

Bécquer y los poetas del Siglo Oro

Armando López Castro
Universidad de León

El viejo mito de las edades, instalado en la cultura occidental desde los *Trabajos y días* de Hesíodo, necesita de una estructura dialéctica para poder expresarse, pues apunta a una recuperación del esplendor pasado desde la decadencia presente. Sin embargo, tal renovación no puede entenderse desde el período histórico en que se vive, que ofrece casi siempre perfiles borrosos y poco definidos, sino desde una época posterior que permita enjuiciar los hechos vividos con el necesario distanciamiento y objetividad. No fueron los escritores del siglo XVII, próximos aún a los ideales imperialistas e innovadores de la centuria anterior, los que mejor advirtieron ese proceso de declive que comienza tras el concilio de Trento, núcleo de la Contrarreforma, sino los neoclásicos del siglo XVIII, quienes tuvieron conciencia de vivir en un momento histórico diferente, el surgido con la nueva dinastía de los Borbones después de la Guerra de Sucesión, sintieron la decadencia de la cultura barroca en toda su amplitud e identificaron el Siglo de Oro con el XVI (“lo cual puede verse muy despacio en la apología de la literatura española, escrita por el célebre literato Alonso García Matamoros, natural de Sevilla, maestro de retórica de la Universidad de Alcalá de Henares, y uno de los hombres mayores que florecieron en *el siglo nuestro de oro*, es, a saber, *el decimosexto*”, afirma Cadalso en la XXI de sus *Cartas marruecas*). Tal esquema neoclásico pervive hasta el siglo XIX, pues con el romanticismo costumbrista primero, que revaloriza la comedia y la picaresca, y con la generación del 27 después, con su vuelta al estilo barroco y a la lírica cultista de Góngora, se rompe la identificación del Siglo de Oro con el siglo XVI. El hecho de que Bécquer comenzara formándose bajo el magisterio neoclásico de Lista y Zapata, continuadores de la escuela sevillana y en particular de Herrera, hizo que sus primeros escritos muestren un predominio de lo formal, que años más tarde, a raíz del contacto con la poesía germánica, se va depurando cada vez más. Lo singular de Bécquer es el intento de crear un nuevo lenguaje poético,

donde la sustitución de la expresión retórica por otra más concentrada busca una comunicación íntima con el lector. Esta búsqueda de un lenguaje musical y sugerente, del que participan tanto el verso como la prosa, supone una vuelta hacia la lengua de los viejos maestros del siglo XVI, Garcilaso de la Vega, Juan de Valdés, Fray Luis de León, Juan de la Cruz, que es la matriz que nos une al español de América y al de la diáspora sefardí. Con la huida de lo artificioso y el regreso a un estado primitivo del lenguaje, en que la escritura se percibe como respiración natural, el decir becqueriano alcanza un límite extremo de transparencia y precisión¹.

En la Carta III *Desde mi celda*, publicada en *El Contemporáneo* el 5 de junio de 1864, Bécquer, al recordar el paraíso perdido de la infancia, nos ofrece la siguiente confidencia: “Cuando yo tenía catorce o quince años y mi alma estaba henchida de deseos sin nombre, de pensamientos puros y de esa esperanza sin límite 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! Yo soñaba entonces una vida independiente y dichosa, semejante a la del pájaro, que nace para cantar y Dios le procura de comer; soñaba esa vida tranquila del poeta que irradia con suave luz de una en otra generación; soñaba que la ciudad que me vio nacer se enorgulleciese con mi nombre, añadiéndolo al brillante catálogo de sus ilustres hijos, y cuando la muerte pusiese un término a mi existencia, me colocasen, para dormir el sueño de oro de la inmortalidad, a la orilla del Betis, al que yo habría cantado en odas magníficas, y en aquel mismo punto adonde iba tantas veces a oír el suave murmullo de sus ondas. Una piedra blanca con una cruz y mi nombre serían todo el monumento”. Hay, en esta extensa evocación, una visión mítica de la realidad, el deseo de unirse a lo natural y librarse de lo pasajero. El intento de recuperar el estado edénico de la infancia, cuyos atributos son la intemporal-

¹ Para la denominación *Siglo de Oro*, concepto más artístico que político, tengo en cuenta los siguientes estudios: K.VOSSLER, *Introducción a la Literatura Española del Siglo de Oro*, aparecido en la revista *Cruz y Raya* en 1934 y publicado por Visor (Madrid, 2000), con Traducción y Prólogo de J.FERNÁNDEZ MONTESINOS; J.M.ROZAS, «Siglo de Oro: historia de un concepto, la acuñación de un término», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al Profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp.413-428; y N.MARÍN LÓPEZ, «Meditación del Siglo de Oro», en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, Granada, Universidad, 1988, pp.11-29.

dad, la inocencia y un estado de unidad con la naturaleza, trasluce una nostalgia por lo *sacrum* arquetípico, que es la raíz del arte. Este sentimiento de armonía con el mundo natural responde a una visión clásica, ordenada, de la experiencia artística, cuyo origen hay que buscarlo en las lecturas que hace Bécquer en la biblioteca de su madrina Manuela Monnehay, donde lee las *Odas* de Horacio en la traducción del padre jesuita Urbano Campos (se trata del *Horacio español*, reeditado en 1873) y las poesías de Zorrilla. A esta experiencia decisiva en la formación artística de Bécquer alude años más tarde Julio Nombela en el tomo I de sus *Impresiones y recuerdos* (Madrid, 1909-1911), indicando que las primeras “le admiraban por su belleza clásica”, mientras las segundas “le entusiasmaban por su romanticismo fantástico, y fluctuando entre aquellos dos polos vivió dos años”. En realidad, estos dos polos de la disciplina y la inspiración, más complementarios que opuestos, forman el germen de la rima III (“Sacudimiento extraño”), cuyo proceso creativo aparece presidido por la dialéctica entre la inspiración y la razón, a la que se habían referido Luzán en su *Poética* (“el solo ingenio y la naturaleza sola no bastan sin el estudio y arte para formar un perfecto poeta”), y Alberto Lista y su discípulo Francisco Rodríguez Zapata en sus clases de retórica. Esa es la razón por la que, en sus poemas juveniles, Bécquer nunca sigue una sola dirección, sino que el orden clásico le sirve para reaccionar contra el romanticismo exaltado, haciendo de esa dialéctica entre arte y naturaleza uno de los rasgos permanentes de su personalidad artística².

De lo que se conoce como “la prehistoria lírica” de Bécquer, corpus poético formado por un total de 13 poemas, escritos casi todos en Sevilla entre 1848 y 1855, lo que más destaca es el ideal poético de Garcilaso, asociado a la blandura y a la armonía de la naturaleza, transmitido por el sensualismo de la época ilustrada y cuya huella es visible en el poema fragmentario *Elvira* (“El ancho mar undoso”) y en dos sonetos, uno escrito en 1853 (“Homero a quien su lira Clío”) y otro en 1854 (“Céfiro dulce, que vagando alado”). De los tres, el primero, aunque el léxico nos lleva al Canto IV de *El diablo mundo* de Espronceda, es el que muestra con mayor fuerza el recuerdo de Garcilaso. Basta comparar los versos del primer fragmento (“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”) con los de la *Égloga* I (“La blanca *Filomena*, / casi como *dolida* / y a compasión movida, / *dulcemente* responde al son *lloroso*”), para darnos cuenta de que Bécquer ha sabido asimilar el tema de la muerte de la amada, el aire idílico, la bimetración del endecasílabo, el hipér-

² La mezcla armoniosa de ambos componentes ha sido estudiada por RUSSELL P. SEBOLD en su ensayo, «Bécquer y la lima de Horacio», en *Traectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983, pp.215-225. Sobre la formación poética de Bécquer en sus años sevillanos, común en Campillo, véase el artículo de M. RUIZ LAGOS, «El Maestro Rodríguez Zapata en sus afinidades becquerianas. Apuntes sobre el magisterio poético de G.A. Bécquer», *Revista de Filología Española*, LII, 1969, pp.425-475.

baton, el sentido del ritmo y la adjetivación del poeta toledano. Los gerundios en rima, numerosos en la Égloga I y visibles en el segundo fragmento de Bécquer (“los aires *encendiendo*”, “los cantares dulcísimos *sonando*” y “en los vecinos bosques *expirando*”), son transposiciones que traen al punto la incorporación de un lenguaje fluido y musical, donde el rechazo de todo lo que es ajeno al lirismo va a ser una de las claves de su modernidad. Si al escuchar la voz poética de Bécquer escuchamos la de Garcilaso, es porque aquélla se ofrece con la misma naturalidad y transparencia. Por eso su incorporación no se reduce al momento de la formación inicial, sino que aparece a lo largo de la trayectoria becqueriana. De acuerdo con ella, podríamos señalar otros hitos significativos de esta afinidad garcilasiana. Uno de éstos aparece en la rima XXXVI, en donde la imagen de la lectura en la frente de la amada (“Si de nuestros agravios en un libro / se escribiese la historia, / y se borrarse en nuestras almas cuanto / se borrarse en sus hojas”), que Garcilaso toma de Petrarca y aparece en las rimas XIX, XXV, XXXVI, XLIV y LIX, remite al inicio del soneto V del poeta toledano (“Escrito está en mi alma vuestro gesto, / y cuanto yo escribir de vos deseo; / vos sola lo escribistes, yo lo leo”), donde el rostro de la amada escrito en el alma del amante, tema predilecto de la lírica amorosa, es objeto de recogida contemplación. Los dos poetas coinciden en señalar como exclusiva la acción de la amada, que es la que ha escrito en el alma del amante. De lo que se trata es de borrar lo escrito en nuestras almas, como se borra lo escrito en el papel, para que reaparezca la vieja escritura, que es la memoria del amor hondamente sentido, pues el tiempo transcurrido permite reposar la emoción y dotar al poema de armonía. Las *Rimas* de Bécquer nos dejan una sensación de “amargo placer” (LXVIII), que nos recuerda el paradójico dolor amoroso de Garcilaso, su “dolorido sentir” (Égloga I). Los dos sintieron la amargura de un amor vivo y atormentado, buscando la música, no la sonoridad, y dotando a la poesía española de una tradición nueva. Los dos fueron poetas inaugurales.

Cualquier estudio sobre la poesía de Bécquer debe ir siempre acompañado del resto de su obra en prosa, no sólo porque ambas participan de una misma sensibilidad, sino también por la forma de expresar lo sentido, elaborada plásticamente y musicalmente. A lo largo de las *Leyendas* subyace una intención poética, visible en el poder evocativo de las imágenes y en la cadencia con que se hilvanan las frases, que dan vida a una poesía escrita en forma de prosa. La creación de un mundo irreal es la única garantía del lenguaje poético, que tiende a superar la realidad inmediata mediante la reintegración en otra superior (“dispuesto a ver en cuanto le rodeaba algo sobrenatural y maravilloso”, nos dice el protagonista de *La corza blanca*). Y es precisamente esta leyenda, sobre todo en su parte final, la que guarda una mayor relación con la Égloga III de Garcilaso, donde asistimos a una reproducción pictórica de la historia amorosa, al goce estético de una intensa y dramática pasión. La serie de correlaciones entre ambos textos, tales como la “espesura / toda de hiedra revestida y llena” de Garcilaso y “el laberinto de los árboles” de Bécquer; las ninfas garcilasianas que peinan “sus

cabellos de oro fino” y las mujeres blancas y rubias de Bécquer (“una de ellas, blanca como el vellón de un cordero, sacaba su cabeza rubia”); la escena toledana comienza con el mediodía y acaba en el anochecer (“y a la luna daban / lugar para mostrar su blanca cara”) y Bécquer nos advierte que “la luna, que había ido remontándose con lentitud por el ancho horizonte”, se hallaba en la mitad del cielo; la famosa ninfa toledana “somorjugó de nuevo su cabeza / y al fondo se dejó calar del río” y las compañeras de la corza blanca se sumergen en el fondo del río, permanecen en él buen rato y vuelven a la superficie; las mujeres admiradas por Garcés surcan como cisnes el agua y Nise muestra en su tela a Elisa degollada, “cual queda el blanco cisne”; para Garcilaso el nadar de las ninfas constituye “lacivo juego” y Bécquer habla también de “voluptuosas formas”, todas estas analogías no hacen más que poner de relieve, en los dos poetas, una sublimación poética de la realidad. Ambos utilizan la mitología para expresar su íntimo sentir, para lanzar una proyección melancólica sobre la vida real, y realizan una armoniosa síntesis del matiz colorista, del sonido musical y del lenguaje poético con el objeto de sugerir, ante los ojos del lector, que el verdadero amor no puede perecer en el olvido. En este sentido, el verso “soy yo quien te teje la alfombra florida”, de la rima *Soy yo*, que se atribuye a Bécquer, referido al canto del poeta, recuerda al tejido de las ninfas en la *Égloga III* de Garcilaso. Ambas imágenes vienen a intensificar el entretejimiento del proceso creador, la compenetración artística de fábula mitológica y experiencia personal por la mediación de las ninfas bordadoras.

Garcilaso y Bécquer se esforzaron en la renovación de la poesía de su tiempo, de ahí su vigencia y complementariedad. Si el poeta toledano se ha convertido en modelo a seguir, es porque la sutil calidad de su lenguaje poético propicia el retorno a los elementos más estables de la tradición clásica, la armonía, la serenidad, la transparencia, tras las invitaciones retóricas y extravagantes de la poesía romántica. En la lírica garcilasiana el conflicto sentimental responde a un criterio de orden estético, lo cual hace que su voz posea el don de las encarnaciones, de las experiencias vividas, y persista, en el caso de Bécquer, con la concentración de una alusividad impregnada de trascendencia. Porque, bajo la sencillez de la expresión, se intuye un saber poético del alma, la lealtad a una voz cada vez más despojada que permanece abierta y disponible. De esta palabra musical, templada en la dolida intensidad de la queja, sería una buena muestra el siguiente fragmento:

Y aquel otro más alto y joven, a cuyos pies murmura aún sus rezos
una mujer hermosa, ese, proseguí pensando, ese es el que cantó *el dulce
lamentar de los pastores*, tipo completo del siglo más brillante de nuestra
Historia. ¡Oh! ¡Qué hermoso sueño de oro su vida!

¡Personificar en sí una época de poesías y combates, nacer grande y noble por la sangre heredada, añadir a los de sus mayores los propios merecimientos, cantar el amor y la belleza en un nuevo estilo y metro, y

como más tarde Cervantes y Ercilla, y Lope y Calderón, y tantos otros, ser soldado y poeta, manejar la espada y la pluma, ser la acción y la idea, y morir luchando para descansar envuelto en los jirones de su bandera y ceñido del laurel de la poesía, a la sombra de la religión, en el ángulo de un templo!

Este texto, “Enterramientos de Garcilaso de la Vega y de su padre en Toledo”, publicado en *La Ilustración de Madrid* el 27 de febrero de 1870, constituye un sentido homenaje al poeta de las *Églogas*. En su evocación, el valor sugerente del adjetivo de tercera persona (“Y *aquel* otro más alto y joven”), las resonancias garcilasianas, entre las que destaca el verso con que comienza la *Égloga* I (“el dulce lamentar de los pastores”), verso con el que también finalizaba el soneto “Homero cante a quien su lira Clío”, y de modo especial la serie de frases exclamativas, que sirven de contención al desborde emocional (“¡Qué hermoso sueño de oro su vida!”), concentrando por igual el ideal amoroso y el poético (“cantar el amor y la belleza en un nuevo estilo y metro”), que es tal vez la principal aportación de la lírica de Garcilaso, tales recursos sugieren, en el fondo, una armonía estética y moral, que responde al ideal renacentista. Tanto Garcilaso como Bécquer centran su lamento en el amor no correspondido. En su visión retrospectiva de la experiencia amorosa, permiten que la pasión sedimente bajo el efecto de la memoria, controlando la emoción y depurando el lenguaje. La rima XXXV (“¡No me admiró tu olvido! Aunque de un día”), en la que se combinan la visión retrospectiva y el contraste entre la visión del poeta y la indiferencia de la amada, revela un equilibrio emotivo en el proceso creador. Si Bécquer mantiene una afinidad con Garcilaso hasta el final de sus días, y no sólo en su iniciación literaria, es porque supo asimilar el ajuste emocional de emociones ambivalentes, la contradicción íntima del amor no correspondido³.

Si Garcilaso fue para Bécquer el poeta favorito, a Fray Luis de León se acerca por su horacianismo. Del poeta latino aprendió Fray Luis el sentido de la contención, la concisión del poema y el arte de las transiciones estróficas, cualidades a las que se refiere Bécquer en la reseña de *La Soledad* (1861) de Ferrán, al definir su propia poesía por “la brevedad del poema, el tono subjetivo, la ausencia de sobrepuestas galas...las rápidas transiciones, la falta de desarrollo del poema, el ligero roce de una poesía no desenvuelta”. Tales palabras indican que Horacio fue un autor muy leído por Bécquer durante su etapa de formación literaria y que el fondo horaciano persiste a lo largo de su trayectoria poética, según muestran algunos recursos formales, como la imagen simbólica del fauno

³ Para la relación entre Garcilaso y Bécquer, que es constante y estrecha, tengo en cuenta los ensayos de R.ESQUER TORRES, «Reminiscencias de nuestros clásicos en Bécquer», *Boletín de la Real Academia Española*, XLV, 1965, pp.185-201; y J.L.VARELA, «Grotescos, ninfas de Garcilaso», en *La transfiguración literaria*, Madrid, Prensa Española, 1970, pp.175-184, en donde analiza las conexiones de *La corza blanca* con la *Égloga* III de Garcilaso.

que corre tras las ninfas (rima V), tomada de la Oda III de Horacio, y el empleo frecuente de las comparaciones. Recordemos que Bécquer, por consejo de su tío Joaquín, que había pintado un retrato de Alberto Lista en 1848, prosigue estudios humanísticos bajo el magisterio de Lista y Zapata, componiendo la *Oda a la muerte de Don Alberto Lista* (“Lágrimas de pesar verted, y el rostro”), fechada en ese mismo año, que es su primer poema conocido. El tono retórico, la sintaxis latinizante y el léxico convencional revelan una tradición de escuela a la que el joven Bécquer no puede sustraerse. Idéntica literatización se advierte en la *Oda a la señorita Lenona, en su partida* (“¿Y te vas? ¿Y del Betis placentero”), que lleva la fecha de 1852, en donde se interfieren las resonancias de Horacio, Fray Luis y Garcilaso. De todas ellas, la más persistente es la de Fray Luis, pero no la de la oda *Profecía del Tajo*, según pudiera dar a entender la mención del Betis como espacio arcádico, sino la de la oda *En la ascensión*, pues ambos poemas cantan una ausencia, una partida, muestran una estructura común de endecasílabos y heptasílabos, y utilizan una serie de coincidencias léxicas. Aparte de la interrogación en posición anafórica, utilizada como procedimiento expositivo y que relaciona la primera lira de Fray Luis con las estrofas 1 y 9 de Bécquer, la mayor coincidencia se da entre la tercera lira de Fray Luis y la segunda estrofa de Bécquer

Fray Luis

¿Qué mirarán los *ojos*
que *vieron* de tu rostro la hermosura,
que no les sea enojos?
Quien *oyó* tu *dulzura*
¿qué no tendrá por sordo y desventura?

Bécquer

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

Tanto en uno como en otro caso, el poeta está alejado de su amor, trascendente en Fray Luis, humano en Bécquer, y ese alejamiento le causa dolor. La reiteración de estructuras similares, tales como la proximidad fónica de los términos seleccionados (“dulzura-dulce”), apoyada por la aliteración y la rima; la frecuencia de interrogaciones, que traducen un estado de turbación; la percepción sensorial, simbolizada por la vista y el oído, en la que el sentido de la vista, siguiendo a San Bernardo, permite apropiarse del objeto amoroso; y la serie de coincidencias léxicas (“oyó-escucharemos”), revelan una clara voluntad constructiva, un gusto por las estructuras rítmicas de la simetría y el paralelismo. En ambos casos, se alaba primero la hermosura que se pierde y, a continuación, la dulzura de una voz que se aleja, lo cual nos da a entender que Bécquer, lo mismo que Fray Luis, es un poeta que “mira el sonido” de las palabras y que la sonoridad sirve de apoyatura al significado⁴.

⁴ Para comprender el peso de la tradición clásica de la escuela sevillana a fines del siglo

La admiración que Bécquer sintió por Fernando de Herrera, el poeta sevillano más importante del siglo XVI, se debe, en gran medida, a la coincidencia con el espíritu platónico del petrarquismo, corriente espiritual en la que el amor se esfuerza en sobrepasar lo imperfecto en busca de la Unidad perdida, difundido por los escritores de los Siglos de Oro y al que el romanticismo español se mantuvo fiel. En esta atmósfera de idealización flota la escritura becqueriana, aérea y musical, que en su ansia de perfección (“Que poesía es, y no otra cosa, esa aspiración melancólica y vaga que agita tu espíritu con *el deseo de una perfección imposible*”, escuchamos en la *Carta III*), se propone como descubrimiento de la realidad y donde el amor acaba por ser el fundamento de su teoría poética. De acuerdo con esta sublimación del proceso amoroso, según la cual el amor es una reducción continua de lo sensible en lo inteligible, sin que se pierda la conciencia de lo sensible, idea que nace como un reflejo natural de la vida cortesana y tiene su fundamento en los *Diálogos de amor* (1535) de León Hebreo, la relación de Bécquer con Herrera hay que buscarla a partir de los poemas amorosos, no de los heroicos, de los que hay alguna huella en el soneto dedicado a Herrera dentro de la *Oda a Quintana*, compuesta en 1855, donde Bécquer establece un paralelismo entre los combates navales de Lepanto y Trafalgar, sucesos históricos ya tratados por Herrera y Quintana, composiciones amorosas en las que aplica la conocida imagería del deslumbramiento. Para Herrera, la amada es luz, que corresponde a la Belleza trascendente (“ecelsa *luz*, que dexa, en su belleza, / mi alma d’alegría i de bien llena”, Soneto I), de modo que la trayectoria poética herreriana habría que entenderla como un discurrir entre el soneto-prólogo (“subí a do el fuego más m’enciende i arde”) y el soneto-cierre (“Abra la luz la niebla a tus engaños”), hasta el punto de formular un posible cancionero que quedó truncado con la muerte de Leonor de Milán en 1581, como combate entre la entrega al amor y el ansia de liberarse de lo sensible, que al final consigue el poeta entrando en la luz circular de la amada. En este sentido, el campo semántico del *cervo*, palabra clave por su frecuente uso en la lírica herreriana (“Ondoso *cervo* que purpura el oro, / de esmeraldas y perlas esmaltado”, Soneto II; “La luz serena mía, el oro ardiente, / en mil *cervos* lucientes divididos”, Soneto LXXIII; “En vos el sol se ilustra y se colora / el blanco *cervo*, y

XVIII, que pasa los motivos clásicos de los poetas greco-latinos por el filtro de los poetas renacentistas, además del estudio de MENÉNDEZ Y PELAYO (*Horacio en España*, Madrid, Dubrull, 1855, Tomo II, pp.159-173), son importantes los ensayos de JOSÉ FRUTOS GÓMEZ DE LAS CORTINAS, «La formación literaria de Bécquer», *Revista Bibliográfica y Documental*, IV, diciembre de 1950, pp.77-99; y de I. MUÑOZ VALLE, «La tradición clásica en la lírica de Bécquer», en *Actas del II Congreso español de estudios clásicos*, Madrid, 1964, pp.500-510.

En cuanto al análisis de la Oda de Fray Luis y al tratamiento de la sustancia fónica en su poesía, tengo en cuenta los ensayos de R. SENABRE, «La oda de Fray Luis a la ascensión», en *La “escondida senda” de Fray Luis* (Salamanca, Universidad, 1978, pp.75-96); y «Aspectos fónicos en la poesía de fray Luis: voces y ecos», en *Academia Literaria Renacentista, I: Fray Luis de León*, (ed.), V. GARCÍA DE LA CONCHA, Salamanca, Universidad, 1981, pp.249-269.

ledas las estrellas”, Soneto XLIII; “Y en los *cercos* y oro parecía / Venus desfallecer con voz vencida”, Soneto XIV), se prolonga en la escritura becqueriana (“Luz que en *cercos* temblorosos / brilla próxima a expirar”, Rima II; “fluido de luz dentro del *cercos* de oro de sus pestañas”, *El gnomo*), estableciendo una identidad entre luz, belleza y amor a partir del contraste entre luz y sombra, según vemos en la famosa “mancha oscura *orlada* en fuego” (Rima XIV), ya presente en Herrera (“Esclarece en el último occidente / el cielo, y los colores matizando / baña y *orla* la tierra de su lumbre”, Canción III), que alude a la sombra de la amada contemplada durante un instante. Amor es ver, pero un ver no viendo, porque sube de lo que ve a lo invisible, recorriendo el universo entero. En este sentido, el motivo de los ojos o de la mirada, tópico que Bécquer descubrió en los maestros renacentistas, Garcilaso y Fray Luis de León principalmente, y que aparece en 34 de sus rimas, es utilizado como un medio de comunicación platónica para entrever el alma de la amada (“*mas no te encuentro a ti*; que es tu mirada: / unos *ojos*, los tuyos, nada más”, Rima XIV). Diríase que la negrura de la visión de la amada, que en términos platónicos es sombra o ceguera para el amante (“que flota y *ciega* si se mira al sol”, Rima XIV), completa el brillo del amor, inalcanzable sólo con luz. El amplio vuelo de lo distinto, de la tensión entre el deseo del amante y la realidad de la amada, queda así atrapado en el *cercos* luminoso de la palabra.

Si Bécquer, lo mismo que Herrera, vivió un amor atormentado y, en su expresión, el campo semántico de la luz, además de la palabra-clave *cercos*, viene apoyado en ambos por el sustantivo *centella* y el verbo *centellear* (“Fulgor divino, lúcida *centella*”, dice Herrera en el soneto CLXV, y Bécquer habla del “silbo en la *centella*”, Rima V), el contraste dramático de la pasión y el dolor se expresa mediante el golpe del duro *hierro* clavado en las entrañas (“que mis entrañas corte el *hierro* y parta”, Soneto LXXXVIII; y “Como se arranca el *hierro* de una herida, / su amor de las *entrañas* me arranqué”, Rima XLVIII), que se prolonga en el *clavo* de Rosalía de Castro y en la *aguda espina* de Machado, lo mismo que el tópico del *olvido*, unido a la sombra y a la oscuridad (“A la *oscura* región del hondo *olvido*”, dice Herrera en el Soneto CVIII), se proyecta en el becqueriano “Donde habite *el olvido* / allí estará mi tumba” (Rima LXVI), y de ahí pasa a Cernuda. Los frecuentes paralelismos y correlaciones entre ambos lenguajes poéticos subrayan, a pesar de sus diferencias, la dialéctica de la tensión amorosa y ponen de relieve la inspiración romántica sensible al platonismo.

Herrera fue un autor que sacrificó toda su vida a la consecución de la técnica poética. Convencido de que si el artista alcanza la inmortalidad es por la perfección de sus versos, todas sus conquistas, la reforma de la ortografía y la puntuación, la combinación de los nuevos metros clásicos e italianos, la “armonía imitativa” que busca la conformidad de sentido y sonido, el empleo de una sintaxis latinizante, en la que el hipérbaton y el encabalgamiento contribuyen a que el lector rehaga la experiencia del poeta, la ampliación y depuración del

léxico mediante los cultismos y las alusiones mitológicas, y la claridad de estilo, entendida como “la gracia y hermosura de la elocución y forma”, hay que verlas en función de esa lucha constante por la forma perfecta, imagen misma de la Belleza, de ahí su resistencia a publicar sus poemas y a corregirlos sin descanso. ¿No es esto lo que hace Bécquer en las *Rimas*, colección de experimentos llenos de variantes y correcciones?. Distanciados de cuanto pueda estorbar su intimidad, Herrera y Bécquer aparecen investidos de un *aura* en la que continuamente se recluyen. Y es precisamente este término, con su fuerte connotación clasicista, el que experimenta un proceso de transformación a lo largo de la lírica becqueriana, alternando con *aire*, *viento*, *brisa*, y aparece como símbolo de la gloria poética. El sonido del *aura*, que en la lírica de Herrera se cubre de sensaciones de fuego (“Cessa, *Aura*, no m’enciendas más, qu’en ella / ardo siempre y me abraso en llama pura. / ¡Ah!, no añadas más fuego a mis ardores”, Soneto XLII), no desaparece como el céfiro, tras la *Oda a Quintana*, en donde el tópico funcionaba como simple nota ambiental (“y entre los sauces de las tumbas gimen / con dulce soplo las ligeras *auras*”), sino que asociada al beso en la rima IX (“Besa *el aura* que gime blandamente”), se convierte en símbolo del amor cósmico, que une y armoniza todos los elementos; se afirma como presencia eterna de la poesía en la rima IV, donde la publicación de esta poesía en *La Ilustración de Madrid*, el 12 de mayo de 1870, presenta la variante “mientras *el aura* en su regazo lleve” (v.9), estableciendo una comunicación amorosa en la que se da una identificación entre la poesía y la mujer; y se eleva a símbolo del ideal poético en la rima XV, donde el impalpable *beso del aura*, unido a la “onda de luz” (v.5), condensa, en su inmaterialidad, la plenitud del proceso creador. Bécquer supo recoger de la tradición platónica ese esfuerzo de perfección imposible (“Yo soy un sueño, *un imposible*, vano fantasma de niebla y luz; / soy incorpórea, soy intangible; / no puedo amarte. ¡Oh ven; ven tú!”), Rima XI), como base de su teoría poética, por eso Bécquer, al igual que Herrera, es uno de los pocos poetas que ha escrito comentarios sobre la poesía, en los que late siempre un reconocimiento de la operación creadora, la melodía de un ritmo indefinido que no acaba de dar la experiencia de lo inefable, en el espacio objetivo del poema⁵.

⁵ El tono clasicista de la escuela sevillana, presente en los poemas juveniles de Bécquer, ha sido señalado por R. REYES CANO en su artículo, «La prehistoria lírica de Bécquer (Los poemas anteriores a las *Rimas*)», en *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*, (ed.), C. CUEVAS, Publicaciones del Congreso de Literatura española Contemporánea, Málaga, 1995, pp.101-134. La relación de Bécquer con el espíritu platónico del petrarquismo ha sido subrayada por O.MACRÍ en su estudio, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1959, p.383. De ella se hace también eco F. LÓPEZ ESTRADA en «La sombra de Herrera», en *Poética para un poeta*, Madrid, Gredos, 1972, pp.137-140.

De modo más concreto, sobre las palabras-clave *cervo* y *hierro*, véase el artículo de B.CINTI, «Bécquer ed Herrera», *Quaderni Ibero-Americani*, núms.39-40, 1971, pp.152-163; y sobre el término *aura*, la interpretación de MARÍA DEL PILAR PALOMO al frente de su edición del *Libro de los gorriones* (Madrid, Cupsa, 1977, pp.XXIV-XXVI). En cuanto al tópico de la mirada como un medio de

Cada vez que una cultura entra en crisis se produce un punto de inflexión, un cambio radical de actitud. Es lo que sucedió, en la historia del pensamiento occidental, con el período que va de la muerte de Aristóteles al auge del estoicismo; más tarde, con la elección racional de Maquiavelo, que supone la ruptura con el mundo clásico objetivo; y por último, hacia finales del siglo XVIII en Alemania, con la nueva concepción romántica, que socava el fundamento del racionalismo y lo sustituye por la creación individual. El arte ya no es imitación de la naturaleza, sino expresión de la vida interior, actitud espiritual. Esta relación con el misterio, con lo oculto de la realidad que pide ser conocida, es lo que se percibe en la escritura de Bécquer, alma fundamentalmente religiosa, que se mueve con entera libertad entre los sueños y los espíritus. El deseo de elevarse de lo visible a lo invisible, de ser uno con el espíritu, da a su palabra una sensación de ligereza, de levedad, que la aproxima al lenguaje de los místicos (“Ante el *soñador* del siglo XIX vuelve a plantearse el problema de la expresión en condiciones análogas a las del místico. En España, de San Juan de la Cruz debemos pasar a Bécquer”, precisa acertadamente Jorge Guillén). Podrían señalarse algunas afinidades entre ambos: Los dos crearon una obra de gran intensidad y concentración, soñaron con un amor ideal y lo expresaron de manera simbólica. Quiere ello decir que en ambos se da un clima espiritual parecido, una intuición de lo absoluto, que es lo que produce cierta correspondencia de imágenes y de símbolos. No hay, por supuesto, en Bécquer una metodología mística tan claramente expresada como en los grandes maestros espirituales de Occidente, pues desde Eckhart a San Juan de la Cruz, aparece bien señalado el proceso místico de la “salida de sí” (*exitus*), el encuentro en una tierra de nadie y el definitivo retorno al origen divino (*reditus*), pero sí alusiones a la unión del alma con Dios como fundamento de la experiencia mística. La primera de ellas la encontramos en la rima I (“Yo sé un himno gigante y extraño / que anuncia en la *noche del alma* una aurora”), en donde la fusión de los dos símbolos, la noche y la aurora, la oscuridad y la iluminación, en un solo verso recuerda, aunque de forma invertida, el verso de la *Noche oscura* (“oh noche amable más que la alborada”). De nuevo, en la rima LXII se repite el mismo simbolismo: “¡Ay! en la *oscura noche de mi alma*, / ¿cuándo amanecerá?”, en donde el poeta sevillano aparece más preocupado por la luz del amanecer que deja superadas las tinieblas de la desesperación amorosa, según indica la interrogación. Quiere ello decir que la experiencia poética y la experiencia mística mantienen diferencias de grado, aunque no de naturaleza, pues ambas reposan en la totalidad del ser y en esa participación del misterio las dos agotan las posibilidades del conocimiento racional.

comunicación amorosa, presente a lo largo de la tradición platónica, tengo en cuenta el ensayo de Y. DAVID-PEYRE, «Le poétique du regard chez Gustavo Adolfo Bécquer (Rimas)», en *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruan*. (*Études Littéraires*, 2), Éditions de l'Université de Provence, 1978, pp.625-639.

Tanto en San Juan como en Bécquer, el deseo de unirse a lo absoluto ha constituido el motivo esencial de sus experiencias, de modo que no nos queda otra alternativa que aceptar su palabra escrita, pues únicamente a través del lenguaje se puede penetrar en el secreto de tales experiencias. Las resonancias no son aquí tan claras como en el caso de Garcilaso, aunque sí pueden establecerse ciertas analogías. Quisiera detenerme en dos de ellas: Una es la que tiene que ver con el campo semántico de la *luz*. No es sólo que esa luz nacida de la oscuridad aproxime la expresión poética becqueriana “el trémulo fulgor de la mañana” (Rima XIII) a la de San Juan de la Cruz “en par de los levantes de la aurora” (*Cántico espiritual*, 14), donde la noche sosegada aparece junto al resplandor del amanecer, sino que esa luz que “entra al alma por los ojos” (Rima LXXI) y que nos acerca a los dos versos de *La noche oscura* (“sin otra luz y guía / sino la que en el corazón ardía”, Est.2), es una luz interior que responde a una claridad espiritual. La segunda correspondencia es la sensación de *vuelo*, de aérea luminosidad, que nos transmiten ambas poesías. Si el motivo de la *noche oscura* procede, como es sabido, de Dionisio Areopagita, si bien fue San Juan de la Cruz quien convirtió la noche en un simbolismo coherente y totalizador, también en su *Teología Mística* hallamos una clara referencia al vuelo de la contemplación, que sólo se alcanza tras un arduo desprendimiento: “El hecho es que cuanto más alto volamos menos palabras necesitamos”. También San Juan de la Cruz, en el romance “Tras un amoroso lance”, utiliza el simbolismo de la cetrería para expresar el “alto vuelo” del alma hacia Dios, y Bécquer nos habla del “vuelo presuroso” del alma hacia la claridad divina. En ambos casos, ese movimiento ascensional conlleva una sensación de levedad, de luminoso aleteo, que tiende a aligerar el lenguaje, haciéndolo más fluido y musical. De las tres rimas más relacionadas con el sentido ascensional del vuelo místico, la VIII, la LXII y la LXXV, tal vez sea la primera la que mejor expresa el deseo de unirse a lo absoluto a través de la luz y el aire (“Cuando miro de noche en el fondo / oscuro del cielo / las estrellas temblar como ardientes / pupilas de fuego, / se me antoja posible a do brillan / *subir en un vuelo* / y anegarme en su luz, y con ellas / en lumbre encendido / fundirme en un beso”). Se sube al cielo porque se vuela. El vuelo onírico, síntesis de la caída y la elevación, traduce un sueño poético⁶.

⁶ Para una visión de la vida espiritual, que nos conduce hacia la luz y hacia la altura, véase G. BACHELARD, «Sueño de vuelo», en *El aire y los sueños*, México, FCE, 2ª reimpr., 1980, pp.30-84. En cuanto a las imágenes aéreas, que no dejan de cumplir una función de aligeramiento, véase mi estudio, *Sueño de vuelo. Estudios sobre San Juan de la Cruz*, Madrid, FUE, 1998.

Sobre la relación de Bécquer con San Juan de la Cruz, ya destacada por Juan Ramón Jiménez (“Entre San Juan y Bécquer podría esbozarse un paralelo estudiando ciertas afinidades y puntos de semejanza extremadamente importantes. En los dos hubo amor intenso: humano en Bécquer, sobrehumano en San Juan; la obra de ambos es breve y de gran concentración; los dos idealizan el amor, y además de idealizarlo lo sueñan. Sí; hay mucha relación entre ellos”, afirmación recoge-

En el prólogo de sus *Vidas imaginarias*, un libro que Borges privilegiaba, Marcel Schwob escribe: “El arte se sitúa en el extremo opuesto de las ideas generales; no describe más que lo ideal, no desea más que lo único. El arte no clasifica; desclasifica”. El propio Bécquer tuvo que pagar tributo al formalismo de la escuela sevillana, cuya uniformidad ha sido subrayada por Juan Valera: “El buen gusto, que desecha todo extravío, así en el pensamiento como en la dicción, lo elegante, correcto y atildado de ésta, cierta grandilocuencia y majestad que recuerdan los acabados modelos de Herrera y de Rioja, lo puro y castizo del lenguaje y la índole española de los sentimientos y de las ideas, resplandecen en estas obras, imprimiéndoles un sello colectivo” (De su artículo “Tertulia literaria”, publicado en *El Contemporáneo* el 16 de septiembre de 1862), pero a medida que el poeta sevillano alcanza su madurez artística, va siendo menos los otros y más él mismo, sustituyendo el tópico por la expresión personal. Si Bécquer, además de los poetas señalados, asimila también la obra de Arguijo, Medrano y Rioja, es porque ésta se le ofrece como ejemplo de conciencia estética en la soledad. Y especialmente Francisco de Medrano, que sufrió su pasión amorosa en medio de una sociedad intransigente y cuyo tono íntimo, auténticamente sincero, no deja de sonar en la escritura becqueriana. Bastaría comparar el soneto XLI de Medrano (“Quien te dize que ausencia causa olvido”) con algunas rimas de Bécquer, particularmente con las que aparecen en la cuarta serie (LII-LXXVI), donde la experiencia sentimental domina sobre la situación anecdótica, para darnos cuenta de la similitud de temas y formas comunes. El tópico de la herida de amor, que es variación del célebre verso de Petrarca “Piaga per allentar d’arco non sana” (Soneto LXIX) y reaparece en el soneto LXXXV de Boscán (“Quien dize que’l ausencia causa olvido”), le sirve a Medrano para trascender el mero ejercicio retórico y dejar constancia de su situación vital, sus desgraciados amores con Amarilis, y a Bécquer para guardar su dolor frente a la muerte (Rima LXIV), forma del olvido. En ambos casos se trata de un amor que se eleva por encima de lo material y que, debido a su imposible realización, se propone como tensión idealizante hacia lo absoluto. Ese desplazamiento de lo individual a lo trascendente resulta esencial en la conciencia romántica. En la medida en que el arte como revelación de lo real profundo se absolutiza, se libera de toda norma y se integra en la realidad total. Con ello la palabra poética se hace acogida de la totalidad, unificando amor y muerte en la fluidez de la forma musical⁷.

da por R. GULLÓN en *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958, p.106), véanse también los artículos de J. CORTINA RODOLFO, «Bécquer y la poesía mística», en *Revista de Estudios Hispánicos*, IV, 2, Universidad de Alabama, noviembre de 1970, pp.223-228; y G.M. BERTINI, «Bécquer y San Juan de la Cruz», en *Quaderni Ibero-Americani*, Opus Cit., pp.137-142.

⁷ En su antología de los *Sonetos clásicos sevillanos*, señala Luis Cernuda: “Esa pasión, que en Arguijo busca para expresarse un cauce helenizante, de armoniosa hermosura, en Rioja un símbolo, como el de la llama o el mar, repetidos constantemente en los sonetos, brota en Medrano desnu-

Hablar de la estética barroca es entrar de lleno en el mundo de la contradicción o incluso de la paradoja (“Y la nada quisiera serlo todo”, sintetiza Gracián en uno de sus aforismos). Esta aspiración a la totalidad, por parte de un arte que se forma en el límite mismo de la realidad y la ficción, no fue entendida entre los poetas del primer romanticismo, demasiado preocupados por las galas retóricas de la expresión, como más tarde ocurrió con Antonio Machado, que por boca de su heterónimo Juan de Mairena hace una crítica de la estética barroca desde los presupuestos formalistas-gongorinos de la incipiente generación de 1927, sino entre los poetas realistas de la segunda mitad del siglo XIX, conscientes de vivir su tiempo y de hacer una poesía asequible a todos. Si el poeta romántico quiere detener el presente (“Para y óyeme ¡oh sol!”, dice Espronceda en su *Himno al sol*), el poeta de la etapa realista, a la que pertenece Bécquer, vive el presente como pasado (“Hoy como ayer, mañana como hoy”, escuchamos en la rima LVI), quedando a solas con su desengaño y envolviendo el poema en una atmósfera de melancolía. No se trata ya de la soledad fecunda del poeta renacentista, escogida libremente para alcanzar la tranquilidad de ánimo (“Vivir quiero conmigo; / gozar quiero del bien que debo al cielo / a solas, sin testigo, / libre de amor, de celo, / de odio, de esperanzas, de recelo”, dice Fray Luis en la *Canción de la vida solitaria*), sino de la trágica soledad barroca, que supone el tránsito del error a la verdad, como sucede a Segismundo en el punto culminante de *La vida es sueño* (“De todos era señor / y de todos me vengaba; / sólo a una mujer amaba... / que fue verdad, creo yo, / en que todo se acabó / y esto sólo no se acaba”). Tal vez por eso el romanticismo se haya visto, en gran medida, como el momento de madurez del mundo barroco y de sus escritores más destacados quizás haya sido Calderón el que está más presente en la escritura becqueriana. Restos del pensamiento calderoniano pueden apreciarse, además de algunos ensayos en prosa, en las rimas XXXII, LX, LXIX, LXXII y “Es un sueño la vida”, que no figura en el *Libro de los gorriones*, siendo la rima LXIX, que llevaba el epígrafe inicial de ¡*La vida es sueño!*, en su primera publicación en *El Museo Universal* el 9 de septiembre de 1866, la que mejor expresa el sentido efímero de la vida

LXIX

[¡La vida es sueño! - Calderón]

Al brillar un relámpago nacemos
y aún dura su fulgor cuando morimos:

da, directamente del poeta a su obra, con un afán de sinceridad que sólo en Bécquer dentro de esta vena de poesía sevillana podemos hallar” (revista *Cruz y Raya*, núm.36, marzo de 1936, p.105). Tal forma íntima de expresión, distinta del formalismo tradicional de la escuela sevillana y que Bécquer rescata para sus versos, ha sido destacada por R. MONTESINOS en su ensayo, «Francisco de Medrano, el precursor», en *La semana pasada murió Bécquer*, Madrid, Ediciones El Museo Universal, 1992, pp.183-186.

¡tan corto es el vivir!

La gloria y el amor tras que corremos
5 sombras de un sueño son que perseguimos:
¡despertar es morir!

El pensamiento medieval se sustenta en una serie de lugares comunes. Uno de ellos es el *De contemptu mundi* o menosprecio del mundo, asociado a la realidad de la muerte y transmitido mediante la predicación. Gracias a ella deja de ser fórmula inerte, desarrollando los fundamentos de la enseñanza cristiana, sobre todo la vanidad de esta vida, y alcanzando su ápice en el *Secretum meum* de Petrarca, que trata de conciliar la sensualidad pagana con el ascetismo cristiano. Esta dialéctica de lo terrenal y lo celestial, personificada en la rueda de la fortuna, símbolo de la inseguridad, subyace a lo largo de la poesía del siglo XV, época de “tiempos revueltos”, y de modo especial en el *Doctrinal de privados* de Santillana (“Vi tesoros ayuntados / por gran daño de su dueño: / así como sombra o sueño / son nuestros días contados”) y en las *Coplas* de Gómez Manrique para el contador regio Diego Arias de Ávila (“Pues si son percederos / y tan caducos y vanos / los tales bienes mundanos, / procura los soberanos, / para siempre duraderos”), versos en los que se exhorta a no perder la otra vida por ésta. De aquí se pasa a las *Coplas* de su sobrino, donde el tópico se hace centro del antagonismo temporalidad-eternidad, y más tarde, durante el barroco, en los sonetos de Góngora, en el escrito moral *La cuna y la sepultura* de Quevedo, y en *La vida es sueño* y los sonetos de Calderón, como el titulado “A las flores”, que aparece en *El príncipe constante*. Sin embargo, lo verdaderamente singular es que Bécquer, al señalar lo efímero de nuestra existencia (“La gloria y el amor *tras que corremos*”), vuelve sus ojos a la elegía de Jorge Manrique (“Ved de cuán poco valor / son las *cosas tras que andamos / y corremos*”), con lo que el poeta sevillano en su deseo de acotar la transitoriedad desde el discurso mismo transitorio, concentrando el despliegue barroco en las palabras *vivir* y *morir* con que acaban las dos estrofas, dota a su mensaje de intemporalidad, al pasar la visión romántica por el filtro medieval, y deja la escritura en una amarga suspensión. Fuera del tiempo, en el espacio suspendido del poema, la palabra cierra su ciclo de caducidad y eternidad⁸.

⁸ Para la difusión del menosprecio del mundo a lo largo de la literatura medieval, desde el cluniacense Bernardo de Morlas hasta Petrarca, véase el clásico estudio de E.R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, FCE, 2ª reimpr., 1976, Tomo I, pp.181-184. A nivel hispánico, el estudio de P. SALINAS, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp.69-102.

En cuanto a la presencia de Calderón en la obra de Bécquer, mucho más constante de lo que puede dar a entender una primera lectura, véase el artículo de RAFAEL DE BALBÍN, «El amor-flechazo, en Calderón y en Bécquer», en *Poética becqueriana*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp.87-96. Si bien su principal centro de interés lo constituye el análisis de la rima XXXII.

Un principio esencial en la conciencia romántica es que el hombre no posee el lenguaje, sino que es poseído por él. Se trata, pues, de un dejarse incorporar, de una imitación en el sentido de asimilación, de haber convertido lo que se ha leído en sustancia propia. No sabemos con exactitud cuáles fueron las lecturas de Bécquer a lo largo de su trayectoria. Quedan los testimonios de sus amigos sobre su primera formación neoclásica, sobre el tiempo que pasaba en la biblioteca de su madrina Manuela Monnehay, las referencias a escritores españoles y extranjeros en sus artículos periodísticos y en los “Proyectos de obras y publicaciones” que nos dejó en forma de testamento literario. A decir verdad, el propio Bécquer, al contestar a una crítica adversa sobre la adaptación de comedias y zarzuelas desde las páginas de *La Iberia* en noviembre de 1860, nos ofrece la siguiente semblanza literaria: “Yo no sé si por mi buena o mala ventura me dediqué muy joven a las letras, pero sí que lo hice por necesidad. Comencé por donde comienzan casi todos: por escribir una tragedia clásica y algunas poesías líricas. Esto es lo que en lenguaje técnico llamamos pagar *la patente de inocencia*”. Tal tributo sólo se entiende desde el mito de una infancia idealizada para negar el presente prosaico, desde una Edad de Oro armónica, cuya memoria no se queda en una simple nostalgia, sino que se proyecta en la escritura becqueriana con la extraña fascinación que sobre ella ejerce la presencia de la tradición clásica. De esta conexión con lo clásico, entendida en su doble dimensión moral y estética, se podrían destacar los siguientes rasgos:

1) *El fondo platónico*. La proximidad entre Bécquer y Herrera, que había restaurado el espíritu platónico del petrarquismo, se debe a la coincidencia de una vibración espiritual de larga ascendencia, transmitida por los *Diálogos de amor* (1535) de León Hebreo y los tratados ascético-místicos de los Siglos de Oro, en los que late el esfuerzo de sobrepasar lo imperfecto en busca de la armonía. En este proceso de sublimación, que el Romanticismo español apenas había asimilado, convergen tanto las *Rimas* como los textos teóricos. El movimiento hacia lo absoluto que se percibe en la rima XI (“-Yo soy un sueño, *un imposible*, / vano fantasma de niebla y luz; / soy incorpórea, soy intangible; / no puedo amarte. -¡Oh, ven; ven tú!”) y la tercera de las *Cartas literarias a una mujer* (“Que poesía es, y no otra cosa, esa aspiración melancólica y vaga que agita tu espíritu con *el deseo de una perfección imposible*”), es un claro ejemplo de esa *tensión idealizante*, que lo mismo afecta a la concepción del amor que a la reflexión de la poesía como hecho espiritual.

2) *La mitología*. En la actitud de Bécquer frente a la mitología predomina la recreación estética sobre el sentido ornamental. Cada imitación de un episodio mitológico implica una depuración de la retórica erudita y una idealización afectiva del pasado. Vale la pena confrontar el mito de Acteón, narrado por Ovidio en las *Metamorfosis* (Libro III, vv.131-250), autor al que Bécquer cita varias veces en sus escritos, con el baño de las ninfas en *La corza blanca*, que son siempre seres ambiguos, intermediarios entre los dioses y los hombres, o la triste histo-

ria de Hilas, narrada por Apolonio de Rodas en el libro primero de las *Argonáuticas* y cantada por Teócrito en su *Idilio XIII*, con la de Fernando en *Los ojos verdes* para darnos cuenta de que tales episodios míticos no son elementos accesorios, sino que involucran a los personajes en el relato y desencadenan la historia fatal. La irrupción de elementos sobrenaturales, paganos y religiosos, en el mundo natural tiene casi siempre el valor de una epifanía, de apertura a una dimensión trascendente⁹.

3) *La palabra en penumbra*. En un recuento del léxico becqueriano, hay un predominio del término *sombra* sobre los demás. Tal predominio responde a una dimensión vacilante del lenguaje, a una dimensión virtual o posible de lo real. En tal sentido, la escritura de Bécquer, pintor, músico y poeta, se aproxima más a la técnica barroca del *claroscuro*, basada en la mezcla de luces y sombras, que a la difusa luminosidad de la técnica impresionista, aunque ésta no deje de estar presente para sugerir un entorno soñado. Lejos de la luz ofuscante y cegadora del mediodía, la preferencia de Bécquer por esa “luz *indecisa*” del crepúsculo o del amanecer, que recuerda a la media luz con que comienza *La vida es sueño* (“La *medrosa* luz que aún tiene el día”), revela el territorio incierto donde la escritura poética se forma. Si Bécquer tiene una visión ambigua de la luz, frente a la cual la sombra se configura como elemento positivo y visibilizante, es porque esa palabra en penumbra disipa las nieblas de la significación cristalizada y le permite expresarse más íntimamente¹⁰.

La poesía, en cuanto aventura de la experiencia expresada, sólo puede desarrollarse a través de la tradición. En el interminable proceso de reescritura, que es toda obra literaria, lo clásico y lo moderno no se excluyen, sino que se interfieren en su radical ambigüedad. De hecho, la Edad Media, los Siglos de Oro y el Romanticismo son puntos de inflexión para delimitar un proceso de mayor alcance: la experiencia creadora de la tradición. Si la poesía logra una manifestación más profunda de lo real, es porque en la palabra poética como acto de encarnación perviven restos de pasadas experiencias. La convivencia con la

⁹ La identificación de las figuras mitológicas paganas con las fuerzas naturales como los gnomos y ondinas ha sido analizada, a propósito de estas leyendas, por A. RISCO en su estudio, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982, p.92. En cuanto al bosquejo de los elementos clásicos que se pueden rastrear en *La corza blanca* y *Los ojos verdes*, véase el artículo de MARÍA DE FÁTIMA DÍEZ PLATAS, «El antiguo y persistente aroma de las ninfas: reminiscencias clásicas en las leyendas de Bécquer», en *Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, pp.47-54.

¹⁰ Sobre los índices de mayor utilización léxica en la escritura becqueriana, véase el trabajo de E. RUIZ FORNELLS, *A Concordance to the Poetry of Gustavo Adolfo Bécquer*, The University Alabama Press, 1970. En cuanto a la significación de las formas luminosas, que van en función de ese “deseo de perfección imposible”, remito a los artículos de C. ZARDOYA, «Espacialidad interior de las *Rimas* becquerianas», en *Revista de Filología Española*, LII, 1969, pp.83-118; y MARÍA DEL PILAR PALOMO, «Espacios poéticos en la obra de Bécquer», en *Actas del I Simposio de Literatura Española*, Salamanca, Universidad, 1981, pp.209-220.

tradición es la manera que tiene el poeta para interiorizar su propia palabra. Sólo se es original dentro de una determinada tradición y siempre por referencia, implícita o explícita, a ella. La relación que Bécquer mantiene con poetas como Garcilaso, Fray Luis de León o San Juan de la Cruz, ejes por lo demás de nuestra tradición poética, hay que entenderla desde la dinámica de un lenguaje propio y sentido como exploración de la interioridad. Si lo fundamental de la obra de arte es ser fragmento de una vida, su verdadero conocimiento reside en verla haciéndose, en su forma dinámica de escritura y lectura. En la base de la escritura becqueriana se halla el diálogo con una tradición poética fecunda, la del Siglo de Oro de nuestras letras, reconocible desde la forma sonora que traduce un estado espiritual, en su doble vertiente de teórico y creador, y cuya fluidez se proyecta sobre la propia forma de escritura poética.