que la inspiración de los poetas cultos en los textos populares no tiene nada de imitación servil. Que “la forma del poeta [culto] –cito literalmente– como la de la mujer aristocrática, se revela, aun bajo el traje más humilde, por sus movimientos elegantes y cadenciosos, pero en la concisión de la frase, en la sencillez de los conceptos, en la valentía y la ligereza de los toques, en la gracia y ternura de ciertas ideas, rivalizan, cuando no vencen, a los que se ha propuesto como norma”. Como precedente del neopopularismo literario del siglo XX (el del 27, desde luego, pero también, y antes, el de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez), Bécquer no confunde los límites entre poesía culta y poesía popular, y reconoce en el poeta un aristocratismo de maneras, por muy inspiradas que éstas puedan estar en los modelos del pueblo.

Si me he extendido en esa reflexión sobre el popularismo culto de los líricos ilustrados sevillanos es para dejar sentado que su papel en la forja del ideario estético de Bécquer –incluso del Bécquer más maduro de las *Rimas*– me parece fundamental, aunque naturalmente –y eso es lo que ahora nos interesa más– el peso más fuerte de ese influjo se deje sentir en sus primeros poemas, nacidos al calor de ese ambiente literario de Sevilla en que, por encima de ese neopopularismo culto, lo que de veras primaba eran los gustos poéticos de signo ilustrado y clasicista. Y eso es lo que de modo más inmediato recogerá en sus textos el joven Bécquer.

Su conexión con esa tradición poética andaluza y muy particularmente sevillana se apoya en algunos episodios biográficos juveniles, en los que consta cómo Gustavo Adolfo se movía en la órbita cultural de Alberto Lista, verdadero patriarca de las letras españolas del momento, vuelto a Sevilla ya en los últimos años de su vida, plena de madurez y de magisterio, aureolado por un gran prestigio intelectual.

En esos últimos años Lista fue el primer Decano de la recién creada Facultad de Filosofía y Letras, Rector de la Universidad y Director de esta Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Tanto él como los restantes poetas sevillanos de la infancia y primera juventud de Bécquer eran hombres formados en el siglo XVIII, aunque vivieran, como Lista, hasta muy entrado el XIX. Sabemos, por ejemplo, que Gustavo Adolfo, junto con Valeriano, Dacarrete, Huidobro y Campillo, asistía en ocasiones a los actos no escolares y conferencias literarias que Lista daba en el colegio de San Diego, del que Valeriano era alumno. Cuando la escuela de náutica de San Telmo quedó englobada en el primitivo Instituto Universitario y Provincial de Sevilla (el que luego se llamaría de San Isidoro), Bécquer estaba oficialmente bajo la autoridad de don Alberto, primer director del nuevo centro. Eso fue entre los años 1846 y 1848. No hay constancia, sin embargo, de que aquél recibiera directamente clases de Lista, pero las de Retórica se las daba el catedrático Francisco Rodríguez Zapata, discípulo directo de don Alberto y, como él, académico de Buenas Letras, quien sin duda pudo

transmitir al jovencísimo poeta los gustos del maestro. Es posible que la oda que Bécquer dedicó a la muerte de Lista fuese escrita bajo la profunda impresión del solemne y multitudinario entierro que la ciudad organizó, en 1848, desde la Catedral al Panteón de sevillanos ilustres de la Universidad. Otro detalle de la relación entre Lista y la familia Bécquer es el retrato que desinteresadamente le hizo el pintor Joaquín Domínguez Bécquer, tío de Gustavo Adolfo, por encargo de esta Real Academia Sevillana de Buenas Letras, de la que Domínguez Bécquer era también miembro de número. Esos contactos, directos o indirectos, de Gustavo Adolfo con Lista y en general con el ambiente académico sevillano, son determinantes para entender muchas claves del corpus poético del primer Bécquer.

Ese corpus anterior a la primera de las rimas está compuesto por un total de 13 poemas, muchos de ellos en estado fragmentario, que el poeta escribió, casi todos en Sevilla, entre los 12 y los 19 años.

Elegía, amor y naturaleza son las tres nociones centrales que dan unidad a todos estos poemas juveniles. Es común a todos ellos la nota doliente, sentimental y triste, lograda gracias a un utillaje de tono clasicista que poco a poco se va proyectando hacia lo musical, lo misterioso y lo evanescente. Es como si los ingredientes heredados de filiación ilustrada se fuesen cargando de afectividad y de misterio, en un proceso de depuración lírica que, partiendo de esos orígenes miméticos, terminaría cristalizando, ya en las *Rimas*, un una poética personal y singularísima, centrada en un sentimentalismo en el que se armonizan milagrosamente el mundo de la mejor tradición culta y los aires populares. De ese proceso quiero ofrecer a ustedes hoy, dada la brevedad del tiempo disponible, sólo algunas muestras significativas, a manera de calas que puedan ilustrar lo que Bécquer debe en esos poemas a los modelos de la ilustración sevillana y lo que en ellos se insinúa ya como destellos de su genio individual.

El primero de ellos en el tiempo, la oda a la muerte de Lista, la escribió Bécquer cuando sólo tenía doce años.

El texto tiene de principio a fin la gravedad tonal de una elegía dieciochesca y el inevitable tufo de una composición de escuela:

“Lágrimas de pesar verted, y el rostro  
en señal de dolor, cubrid, doncellas,  
las lirás destemplad y vuestros cantos  
lúgubres suenen.

La vil ceniza del cabello cubra  
los sueltos rizos que, volando al aire,  
digan al par que vuestros ayes tristes:  
‘Murió el poeta’.

¿Oís? ‘¡Murió!’, repiten asustadas,  
con flébil voz, las Musas, y, aterrado,  
también Apolo con dolor repite:  
‘Murió por siempre’.

Pero mirad, mirad. Ya Melpomene  
de entre el lloroso grupo se levanta,  
toma la lira y con acento triste  
canta; escuchemos:

¿Quién cortó –dice– la preciosa vida  
del cisne de la Bética? ¿Qué mano  
impía, de las ondas siempre claras  
del Betis, arrancó su amado hijo?  
¿Quién fue el osado?

Llorad, Musas, llorad, y descompuestas  
las trenzas del cabello dad al viento;  
la Parca fue quien de su vida el hilo  
cortó inmutable.

¿Y no temiste? ¿La segura mano  
al descargar el golpe no temblaba?  
¿Su respetable ancianidad, sus años  
no te movieron?”.

Como puede apreciarse, se trata de una típica elegía neoclásica escrita en un metro muy utilizado en el XVIII español: la estrofa sáfico-adónica. Cadalso, por ejemplo, la había usado con acierto. Por lo demás, domina una terminología culturalista, una gran carga adjetival y un tono fuertemente retórico. Pero apreciamos ya el gusto por ciertos elementos que más tarde serán muy propios del mundo de las rimas: la formulación interrogativa, el pie quebrado y la insistencia en un léxico musical (liras, cantos, ayes, voz, acento, canto...).

Si la oda a la muerte de Lista significa la exaltación de un modelo humano y poético ubicado en la *laus urbis natalis* sevillana de Bécquer, en la línea de los “varones ilustres” del pasado, hay otra oda (esta vez dirigida a una señorita llamada Lenona) que supone su primera efusión amorosa conocida, muy ligada también a la imagen literaria de su tierra natal. La “Oda a la señorita Lenona en su partida” (22 estrofas de 6 versos endecasílabos y heptasílabos) está fechada en septiembre de 1852.

Las imágenes y vocabulario de esta oda son enteramente convencionales, con una musicalidad altisonante que me recuerda la agitación de la sintaxis prerromántica de algunos poemas de Meléndez Valdés o Quintana:

“¿Y te vas? ¿Y del Betis placentero  
abandonas las márgenes floridas?  
¿Y el llanto lastimero,  
y las amargas lágrimas vertidas  
por tus amigos en el trance fuerte  
bastantes no serán a detenerte?

¿Y de tus negros y brillantes ojos  
ya no veremos el fulgor divino?  
¿Y de tus labios rojos  
no escucharemos más el peregrino  
acento que resuena  
más dulce que el cantar de Filomena?

¡Ah! ¡No partas, crüel! Mira el sagrado  
Betis cuál alza, de laurel ceñida,  
la frente arrebatada,  
la nueva al escuchar de tu partida...”.

Pero lo más significativo del poema es, en mi opinión, el cuadro paisajístico de las orillas del Guadalquivir, adornado con todos los oropeles culturalistas heredados, entre ellos la alusión a la filomena garcilasiana que acabamos de ver y hasta ecos de San Juan de la Cruz, como en la siguiente *enumeratio*:

“No allí se escuchan de las tiernas aves  
al despuntar la sonrosada aurora,  
los cánticos süaves,  
la música bellísima y sonora,  
la dulce melodía  
con que saludan el fulgor del día.

Ni, como el nuestro, su extendido cielo  
es de un azul tan puro y tan brillante;  
las flores de su suelo  
no tienen un aroma tan fragante,  
ni corren tan sonoras  
las cristalinas fuentes bullidoras”.

Esta descripción de las orillas del Guadalquivir es sin duda (y aquí reside el mayor interés del poema) una anticipación lírica de lo que el propio Bécquer hará en la Carta III de las *De mi celda*, publicada en 1864. En ese texto el poeta recuerda, en una especie de rescate del paraíso perdido de la infancia, la misma imagen literaria que vemos en la oda que ahora nos ocupa:

“Cuando yo tenía catorce o quince años y mi alma estaba henchida de deseos sin nombre, de pensamientos puros y de esa esperanza sin límites que es la más preciada joya de la juventud; cuando yo me juzgaba poeta, cuando mi imaginación estaba llena de esas risueñas fábulas del mundo clásico, y Rioja, en sus silvas a las flores; Herrera, en sus tiernas elegías, y todos mis cantores sevillanos, dioses penates de mi especial literatura, me hablaban de continuo del Betis majestuoso, el río de las ninfas, de las náyades y los poetas, que corre al Océano escapándose de un ánfora de cristal, coronado de espadañas y laureles, ¡cuántos días, absorto en la contemplación de mis sueños de niño, fui a sentarme en su ribera, y allí, donde los álamos me protegían con su sombra, daba rienda suelta a mis pensamientos y forjaba una de esas historias imposibles, en las que hasta el esqueleto de la muerte se vestía a mis ojos con galas fascinadoras y espléndidas”.

No son éstos los únicos elementos de la oda a Lenona que prefiguran el futuro mundo literario de Bécquer. Aparecen también ciertas fórmulas sintácticas que se repiten mucho en las rimas, del tipo “pero en vano” (rima I: “pero en vano es luchar”) o el gusto por el adjetivo “raudo”. Y cierta tendencia a la construcción geométrica del poema y a la reiteración o contraposición de fórmulas, luego tan familiares en las rimas. Varias estrofas se inician, por ejemplo, con los sintagmas “no partas”, “no marches”, “no allí”, etc.

Otra nota recurrente de la imaginería dieciochesca del primer Bécquer radica, como acabamos de ver, en su notorio garcilacismo, patente en varios de los poemas que estamos analizando. El siglo XVIII había hecho de Garcilaso un modelo poético asociado al ideal estilístico de la blandura y al refinado sentimiento de la naturaleza, puestos de moda por el sensualismo roussoniano de la época. Y rescató no al Garcilaso dramático y agónico, de sabor “hispanico”, sino al Garcilaso suave de inspiración italianizante. No hay tiempo ahora de aportar ejemplos, pero fueron muchos los líricos de la Ilustración española (Cadalso, Meléndez, Quintana...) que rindieron su particular homenaje al llamado “príncipe de los poetas españoles”, reproduciendo sus imágenes literarias, sus modos sintácticos y en ocasiones hasta versos enteros que servían de inspiración al nuevo poema. Bécquer, siguiendo también en eso a sus maestros sevillanos, practica esa técnica en varios textos juveniles, reflejando así un gusto de época que hizo del suave Garcilaso una bandera de clasicismo, acorde con la idea ilustrada de que el verdadero Siglo de Oro hispanico había sido el XVI y no el decadente Barroco. Veamos algunas muestras:

El poema “Elvira”, escrito en 1852 y que conocemos en estado fragmentario, nos ofrece un verdadero “nocturno” romántico con ecos esproncedianos, una escena de naturaleza dolorida en la que el tono garcilasiano se revela no tanto por la alusión explícita al ruiseñor (la “filomena” del poeta toledano) sino por la peculiar armonía entre naturaleza y hombre, tal como se expresa en algunos pasajes de la égloga I:

“El ancho mar undoso  
en calma está; la moribunda luna  
hiere y argenta las rizadas olas;  
en el bosque se escucha el doloroso  
clamor con que a los cielos importuna,  
tristísima y a solas,  
la dulce Filomena, entre las flores  
su desgracia llorando y sus amores”.

En otro pasaje la naturaleza garcilasiana se ve ya implementada por el gusto becqueriano por la niebla y la evanescencia:

“Del claro sol, la frente  
tras de las cumbres del cercano monte  
se ocultaba, los aires encendiendo;  
azul y refulgente  
brillaba entre la niebla el horizonte,  
entre la parda niebla que, envolviendo  
trigos y montes, valles y praderas,  
los objetos, fantástica, perdía,  
en tanto que se oía  
de las aves parleras  
los cantares dulcísimos sonando  
y en los vecinos bosques expirando...”.

Garcilaso es un punto de partida, una referencia en la que se va engastando la tendencia del joven Bécquer a la ensoñación. Hay un pasaje de ese mismo poema “Elvira” que anticipa ya sin ningún género de dudas la rima XV (“Cendal flotante...”). Dice así:

“Arcángel del dolor, el negro velo  
rasga con que la noche tenebrosa  
encubre el hondo mar y el ancho suelo;  
el aura vagarosa  
suelta en rizos la blonda cabellera,  
la túnica ligera

que sus formas encubre, iluminada  
del genio que vacila so su frente,  
so su frente, que ciñes con sombría...”.

Y no sólo la rima XV. También hay ya aquí anticipaciones de la IX (“Besa el aura que gime blandamente...”) en el “aura vagarosa”, y de la XI (“mis trenzas de oro”) en la “blonda cabellera”. Y cómo no, en la “túnica ligera” que recuerda tantas gasas y tules como envuelven el mundo poético de Bécquer. En la misma órbita garcilasiana del poema “Elvira” hay que ubicar también dos sonetos y un fragmento juveniles. El primer soneto, escrito en 1853, dice así:

“Homero cante a quien su lira Clío  
le dio, y con ella inspiración divina,  
de Troya malhadada la ruina,  
del ciego Aquiles el esfuerzo y brío.  
Ensalzen de Alejandro el poderío  
ante cuyo valor su frente inclina  
con asombro la sierra que ilumina  
el sol desde la Libia al Norte frío.  
Que yo del Betis en la orilla, cuando  
luce la aurora, y las gallardas flores  
se desplagan, el aura embalsamando,  
cantaré de las selvas los amores,  
los suspiros del céfiro imitando  
y el dulce lamentar de los pastores”.

En este poema se dan la mano tres referencias literarias entrelazadas: Horacio, Fray Luis y Garcilaso, los dos primeros por el ideal de retiro (expresado incluso con la fórmula luisiana “que yo” de la oda a Juan de Grial: “Que yo, de un torbellino...”), y Garcilaso por la inclusión expresa del primer verso de la égloga I. No es casual este trío de fuentes: el neoclasicismo dieciochesco lo era tanto por la recuperación de los modelos grecolatinos (en este caso Horacio) como de los españoles del siglo XVI. Tales recurrencias (asociadas al literario Betis como espacio arcádico) son un ejemplo típico de cómo la Ilustración española recupera el viejo clasicismo a través del filtro renacentista y de cómo el joven Bécquer conecta inmediatamente con esos gustos muy vivos todavía en la Sevilla de los años 40-50. En el fragmento suelto que procede del manuscrito de la Biblioteca Nacional aparecerá claro el recuerdo de la canción III (“Con un manso rüido...”) garcilasiana:

“La luna entre las nubes se escondía;  
en silenciosa oscuridad el valle  
yacía perdido; solo interrumpía

la profunda quietud que allí reinaba  
 el viento, que formaba,  
 en el vecino bosque dilatado,  
 un ruido manso, lento, compasado...”.

Convencional resulta también el tono del segundo de los sonetos citados, dedicado al céfiro y escrito hacia 1854:

“Céfiro dulce, que vagando alado  
 entre las frescas, purpurinas flores,  
 con blando beso robas sus olores  
 para extenderlos por el verde prado,  
 las quejas de mi afán y mi cuidado  
 lleva a la que, al mirar, mata de amores,  
 y dile que un alivio a mis dolores  
 dé y un consuelo al ánimo angustiado.  
 Pero no vayas, no; que si la vieras  
 y, tomando sus labios por claveles,  
 el aroma gustar de ellos quisieras,  
 cual con las otras flores hacer sueles,  
 aunque a mi mal el término pusieras,  
 tendría de tu acción celos crüeles”.

Apóstrofe al viento que se complica con el tema de los celos. También aquí el acento garcilasiano viene subrayado por fórmulas como “blando beso”, “las quejas de mi afán y mi cuidado”, etc. Pero el soneto tiene también algo de juego rococó, por ese tono liviano e intrascendente que recuerda algunos textos de Meléndez y que denota la sujeción de Bécquer a los ejercicios poéticos típicamente dieciochescos, en lo que éstos tenían de estilización de los motivos mitológicos renacentistas. Esta familiaridad con la estética rococó se revela sobre todo en la anacreóntica que publicó en 1855, a poco de llegar a Madrid:

“Toma la lira, toma  
 la de cuerdas doradas  
 y dame la que alegres  
 las flores engalanan,  
 en la que Anacreonte,  
 con gresca y algazara,  
 en tiempo del dios Baco  
 los néctares cantaba.  
 Corre, muchacho, corre;  
 de traérmela acaba,

que ya espero impaciente  
 la hora de pulsarla;  
 ve, corre, y presuroso  
 a Flérida me llama,  
 la de los ojos negros,  
 la de la linda cara,  
 y dile que con ella  
 se vengan las muchachas  
 amigas, que tejiendo  
 con flores mil guirnaldas  
 en torno de mi frente  
 las ceñirán ufanas,  
 al par que me provoquen  
 con sus ligeras danzas.  
 También bajo los olmos  
 que prestan sombra grata,  
 y donde con sonoras  
 voces las aves cantan,  
 ponme, ponme una mesa,  
 al par cómoda y ancha,  
 y en ella me colocas  
 la copa venerada  
 por todos los amigos  
 del néctar de las parras,  
 aquella en que la historia  
 de Baco está grabada,  
 sus valerosos hechos,  
 sus ínclitas hazañas;  
 aquella que las vides  
 la tienen enredada,  
 la que en mejores tiempos  
 Elpino me donara,  
 Elpino, el más famoso  
 de los que en la comarca  
 grabaron con destreza  
 las copas delicadas.  
 Corre, muchacho, corre;  
 de disponerlo acaba;  
 que ya espero impaciente  
 la hora de tomarla,  
 y cumplir de las Musas  
 las órdenes sagradas”.

Pero una de las más claras analogías entre la poesía juvenil y el mundo de las *Rimas* la encontramos en un poema sin título (6 estrofas en endecasílabos y hexasílabos) que, a juzgar por su situación en el manuscrito de la Biblioteca Nacional, debe de pertenecer también a los primeros años cincuenta. Robert Pageard propone convincentemente titularlo “Danza de la ninfa” y es un buen ejemplo de cómo Bécquer integra clasicismo y romanticismo; es decir, un motivo convencional de la estética dieciochesca, como es el baile de una ninfa, con la creación de una atmósfera musical, etérea, ya enteramente nueva, que recuerda incluso los suaves movimientos de las figuras del prerrafaelismo modernista, y con el diseño de un tipo de mujer grácil, casi evanescente. El poema se abre con 3 estrofas de arranque paralelístico:

“¿Quién es la ninfa de inmortal belleza  
que al dulce son de la agradable lira,  
con célica esbelteza,  
danzar el alma arrebatada mira  
y entrega al vagaroso  
viento la trenza del cabello undoso?

¿Quién es la que la blonda cabellera  
de rosa ostenta y de laurel ceñida;  
la que hiende ligera  
el espacio, y descendida  
parece de la altura  
su belleza inmortal y su hermosura?

¿Quién es la que, ceñida al blanco velo,  
en torno muestra la nevada frente?  
¿La que en rápido vuelo  
cruza y esbelta entrégale al ambiente,  
con grata donosura,  
la cándida, flotante vestidura?”.

Lo más importante es la música, el ritmo pausado y ágil de la figura, conseguido con referencias dinámicas del tipo “dulce son”, “agradable lira”, “vagaroso viento”, “hiende ligera”, “caña silbadora”. Es decir, con mucha fidelidad a la disposición formal clásica de las parejas de adjetivo más sustantivo, supera, sin embargo, el manido retoricismo de las viejas fórmulas y consigue el milagro poético de aligerar al personaje, de envolverlo en un ambiente de misterio que traduce la perplejidad del poeta frente a una realidad sin claros perfiles. La ninfa es ya una mujer de “blonda cabellera”, “blanco velo”, “nevada frente”, “cándida, flotante vestidura” (recordemos el “cendal flotante de leve bruma” de la rima XV), es decir, adornada de una imaginería enteramente clásica –después trasvasada a las *Rimas*– que incide en el rubio de los

cabellos (“blonda cabellera”), en el rojo de los labios y hasta en el viejo *topos* petrarquista del blanco y rosa del rostro femenino (“el color del jazmín y de la rosa”). Pero Bécquer envuelve toda esa imaginería heredada en una musicalidad de ballet que ya es enteramente nueva, lograda en parte gracias al ágil uso de los encabalgamientos:

“Desde la pura celestial morada  
del Olimpo parece descendida;  
el fuego, en su mirada  
de la lumbre inmortal brilla encendida,  
y en su mejilla hermosa  
el color del jazmín y de la rosa.

Como a orillas del lago cristalino  
se doblega la caña silbadora,  
su talle, peregrino  
se mece, y es la gracia que atesora  
y la presteza tanta,  
que apenas toca el suelo con la planta”.

Personalmente este poema de la ninfa me parece uno de los mayores logros del jovencísimo Bécquer, quien sin salirse de los módulos temáticos y estilísticos del más puro clasicismo, introduce en ellos, sin violentarlos, un aliento personal que ya anuncia las *Rimas*.

Pero ese puente entre los textos juveniles y las *Rimas* me parece todavía más palpable (y con esto voy a terminar este recorrido) en el poema titulado “A Quintana”, que nuestro autor publicó en 1855, recién llegado a la corte, en la *Corona poética* que sus amigos le dedicaron con motivo de su coronación pública. Con él se cierra, si podemos decirlo así, su prehistoria lírica, pero con él se abre también, de un modo muy patente, la estética que desembocaría directamente en las *Rimas*. Esta composición, que despertó el interés de Luis Cernuda, es la más extensa de todas las escritas por Bécquer y la de más variedad métrica (endecasílabos asonantados, alejandrinos en estrofas de seis versos, dodecasílabos en cuartetos, silvas, un soneto, una octava real, un romance, hexasílabos). Bécquer da aquí muestra de “su virtuosismo de versificador y de compositor poético”, por lo que constituye una especie de “álbum de muestras”. El poema es a la vez una fantasía y un verdadero nocturno romántico. En medio de la misteriosa oscuridad, un ángel bajado del cielo inunda de luz el mundo e invita a tres grandes poetas del pasado (Osián, Fernando de Herrera y Petrarca) a cantar las excelencias de Quintana. Cada uno de ellos entona un particular canto de alabanza en los que Bécquer va reflejando intencionadamente sus respectivos estilos. Osián, el ficticio bardo de los románticos ingleses, elogia con encendido acento el patriotismo de Quintana:



Herrera, en un soneto de construcción retórica, enlaza su oda a la victoria de Lepanto con el canto a la derrota de Trafalgar de Quintana. Finalmente Petrarca pondera en refinados versos la faceta lírica del poeta madrileño. Cien poetas anónimos se sumarán a la “dulce voz” del inmortal toscano. Con su llegada, el ángel, que teje una corona con las hojas que ciñen las frentes de cada uno, vuelve a las alturas entonando un canto de alabanza a la inmortalidad de Quintana.

Pageard ha visto en este poema, además de un buen número de ensayos formales y métricos, algunos elementos temáticos que anuncian al Bécquer de las rimas y las leyendas: una imaginería “cósmica, luminosa, vaporosa”, la “suavidad de la naturaleza nocturna”, el gusto por la soledad, por los “fuegos fatuos”, el sentido del movimiento, etc. El texto es de tal riqueza y variedad que requeriría por sí solo un análisis más detenido. Fiel al criterio que vengo siguiendo, pondré sólo el acento en lo que el poema tiene de engarce entre clasicismo e innovación y en las numerosas anticipaciones de las *Rimas*. En primer lugar, la elección de los poetas me parece todo un síntoma de los gustos de Bécquer en ese primer momento madrileño. Si el falso Osián significaba el ímpetu del romanticismo sonoro y vibrante, ardoroso y elevado, Petrarca y Herrera eran dos exponentes del más genuino clasicismo. Es posible que la inclusión de los dos tenga un sentido: Herrera era el emblema de la escuela poética sevillana del siglo ilustrado, el referente tópico de ese grupo, y Petrarca había despertado el interés de Alberto Lista, que tradujo algunos de sus textos. Es, sin duda, el bagaje lírico que el joven Bécquer trasladaba a Madrid desde Sevilla. Y si Osián representaba el gusto moderno, Petrarca y Herrera eran dos anclajes clásicos a los que permanece fiel.

En cuanto a la novedad de los motivos del poema, las más claras anticipaciones de las *Rimas* las encontramos en el cuadro natural que precede a la venida del arcángel. Con la desaparición de la luz, la noche llega llena de sugerencias musicales, de nebulosas y fantasmales inconcreciones, de delicadas personificaciones abiertas a la ensoñación, cuyo léxico y en ocasiones sus mismos esquemas sintácticos nos remiten a rimas muy concretas. Veamos el texto:

“El genio de la luz sobre los mares  
 tiembla, se agita y su esplendor se apaga,  
 en tanto que la noche silenciosa  
 álzase y tiende las oscuras alas.  
 El sol desapareció; con él las flores;  
 dejó el otero la gentil zagala,  
 y de las aves el cantar sonoro  
 en las sombrías arboledas calla.  
 Mas otras flores sus aromas vierten;  
 otra armonía en el espacio vaga,

melancólico son a cuyo acento  
 su cárcel rompe y se desprende el alma.  
 Las flores son que la diadema ciñen  
 con que la oscura noche se engalana;  
 son esas aves que al dormido mundo  
 himnos de muerte en el silencio cantan.  
 Las verdes olas de la mar suspiran,  
 acariciando las desiertas playas,  
 y entre los sauces de las tumbas gimen  
 con dulce soplo las ligeras auras.  
 Allá, en el seno de su Dios, la frente  
 con un blanco cendal de niebla orlada,  
 duerme la creación a esa armonía  
 que en los espacios misteriosos vaga.  
 Cándida virgen, que el pudor sus formas  
 de un tul de nieve cuidadoso ornara,  
 así en los brazos de su madre sueña  
 al son del viento y al rumor del agua”.

La “armonía que en el espacio vaga” anticipa, claro está, la rima LXXIII (“Las ondas tienen vaga armonía;/ “las violetas süave olor...”). El “melancólico son a cuyo acento/ su cárcel rompe y se desprende el alma” será sustituido en la futura rima LXXV por el sueño: “¿Será verdad que cuando toca el sueño/ con sus dedos de rosa nuestros ojos/ de la cárcel que habita huye el espíritu/ en vuelo presuroso?”. La creación que duerme “con un blanco cendal de niebla orlada” recuerda aquel “cendal flotante de leve bruma” de la rima XV. Los “espacios misteriosos” en que vaga la armonía serán más tarde los “misteriosos espacios que separan/ la vigilia del sueño” de la rima LXXI. Las analogías continúan en el episodio de la aparición del ángel de la luz. Ángel cuya túnica es “como la espuma leve”. Un ángel que, al descender, grácil, sobre el mundo sugiere ya la musicalidad de la sintaxis de Rubén Darío:

“Un ángel, que en la bóveda del cielo que llamea  
 rasgó, y en cuya frente inquieta centellea  
 una corona vívida de esplendorosa luz;  
 descende vagaroso: como la espuma leve  
 es su ligera túnica; sus alas son de nieve;  
 las bate y toca rápido del mar sobre el azul”.

La transformación de la naturaleza tiene ya todos los ingredientes de la rima X (“Los invisibles átomos del aire...”):

“Las cristalinas ondas agítanse brillando;  
de luz raudales lanza, los aires inflamando,  
la frente del arcángel que se reclina en él”.

En otros pasajes del poema, Osián, como hemos visto, habla ya de “arpa de oro”, “nevada bruma”, “bramido del mar”. Y Petrarca del “gemido del aura vagarosa”, del “aura que suspira”, etc. Podríamos seguir detectando concomitancias con la imaginería de las *Rimas*. Basten, sin embargo, las señaladas para percibir cómo este poema a Quintana es un texto crucial en la trayectoria lírica de Bécquer pues en cierta manera cierra una línea estética y abre otra nueva, ambas fuertemente entrelazadas. Por sus recurrencias a Herrera y a Petrarca, por el tono declamatorio y retórico con que reproduce el pasaje de Osián, por sus elogios a un poeta dieciochesco como Quintana, está proclamando sus deudas con una estética de signo ilustrado y clasicista que procede de su herencia sevillana. Pero la variedad métrica del texto, producto de una voluntad experimentalista muy personal, su rica fantasía, su imaginería refinada y suave, su finísimo sentido del ritmo... nos sitúan ya, como acabamos de ver, a un paso de las *Rimas*. Entre 1855, fecha de este texto sobre Quintana, y 1859, fecha de la primera de las rimas, debió de ir fraguándose en el inquieto espíritu del poeta sevillano la prodigiosa fórmula de sus “suspirillos germánicos”, no como una ruptura con ese sólido clasicismo de poemas extensos y versos largos que había asimilado en su niñez y primera juventud sino más bien como una progresiva estilización de muchos de esos elementos heredados, que nacieron como sintagmas de prosapia clásica y luego hallaron natural encaje en la brevedad y concisión de las rimas. Clasicismo éste de Bécquer que, por encima de cualquier imaginería literaria expresa, se evidenciará sobre todo en la concepción profunda de los poemas, en el orden, en la medida, en el concierto, en la claridad de los textos, todo muy lejos del estudiado desorden barroco. “La poesía de Bécquer —dijo Machado en su *Juan de Mairena*—, tan clara y transparente, donde todo parece escrito para ser entendido... ¡Qué lejos estamos, en el alma de Bécquer, de esa terrible máquina de silogismos que funciona bajo la espesa y enmarañada imaginería de aquellos ilustres barrocos de su tierra! ¿Un sevillano Bécquer? Sí; pero a la manera de Velázquez, enjaulador, encantador del tiempo”.

Machado llevaba razón: Bécquer no tiene nada que ver con el barroco; su poesía destila la admirable claridad del clasicismo, de ese clasicismo que, gracias al magisterio lírico de Alberto Lista y de los escritores académicos de la Sevilla de la primera mitad del siglo XIX, el poeta del barrio de San Lorenzo trasvasó genialmente a sus *Rimas*.