

Facultad de Humanidades

Departamento de Filología Española

LA REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA FEMENINA EN
LA OBRA DE G. A. BÉCQUER: MUJER FATAL, MUJER
IDEAL Y MUJER-POESÍA

Trabajo de Fin de Grado

Grado en Español: Lengua y Literatura

Dèbora González García

Directora: Dra. Isabel Castells Molina

La Laguna

2015

**LA REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA FEMENINA
EN LA OBRA DE G. A. BÉCQUER: MUJER FATAL,
MUJER IDEAL Y MUJER-POESÍA**

Débora González García

V.º B.º

Dra. Isabel Castells Molina

Directora

ÍNDICE

0 ABSTRACT	7
1 OBJETIVOS, JUSTIFICACIÓN DEL TEMA Y METODOLOGÍA.....	9
2 INTRODUCCIÓN	11
2. 1. Visión general de Romanticismo	11
2. 2. Arquetipos femeninos del Romanticismo en la obra de Bécquer	18
3 LA MUJER FATAL EN LOS TEXTOS DE BÉCQUER: «EL MONTE DE LAS ÁNIMAS», «LA AJORCA DE ORO» Y ALGUNAS RIMAS.....	29
4 LA MUJER IDEAL EN LOS TEXTOS DE BÉCQUER: «EL RAYO DE LUNA», «LOS OJOS VERDES» Y ALGUNAS RIMAS	43
5 MUJER-POESÍA EN LOS TEXTOS DE BÉCQUER: <i>CARTAS LITERARIAS A UNA MUJER</i> Y ALGUNAS RIMAS	55
6 CONCLUSIONES	71
7 BIBLIOGRAFÍA	73
8 ANEXOS	77
8. 1. Representaciones pictóricas de la <i>femme fatale</i>	77
8. 2. Representaciones pictóricas de la mujer ideal	80

0 Abstract

Bequerian literature constitutes a thematic and stylistic unit in which lyricism and metapoetry are the main characteristics that best define it. The latter, dealt with from the female figure. To do so, Bécquer constantly uses three female archetypes in his literature: the *femme fatale*, the ideal women, and the poetry-women.

Each one of them constitutes a whole paradigm on its own – particularly the *femme fatale* and the ideal women – present in timeless world literature. Hence, adapted to the different epochs in which they have appeared and the style of the authors who have captured them in their works. Therefore, the female has been a truly fruitful resource, both for many writers and for large numbers of plastic artists.

Thus, firstly, we have the *femme fatale*: an evil nature seductress who uses men for maleficent purposes and drives them to a tragic fate. Secondly, the ideal women: sublime and angelical-looking, what provides her with her unreachable feature. Thirdly, the poetry-women –closely related to the previous one– who Bécquer uses to reflect on his own literary creation, placing the women as his banner.

Keywords: Bécquer, *femme fatale*, ideal women, poetry-women, Romanticism

Resumen

La literatura becqueriana constituye una unidad temática y estilística que se define por el lirismo y la metapoética, esta última tratada a partir de la figura femenina. Para ello, Bécquer utiliza recurrentemente tres arquetipos -de marcada presencia en sus textos- que son la mujer fatal, la mujer ideal y la mujer-poesía.

Cada uno de ellos constituye todo un paradigma en sí mismo -especialmente la mujer fatal y la mujer ideal- presente en la literatura universal de todos los tiempos y adaptados a cada una de las épocas en que aparece representado y al estilo del autor que los plasma en su obra. De este modo, la figura femenina ha sido un recurso verdaderamente fructífero no solo para muchos escritores, sino también para numerosos artistas plásticos.

Tenemos, así, a la mujer fatal, seductora y de carácter negativo, que conduce a los personajes masculinos a un destino trágico; a la mujer ideal, de aspecto angelical y etéreo, lo que le confiere la cualidad de inalcanzable; y a la mujer poesía -íntimamente relacionada con la anterior-, de la que Bécquer se sirve para reflexionar sobre su propia creación literaria, situando a la figura femenina como su emblema.

Palabras clave: Bécquer, mujer fatal, mujer ideal, mujer-poesía, Romanticismo

1 Objetivos, justificación del tema y metodología

Con la elaboración de este Trabajo Final de Grado hemos perseguido como objetivo la descripción y análisis de los tres arquetipos femeninos que con mayor frecuencia aparecen en los textos de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), considerado como el gran representante del Romanticismo literario español.

Para ello, hemos optado por abordar el tema desde una perspectiva estrictamente filológica y, por tanto, analítica y descriptiva, al margen de las consideraciones sociológicas o ideológicas que caracterizan a los llamados «estudios de género».

Tras la lectura de la recopilación de las obras becquerianas, citada en la Bibliografía, observamos la confluencia de la figura femenina en los diferentes géneros practicados por el autor, por lo que estimamos pertinente una indagación profunda que nos lleve a establecer la funcionalidad de esa omnipresencia en los textos.

Con este propósito, nuestro sistema de trabajo ha consistido en tomar como punto de partida los textos del propio Bécquer, con independencia de su género, para ilustrar los arquetipos estudiados, poniéndolos en relación con la obra, literaria y pictórica, de otros autores coetáneos. Para ello, nos ha parecido interesante elaborar, antes de introducirnos en el análisis de los textos, un panorama general del Romanticismo español y europeo, prestando especial atención al tema trabajado.

Queremos aclarar también que nos hemos ocupado especialmente de algunos textos becquerianos en los que los arquetipos femeninos estudiados aparecen con mayor claridad y relevancia, lo que no implica que no se encuentren en otras obras a las que no hemos podido prestar la misma atención debido a la extensión recomendada en la Guía docente del Trabajo Final de Grado.

Asimismo, durante la elaboración del trabajo ha sido necesario indicar la presencia de temas de absoluta relevancia en el periodo analizado -tales como el sueño, la locura o la naturaleza- y, aunque somos conscientes de la gran importancia de los mismos en el imaginario literario del Romanticismo, no hemos podido abordarlos con la profundidad que merecían, de la misma manera que ha sucedido en el caso de los autores y pintores, por las mencionadas cuestiones de extensión.

2 Introducción.

2. 1. Visión general del Romanticismo

El movimiento literario romántico nace en un contexto socio-cultural forjado por el desencanto hacia la realidad existente, en el que los autores pretenden reaccionar contra las concepciones clásicas e ilustradas, según las cuales la razón adquiere máxima primacía y la subjetividad no tiene cabida. Se produce una reivindicación de lo subjetivo, una exaltación del *yo* individual, que lucha por exponerse y alzarse frente a las leyes objetivas de la ciencia y desgajarse de la imitación del Neoclasicismo. Esta renovación se refleja en las obras, que destacan por su dramatismo y melancolía, amor por la naturaleza y las artes y por la pretensión de un individualismo estético. De la mano de Leibniz, comienza la búsqueda del *yo* del autor, así como la resistencia a la pérdida de lo maravilloso y las tradiciones, contribución esta que más tarde le será atribuida a Baudelaire (Garrido Pallardó, 1968). Por otra parte, la filosofía de Rousseau innova en su aportación de una estética basada en el análisis del *yo* en la obra, pero ahora impregnado de una sinceridad que convierte a la literatura en la puerta hacia el interior del autor. Herder, convergente con los pensamientos rousseauianos, afirma que el arte no debe ser una mera imitación, sino más bien algo original, motivado por la realidad de cada época y sociedad. En este sentido, afirma Garrido Pallardó (1968) que con este último autor y Goethe, que profesaba las mismas consideraciones teóricas, podría darse por constituido el Romanticismo literario.

Nos encontramos ante un ambiente de crispación social, donde el descontento general se hace palpable y la población se ve abocada a la enfermedad, tanto física como psicológica. El pesimismo abrumador de que son víctimas las sociedades europeas los conduce a un abismo de consumo de estupefacientes y a un estado de melancolía permanente en el que «se siente hastiado el corazón» y que desemboca en un ferviente «anhelo de muerte» (Novalis, 2009, p. 513), por lo que muchas de las obras se gestan entre ambientes telúricos y funestos impulsos suicidas¹.

¹ Se atribuye a la obra de Goethe, *Los infortunios del joven Werther*, la gran oleada de suicidios que se produjo en Alemania coincidiendo con la publicación de esta novela epistolar, en la que el protagonista acaba suicidándose por amor.

En este panorama, el término *Romanticismo* nos traslada directamente a un sentimiento ante la vida, a una filosofía en la que se funden naturaleza e individuo mediante un dualismo donde confluyen elementos contrarios en pos de una unidad armónica que se verá plasmada también en la retórica de los literatos. Como apunta Schelling en su *filosofía de la naturaleza*², ha de haber un equilibrio entre un principio positivo y otro negativo. El hombre romántico no buscaba un desbordamiento del *yo*, sino un equilibrio entre el pensamiento y el resultado material del mismo, convertido en la obra de arte. Transvasado esto al concepto de belleza, lo bello no estaría condicionado por la temática de la obra, sino por la conjunción de todos los elementos que la componen (Garrido Pallardó, 1968).

Lo femenino aparece en el Romanticismo como estandarte de la liberación, como acción reivindicatoria a la situación social imperante y desafortunada de que la sociedad era objeto. Dice Manuel Ballesteros (1990, p.112) al respecto: «En la figura de la mujer y en el abanico de valores que en ella se asientan, el principio romántico encuentra un instrumento de crítica y un horizonte de liberación radical». Entendida como símbolo de todo lo que estaba bajo sometimiento, el romántico la presenta como modelo de pacificación. Se asiste así a un replanteamiento de la figura de la mujer en la modernidad y se revaloriza lo erótico y lo concerniente a la feminidad, entrando en crisis las estructuras sociales burguesas, en las que la mujer estaba relegada a un segundo plano en la vida pública y privada. Se identifica también la figura femenina con la naturaleza, lo que motiva que lo femenino adquiriera mayor valor.

A partir de esta consideración, afirma Schlegel que:

El espíritu femenino tiene una ventaja sobre el del hombre, que gracias a sus audaces combinaciones se aparta de los prejuicios de la cultura y de las convenciones burguesas y puede instalarse en el seno de la naturaleza en un estado de inocencia (Ballesteros, 1990, p 113).

Pero también nos encontramos en un periodo literario en el que aparece una preocupación por el folklore y todo lo que de él emerge. Se muestran ensalzados sus valores a través de diferentes manifestaciones artísticas y lo popular se convierte en fuente de

² Naturphilosophie o *filosofía de la naturaleza*: Corriente filosófica desarrollada en el Romanticismo alemán de la que Schelling es considerado promotor. Se trata de la fundamentalmente de la concepción de la naturaleza como imagen del espíritu

inspiración para el creador³. Esta visión tan renovadora respecto del periodo ilustrado se forja con la publicación de los *Cuentos populares* de Peter Lebrecht (1797) -seudónimo utilizado por Ludwing Tieck para publicar esta obra-⁴ o los cuentos de los hermanos Grimm, de tan evidente influencia en la literatura posterior, e innegable antecedente en las Leyendas de Bécquer⁵. El interés por lo folklórico se halla también en Herder o Friedrich Schlegel y es a raíz de la difusión de las conferencias de Viena (1810) de este último cuando se instaura en España el afianzamiento del Romancero como símbolo de identidad patriótica, gracias a la divulgación de las ideas de Nicolás Böhl de Faber. En Inglaterra, son Wordsworth y Coleridge -quienes viajan por Alemania y entran en contacto con sus coetáneos románticos- los que introducen tanto el uso del lenguaje popular como los temas relacionados con el pueblo, el pequeño burgués y el campesino.

Vista esta sucinta panorámica de las características que impulsaron el proceso creativo en los autores románticos europeos, se desprende de ella la concepción de este periodo literario como un compendio de corrientes influidas por distintas motivaciones y provenientes de diversas fuentes que se convierten en antecedentes del imaginario de los creadores.

En paralelo, el movimiento romántico se va desarrollando en España bajo la clara influencia, junto a las ya mencionadas, de otras figuras europeas no menos relevantes. En los inicios del siglo XIX, nos encontramos aun con una literatura fuertemente arraigada a la corriente neoclásica, proliferando así la creación de Romanceros como los *Romances históricos* del Duque de Rivas o la *Leyenda del Cid* de Zorrilla. Es con la llegada de Pastor Díaz, en su prólogo a las *Poesías* (1837) de Zorrilla, cuando se aboga por un estímulo creador propio, en lugar de tomar como fuente de inspiración a los héroes e hitos clásicos (Navas Ruiz, 2000). Arranca, así, la poesía romántica española en la tercera década de la centuria bajo

³ Beethoven incorpora a su música motivos relacionados con los campesinos: sirve como ejemplo la sinfonía nº 6, subtitulada *Recuerdos de la vida campestre*.

⁴ Durante este periodo lo popular era tachado de cierta bajuna, estética censurable, y se consideraba desprovisto de sentimientos.

⁵ Véase como un ejemplo el cuento «El gnomo», de los hermanos Grim, y la Leyenda «El gnomo», en la que Bécquer reformula algunos aspectos del mismo. Vemos en la Leyenda guiños inconfundibles al cuento ya desde el propio título. Sin embargo, la Leyenda presenta un carácter más misterioso y siniestro, de cuya esencia se desgaja la idea de la curiosidad como cualidad inherente a la mujer, tan presente en la literatura del Romanticismo, y que parte de la teoría del dualismo de la identidad de Friedrich Wilhelm Schelling.

la influencia de Byron, Victor Hugo o Lamartine. Es ahora cuando la poesía comienza a tomar otros matices, impulsada por la modificación de los gérmenes contenidos en sus inicios y la incorporación de influencias -especialmente las alemanas-. Son, además, plasmadas en las obras españolas las teorías sobre la estética e inspiración de Kant o los hermanos Schlegel, apareciendo diversos manuales que se ocupan y preocupan de la retórica y poética, como el *Manual de literatura. Principios generales de poética y retórica* (1842), de Antonio Gil y Zárate, entre otros. Sin embargo, ninguno será tan renovador como las *Cartas literarias a una mujer* (1860-61), de Bécquer, en las que el autor teoriza sobre la poesía desde la propia creación poética.

Se van introduciendo a la par novedades de género, como la narrativa histórica en forma de leyenda del Duque de Rivas en la que, bajo la influencia de la escritura de Walter Scott, lleva a cabo una combinación entre verso y prosa e incorpora también la descripción exhaustiva de los lugares físicos⁶. Por su parte, Espronceda elimina -bajo el influjo de Byron- los límites temáticos y adhiere a sus poemas temas considerados opuestos al arte lírico, rompiendo asimismo con la necesidad de un lenguaje exclusivamente poético e incluyendo en sus creaciones líricas tanto las más cuidadas expresiones como las más sencillas y sobrias.

Pero no solo por esto es la de Espronceda una figura fundamental en esta primera mitad del siglo XIX, también le confiere este reconocimiento su romántica visión del mundo, concebido como misterio, algo que queda reflejado en obras como *El diablo mundo* o *El estudiante de Salamanca* -entre otras-. Pedro Salinas (1982) nos habla de tres estadios en cuanto a la concepción del mundo de Espronceda: el primero sería de admiración hacia aquello que lo rodea, donde busca elementos y sensaciones equiparables a la belleza que halla en su mundo interior; el segundo es de desencanto y frustración por no hallar el amor, la gloria y la belleza que ambiciona; el tercero, fruto de los anteriores, es aquel en el que solo se halla como salida posible la muerte, estado en el que, o «puede morir de verdad materialmente o puede seguir viviendo, sí, pero solo exteriormente» (Salinas, 1982, p.152). Este descontento y afán reivindicativo hacia el mundo sensorial se halla en *El diablo mundo*, obra inacabada de gran interés y relevancia en el panorama romántico español en la que, a modo de crítica

⁶ Estas descripciones de la naturaleza y los espacios son un rasgo común en las obras de la literatura romántica y en ellas los autores procuran expresar hasta el más mínimo detalle de la imagen que pretenden presentar al lector, de tal manera que este sea capaz de verlo prácticamente reflejado en su imaginación.

social, a través de la figura de Adán -personaje principal-, pone de manifiesto las crueldades y contradicciones de la Humanidad.

Otra figura importante es la de Zorrilla, maestro de la leyenda y enaltecedor de las tradiciones de España y la religión cristiana. Su revolución se adscribe principalmente al campo de la lírica, donde introduce el dramatismo y melancolía propios del poeta en el Romanticismo. Dice Ricardo Navas Ruiz sobre Zorrilla que este desarrolló la imagen del «poeta como Dios creador o, por lo menos, delegado de la divinidad, de la función mediadora del poeta como intérprete de la naturaleza, del poder único de la inspiración, de la radicación del origen de la creación en la memoria y las visiones» (2000, p. 36). Explora el mundo del subconsciente y los ensueños e introduce en sus composiciones aspectos relacionados con los pavores que produce la noche. En cuanto al estilo de sus obras, es bastante recurrente la simbología de elementos naturales y sus versos presentan gran musicalidad y ritmo. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar su faceta como dramaturgo, en la que destacó con su *Don Juan Tenorio*. Este personaje aparece por primera vez en la obra *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso de Molina, para quedar perpetuado como mito en el imaginario del teatro español y europeo -Cicognini, Molière, Biancolelli o Byron compusieron obras basadas en este personaje-. Pero no menos importante es la presencia del personaje femenino de Doña Inés que, enamorada del seductor, pretende salvarlo a través de su propio sacrificio, figura que más adelante analizaremos con mayor detenimiento.

En la segunda mitad del siglo vuelve a surgir -a la manera de Espronceda- una necesidad de renovación y reformulación de las características del canon y la poesía se convierte en una manera de representar la verdad. Nos encontramos ante una poesía social, dotada de sentimiento e intimismo, que se expone al lector a partir de símbolos y registros sencillos. La poesía se vuelve más precisa y sobria -pero no más breve-. Se busca un lenguaje más próximo al lenguaje común, diáfano y exento de palabrería rimbombante. Surge a la par una enfatización del sentimiento como fuente para la creación poética frente al tradicionalismo o la razón, por lo que a partir de ahora «los versos se sacan del corazón y no de la cabeza» (Navas Ruiz, 2000, p. 40).

Se manifiesta en este contexto una mayor intromisión de las influencias literarias del Romanticismo alemán que, aunque anteriormente también había estado presente a partir de las

traducciones de algunos tratados literarios de Herder, Schiller, los hermanos Schlegel o Heine, es en este momento, y gracias a la proliferación de las traducciones, cuando adquieren mayor difusión sus obras, lo que fortalece además esa tendencia al cambio que ya se estaba forjando. Así, en esta nueva generación de románticos, descubrimos una inclusión del pueblo no ya en tanto que habitantes de una nación, sino como entes particulares -campesinos, soldados o mozas, entre otros- que participan de la acción y se convierten no solo en inspiradores, sino también en sujetos de reivindicación.

Una de las figuras destacadas del Romanticismo español de la segunda mitad del siglo XIX es, sin duda, Rosalía de Castro, cuya obra resulta absolutamente renovadora para la época. Si bien no fue valorada como merecía por sus coetáneos, adquiere notoriedad su figura durante el siglo XX, sobre todo como propulsora de la literatura gallega. Existe en ella una absoluta conexión entre los estados de ánimo y los elementos paisajísticos, prevaleciendo sobremanera una ardua expresión cargada de dolor y preocupación por las injusticias sociales. Esto se percibe perfectamente en su obra *Cantares gallegos* (1863), donde plasma la realidad de Galicia, asentada sobre el hambre o el menosprecio hacia la mujer. Esta autora, que deleita al lector con la presencia de su lado más íntimo en *Folhas novas* (1890), obra que desnuda su interior y nos muestra sus sentimientos más profundos, nos regala una renovación métrica enraizada en su gusto por la música, en la que el verso se adapta perfectamente a la expresión, de la misma manera que sucede en su poemario *En las orillas del Sar*; solo que de manera más breve y bajo un subjetivismo más pronunciado, si cabe, que la lleva a focalizar sus poemas en el interior de sí misma, mediante la utilización de la naturaleza como término de comparación con su mundo interior, tan propia del Romanticismo. Así, en su obra los años son representados mediante «la nieve» (Castro, 1983, p. 73)⁷, la tristeza se hace notar cuando «perdió su azul [el] cielo, el campo su frescura, el alba su candor» (p. 72), la fe se trastoca en «venda celeste» (p. 70) que oculta el dolor, la fugacidad del tiempo se hace palpable cuando «la que ayer fue capullo, es rosa ya» (p. 79) y las «sombras» (p. 95) evocan a los muertos.

Pero es, sin duda, Gustavo Adolfo Bécquer la figura más representativa no solo del panorama literario de la segunda mitad del siglo XIX, sino de todo el movimiento romántico

⁷ Salvo indicación, en las citas correspondientes a la misma obra dentro de un mismo párrafo, se indicará la fecha de publicación en la primera cita y solo la página en las siguientes.

español. Dice de él Benito Pérez Galdós (1871) que existe entre todas sus obras una relación temática que las hermana, por lo que parece más bien que el autor estuviera expresando la misma cosa, solo que en géneros y formas diferentes. En su obra narrativa predomina un diálogo entre lo real y lo fantástico, donde conviven cuadros costumbristas y sucesos sobrenaturales con matices terroríficos y se dan cita el folklore y la fantasía, que se unen para acabar proporcionado al lector una sensación de verosimilitud y realidad, a partir de una ambientación bastante realista en lugares concretos de la geografía española. Estamos ante una obra de gran valor descriptivo, de manera que el lector puede pintar en su imaginación lo que el autor le muestra en sus escritos, como si de una fotografía se tratara. Logra dotar sus *Leyendas* de verosimilitud respecto de la realidad concibiéndolas como fruto de la memoria de sus vivencias y no como nacidas de su propia imaginación. La narrativa becqueriana se ha visto también desde una perspectiva que la enmarca en una literatura amante de las tradiciones y fuertemente arraigada a la religión católica (*Historia de los templos de España*).

Sin embargo, descubrimos en su prosa aspectos mucho más interesantes que llevan a Bécquer a ser considerado como un adelanto al simbolismo o surrealismo en el uso irracional de lo onírico, mediante el que restablece la conexión del espíritu humano con la naturaleza⁸. Confluyen en su obra temáticas de índole variada, como el arte musical, la naturaleza, el desengaño, el amor, el ensueño o el escepticismo religioso. Practica también la parodia («Memorias de un pavo») o el cuento oriental («La creación»), y plasma sus pensamientos y teorías poéticas -en las que sitúa como eje que las sustenta el sentimiento- en una serie de ensayos disfrazados de literatura epistolar (*Cartas literarias a una mujer* y *Desde mi celda*).

En lo que a su poesía se refiere, Bécquer nos deleita con unas Rimas provistas de gran naturalidad y sencillez, con un lenguaje directo carente de excentricismo y expresiones rebuscadas en pos de la complejidad expresiva que se le supone *a priori* a una obra poética. En muchas ocasiones nuestro autor llega incluso a prescindir de la rima, aportando a su poesía una exquisita sobriedad, aislada de los cánones convencionales que hicieron de esta un objeto recargado, de simbología casi ininteligible. Es importante la adaptación del lenguaje al amplio público, lo que quizás esté motivado porque su principal difusión se llevó a cabo en los

⁸ En este importante aspecto -influencia de los panteístas- tampoco podemos profundizar.

periódicos como forma de subsistencia del autor⁹, por lo que Bécquer se sirve de un universo simbólico sencillo, plagado de paralelismos y dualidades, capaz de calar en los lectores menos avezados. Somos partícipes mediante su obra de sus viajes hacia el interior de sí mismo, en busca de una paz que parece tomar la muerte como vehículo para el descanso y la plenitud del alma. Parece que su poesía nace directamente del corazón y, sin necesidad de atavíos racionales que la embellezcan sobremanera, confiere la más sublime expresión de los sentimientos más mundanos que emergen del alma, aun cuando se hallan representando el lamento o el dolor de su creador. El tema común a todas ellas es el amor, tratándose en muchos casos de un amor doloroso, que no llega a alcanzar la plenitud. Así, la poética becqueriana expresa la pasión, la amargura y el dolor que resulta del sentimiento amoroso - motor de su escritura-, tan bello y truculento a la vez. Su poética aparece revestida del subjetivismo más puro y de gran originalidad, destacando no solo en ella, sino prácticamente en la totalidad de las obras, la figura femenina representada mediante diversas características físicas y psicológicas, en virtud del tema al que se adhiere en forma de personaje.

2. 2. Arquetipos femeninos del Romanticismo en la obra de Bécquer

La figura femenina ha sido fuente de inspiración durante toda la historia de la literatura universal. Evocadoras de grandes historias y hermosos poemas, muchas mujeres nacidas de la imaginación del autor para quedar perpetuadas en la páginas de un libro nos han deleitado, desde los tiempos más remotos, con distintas y muy variadas personalidades y características físicas, que han ido variando y evolucionando según el momento histórico en que nacen y dependiendo del creador que las imagina y las pone frente al lector.

⁹ Bécquer se ve obligado a publicar en el periódico *El Contemporáneo* como medio de subsistencia. Se trataba de un periódico de corte político, que difundía las ideas del Partido Moderado, en el que se daban cita textos de diversos literatos. En un principio parece que no estaba muy de acuerdo con mercadear su arte de esta manera, sin embargo, esto le proporcionaba unos ingresos con los que podía optar a un modo de vida más cómodo. Consideró también positiva la oportunidad de poder dar a conocer su obra regularmente. Afirma Pascual Izquierdo en la introducción de *Narraciones* (Bécquer, 2007, p. 38) que: «Bécquer desarrolló con el periódico una relación no exenta de contradicciones. Aunque a veces la dedicación periodística le parece un trabajo que no se corresponde con las altas y sutiles exigencias que demandan sus sueños, pronto aprendió el oficio y conoció sus reglas. Y aunque en diversos artículos se apunta un conato de rebelión contra la tiranía de las cuartillas en blanco, en otros exhibe el dominio logrado en el arte de enfrentarse a ellas».

En las páginas que siguen proponemos, así, tres arquetipos femeninos que prevalecen y destacan por su concurrente presencia: la *femme fatale*, la mujer ideal y la mujer-poesía.

Para abordar su estudio en la obra literaria de Bécquer partiremos de la célebre Rima XI, en la que aparecen representados -haciendo gala del dualismo propio del Romanticismo, para el que tanta influencia supuso la figura de Mesmer-¹⁰ y que comienza así:

—Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión,
¿A mí me buscas?
—No es a ti: no (Bécquer, 1969, p. 412)¹¹.

Esta primera descripción nos acerca a la esfera de la *femme fatale*. Aquí la distinguimos retratada desde su propia voz, como ardiente y apasionada, con unos rasgos físicos que se suelen asociar en la literatura a este tipo de perfil femenino. Su matriz se halla fijada en la consideración de esta mujer como causante de la desdicha y males del hombre, quien, sumiso ante sus deseos y cegado por sus instintos más primigenios, es conducido a un destino trágico cuyo desenlace puede llegar a ser la muerte.

Para explicar los orígenes de este arquetipo femenino debemos remontarnos a la figura de Lilith, personaje de los libros sagrados de la religión hebraica. Surge como la primera esposa de Adán y como la primera mujer capaz de enfrentarse no solo al hombre, sino también al mismísimo Dios, desobedeciéndolo al abandonar a su marido. Su presencia se justifica por la necesidad de atribuirle las desventuras de la Humanidad, utilizándola como contraejemplo para las jóvenes mujeres judías que deseaban contraer matrimonio. Así, Lilith representa todo lo desdeñable en una fémina, ya que atenta contra la maternidad -detesta a los niños- y obra como una devoradora de hombres -quizás su atributo más interesante-, a los que seduce mientras duermen: «iba a dar el sueño de la Muerte, robar luego a su hijo recién nacido, y beber su sangre, sorber la médula de sus huesos y comer su carne» (Bornay, 1995, p. 27). En su condición de mujer fatal, Lilith aparece físicamente representada con una larga

¹⁰ Franz Mesmer (1734-1815), médico alemán que desarrolla la teoría del *magnetismo animal*, que posteriormente se conocerá como *mesmerismo*. Sus ideas evolucionadas hicieron que James Braid desarrollara la hipnosis. Según sus teorías científicas, probadas en diferentes pacientes, los imanes tenían propiedades terapéuticas para el ser humano. Esta teoría comienza a esgrimirse como explicación de la comunión entre espíritu y materia. Afirma que la enfermedad es una interrupción de la energía que fluye para toda la naturaleza. El problema es que se confunde magnetismo con hipnotismo. Tal fue la difusión que obtuvieron sus teorías mediante hechos probados, que Novalis, los hermanos Schlegel, o Balzac, fueron «magnéticos».

cabellera y, en ocasiones, con la parte inferior de su cuerpo con forma de serpiente. El primer rasgo ha sido un atributo de feminidad y exotismo conferido a la mujer bella, mientras que el segundo representa lo terrenal, con lo cual queda perfectamente justificada su condición de seductora, como se observa en la representación pictórica de Franz von Stuck, *Sensualidad* (1891), que se adjunta en el Anexo 8.1.

Además, sus ojos constituyen el elemento fundamental de su fisonomía en el oficio de la seducción. Por tanto, Lilith encarna el tan recurrente papel de de la *femme fatale*, de acusada presencia durante el Romanticismo, cuyo término parece haber sido acuñado por primera vez por Georges Darien en su novela *Le voleur*¹², publicada en 1897.

Diferentes y muy variadas manifestaciones de este personaje femenino han surgido en numerosos autores. Nos topamos, así, con la obra más representativa de esta figura, *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire. Se pasa aquí del ideal platónico de la mujer inaccesible, en el que el amante era el perjudicado por no culminar el hecho amoroso, a establecer una conexión de igualdad entre ambos mediante la expresión de un erotismo explícito, en el que se consuma el amor carnal. Se destruye, así, la hegemonía ejercida por la dama hacia su amante, lo que los coloca en igualdad de condiciones. Sin embargo, como se verá más adelante, pronto resurge ese ideal neoplatónico que veremos reflejado en la obra de Bécquer.

Las flores del mal representa una asociación entre dolor y placer en la que se eleva el concepto de belleza hasta la más horrenda apariencia, inspirada en los amores de una prostituta bizca -entre otras-, a la cual el poeta parece idolatrar. Pero, al margen de elementos biográficos, se alza en el poeta una imagen de mujer evocadora de placeres y dolor, que concurre en numerosos poemas desgarradores para el lector, en los que se muestra un atractivo repugnante. En este dualismo que describe a la *femme fatale* baudeleraiana, afirman Alain Verjat y Luis Martínez Merlo, en la introducción a *Las flores del mal*, que encontramos comprendido, de alguna manera, un enfrentamiento de Dios y Satán, en el que se alberga una base del jansenismo más extremo, que niega la existencia de la divinidad (Baudelaire, 2000).

¹² Dice Erika Bornay, en *Las hijas de Lilith* (1995), que también se encuentra registrado el uso del término en una novela de Valle Inclán, *La cara de Dios*, el año 1899.

En el poema XVII, titulado «La belleza», advertimos una clara similitud con la Rima de Bécquer. Tenemos a una mujer que se presenta ante el lector diciendo:

Yo soy bella, ¡Oh inmortales!, como un sueño de piedra,
y mi seno, en que todos a veces se afligieron,
para inspirar se ha hecho al poeta un amor
que igual que la materia es eterno y es mudo (p. 131).

Se nos anuncia bella como «esfinge incomprendida» (Baudelaire, 2000, p. 131)¹³, que no alberga en sí ningún tipo de sentimiento ya que nunca ríe ni llora y es capaz de «fascinar a los amantes dóciles» (p. 131) a través de la mirada, porque, de hecho, sus ojos son como «espejos que hacen todo aun más bello» (p. 131). Esta imagen de la mujer fatal conecta directamente con la de Lilith la que, como si de la mismísima Medusa se tratara, es capaz de cautivar a los hombres con la mirada y extasiarlos para hacer de ellos cuanto se le antoje.

Dibuja, así, Baudelaire una serie de mujeres de mirada «infernical y divina», que representan el dualismo entre el bien y el mal, entre belleza y maldad, y que hacen aflorar en el hombre las más mundanas y bajas pasiones. Es una mujer que a su paso «va sembrando la dicha y los desastres» (p. 141) y transmite un horror que a la vez «encanta» (p. 259). La belleza se convierte en el arma de una mujer «feroz» (p. 249), que destroza el corazón del poeta y lo deja como «comido» por «las fieras» (p. 249). En estos poemas que retratan la figura de la *femme fatale*, son los ojos herramienta imprescindible para la seducción, especialmente los de color negro, por resultar más cautivadores al autor. Vemos, así, despojado el ideal renacentista de la belleza del cabello rubio y los ojos claros, propios de la mujer angelical e inalcanzable, para, en su lugar, exaltar en esas partes del cuerpo femenino los tonos oscuros, que a su vez han configurado el prototipo de mujer pasional, más fogosa y asequible.

Esta concepción de mujer engarza a la perfección con la Adelaida de Goethe, personaje de la obra de teatro *Goetz Von Berlichingen. El hombre de la mano de hierro*. Adelaida es el mal personificado en cuerpo de mujer, que utiliza a todos cuantos la rodean para lograr sus pretensiones. Su primera aparición en escena tiene lugar cuando se halla jugando una partida

¹³ Según las definiciones proporcionadas por la RAE: «f. Monstruo fabuloso, generalmente con cabeza, cuello y pecho humanos y cuerpo y pies de león; locs. verbs. Adoptar una actitud reservada o enigmática». A partir de estas dos definiciones se desprenden dos concepciones de esta mujer, un lado animal en términos pasionales y un carácter enigmático y, por tanto, seductor.

de ajedrez con el obispo. Se concibe, pues, este hecho, como una metáfora de lo que a lo largo de la trama va a suponer su papel, un juego descarnado en el que maneja a los hombres a su antojo y a cuyo capricho es Goetz el único que no llega a sucumbir. Adelaida es una mujer «con figura de ángel» (Goethe, 1987, p. 1533), capaz de hacer perder el tino a cuantos la conocen. Los personajes, bajo su embrujo de «hechicera» (p. 1544), no son capaces de expresar con palabras «sus perfecciones» (p. 1533) y el efecto que en ellos produce solo es equiparable a los estragos que causa el vino. Tiene el cabello oscuro y resalta la blancura de su rostro y pecho, «como luz cegadora» (p. 1533). El primero en dar cuenta de su belleza, su criado incondicional Franz, afirma haber dado cualquier cosa «por besar tan solo la yema de su diminuto dedo» (p. 1533) y es capaz de eclipsar con su mirada, como «sol de primavera» (p. 1534), arma letal para los hombres a los que, con un solo atisbo es capaz de torcer hacia la más absoluta demencia. Adelaida es símbolo de «vida, fuego» (p. 1534) y, por tanto, de pasión y, una vez penetra en el corazón de su víctima, este no puede librarse de su recuerdo, llevando las pasiones que en él produce hasta las últimas consecuencias. Adelaida tiene inscrito en su ser la muerte, inevitable destino de aquellos que osan amarla. Así, este personaje conduce a la muerte a Franz y a Weislingen: el primero se suicida tras traicionar la confianza de Adelaida, al desvelar al segundo que ha sido envenenado por esta.

El personaje de Weislingen se halla inmerso en un dualismo amoroso y en este aspecto resulta interesante. Además de haber sido víctima de la vil y despiadada Adelaida -fiel representante de la *femme fatale*-, al inicio y final de la trama sus amoríos se encaminan hacia otra dirección totalmente opuesta, enfocados hacia la figura de María, cuyo carácter difiere en demasía con el de Adelaida. Estaríamos aquí ante dos iconos femeninos que representan la dualidad propia del Romanticismo, que contraponen y encara conceptos antagónicos -como en este caso el bien y el mal-, encarnados en las dos féminas protagonistas.

María representa el «amor inocente» (Goethe, 1987, p. 1530) y puro, que va más allá del deseo carnal. Reúne los principios morales esperables en una dama de la época, adheridos a la religión católica. De «corazón tan sensible» (p. 1530), «es amable y bella» (p. 1534) y con sus ojos no busca un juego de seducción, sino que en ellos «refleja la dulzura de su alma» (p. 1534) ya que transmiten cierta melancolía a quienes la contemplan. Este tipo de mujer idealizada, en contraposición con la *femme fatale*, proporciona a su amado tranquilidad y

bienestar, lejos de ocasionarle alguna desgracia. Es una figura virginal, cuyo carácter añorado transmite ingenuidad y suele caracterizarse físicamente de una manera muy concreta, como veremos en adelante.

Enlazamos en este punto con la segunda estrofa de la Rima XI de Bécquer, en la que nos presenta el arquetipo femenino de la mujer angelical:

—Mi frente es pálida, mis trenzas de oro,
puedo brindarte dichas sin fin.
Yo de ternura guardo un tesoro.
¿A mi me llamas?
—No: no es a ti

Este canon femenino, de aspecto angelical y carácter amable, es definitorio de la literatura renacentista. En este punto Bécquer se acerca a la concepción de la *donna angelicata*, cuyos referentes más relevantes son la Beatriz de Dante y la Laura de Petrarca. Introducimos, así, el concepto de la dama inalcanzable, objeto del amor doloroso para el autor, que no llega a ser correspondido nunca por su amada. Es un amor más bien contemplativo, que se nutre de contactos inocentes, desprovisto de erotismo y sensualidad. Físicamente, este arquetipo femenino suele representarse con los cabellos rubios y los ojos claros y la tez tan pálida que le confiere un aspecto casi enfermizo¹⁴. Son damas delicadas e inexpertas en las artes amatorias, que despiertan en el amado un amor puro, platónico -en tanto que ideal e inalcanzable- e intenciones honestas y actos caballerosos.

En este marco nos presenta Dante a su Beatriz, musa indiscutible para la inspiración de su obra y mujer que, desde la más dulce infancia, despertó la pureza de un amor inocente en el autor. A partir de ese primer encuentro, esta dama se convierte en el motor que impulsa las esperanzas e ilusiones del poeta, cuya única aspiración es la de encontrarse con ella y que esta le profiera un simple y gentil saludo. Es una dama de gran virtud y pureza, por lo que hasta el mismo cielo la reclama. A su paso, es capaz de redimir hasta las «almas» (Dante, 2002, p. 548) de los más «viles» (p. 548) y tornarlos en seres ennoblecidos. Es tan «bella y tan pura» (p. 548) que pareciera que, al crearla, el mismísimo Dios «intentó hacer algo nuevo» (p. 548) y «con ella la hermosura se contrasta» (p. 548). En cuanto a su fisonomía, la tez de la «gentilísima» (p. 538) «tiene casi color de perla» (p. 548) y sus ojos son «principio de

¹⁴ Según el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, los cabellos «dorados se identifican con los rayos del sol y con todo el basto simbolismo solar» (2002, p. 118).

amor» (p. 549)¹⁵. De su boca, dice Dante, sin que se suponga «lugar a ningún vicioso pensamiento» (p. 549) que: «El saludo de esta dama, que era una de las gracias de su boca, fue el fin de mis deseos en tanto recibirle pude» (p. 549). Este relación amorosa de carácter neoplatónico aparece recreada por el pintor Henry Holiday en su obra *Dante y Beatriz* (1884), que hemos adjuntado en el Anexo 8.2.

De la misma manera que Dante, Petrarca tiene su musa en la figura de Laura, aunque mucho se ha discutido sobre si se trata de un referente real o es simplemente una imagen idealizada y ficticia, con cierta proyección teológica. Lo cierto es que esta figura femenina es casi el objeto único de su obra más conocida, *El Cancionero*. El poeta bendice «el día y el mes y el año y la estación y el tiempo y la hora y el punto y el hermoso país y el sitio» en que conoce a su amada (Petrarca, 1995, p. 88), la que lo lleva a sentirse atado por sus «bellos ojos» (p. 43). Sin embargo, se trata de un amor doloroso, en tanto que no correspondido por esa mujer con «mente altiva» (p. 49) que lo rehúye. Es una dama de «rubios cabellos» (p. 87) y su «amable mirada» (p. 44) es capaz de apartar de él «todo desdén» (p. 62). Esta joven de «voz angelical» (p. 89), de «beata y bella alma» (p. 58), posee una «divina belleza» (p. 97) que cala en la mente del enamorado, el cual prefiere morir antes que verse privado de contemplar su presencia, único favor que de ella goza.

Significativo es también el papel de Doña Inés en la obra de teatro *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla. Esta joven «cándida y buena» (Zorrilla, 1998, p. 282), con «lindos ojos» (p. 289), que vive en el claustro de un convento alejada de la realidad mundana cual «hermosísima paloma privada de libertad» (p. 289), lleva una «inocente vida» (p. 283) dedicada a la religión. Y es justo el amor de esta lo que logra salvar a Don Juan -ese seductor de mujeres que finge hallarse enamorado de ellas hasta que consigue saciar sus deseos- ya que, según él mismo cree, Doña Inés es una enviada «del cielo para enderezar [sus] pasos por el sendero del bien» (p. 322). Tanto es así que, enamorada de Don Juan aun después de muerta, Doña Inés se le aparece para decirle que «a Dios [el] alma [ofreció para salvar su] alma impura» (p. 344), provocando así que su enamorado se redimiera de culpas.

¹⁵ «La gentilísima» es la denominación que le otorga Dante a su amada Beatriz en su obra *La Vida Nueva*. El poeta le confiere esta forma de tratamiento a partir del primer saludo que le dedica Beatriz.

Llegados a este punto, no podemos pasar por alto la figura de Espronceda, cuya manifestación de la mujer ideal nos muestra un trasfondo melancólico unido a un trágico final. Como para todos sus contemporáneos y antecedentes, así sean los más remotos, la figura de la mujer en Espronceda se halla íntimamente ligada al sentimiento amoroso. En *El estudiante de Salamanca* nos topamos, así, con Elvira, una muchacha «bella y más pura que el azul del cielo con dulces ojos lánguidos y hermosos» (Espronceda, 1985, p. 93), cuya pureza destaca sobremanera. Su inocencia la lleva a verse víctima del seductor -cual don Juan Tenorio- Félix de Montemar, el estudiante. La joven, «inocente y desdichada» (p. 93), posee un «alma virgen (p. 93)», en la cual se alberga la ingenuidad que la lleva a ser víctima del delirio. Esta figura «blanca» (p. 125) como los rayos de la luna, con el cabello suelto -símbolo de erotismo- y «paso incierto» (p. 96), nos descubre a una mujer abatida por la traición de un amor «fingido» (p. 93) y alimentado por la «miel falaz» (p. 93) de los labios de su amado. En este sentido, la mujer angelical de Espronceda difiere de Laura y Beatriz ya que, mientras las últimas ignoran a sus amados y cuando son conocedoras del amor que estos les profieren los desprecian, Elvira adopta el papel contrario, siendo ella la víctima de un amor no correspondido que se nutre de las infamias de su amado, que la convierten en una «triste amante abandonada» (p. 97) y abocada a la muerte. Se deduce del poema, con absoluta claridad, que la joven es engañada por Félix, quien, tras ver favorecidos sus deseos carnales, se desvincula de ella:

Mas ¡ay! que se disipó
 tu pureza virginal,
 tu encanto el aire llevó
 cual la aventura ideal
 que el amor te prometió.

Pero la verdadera originalidad de Bécquer en esta Rima XI es, sin lugar a dudas, su concepción de la mujer como poesía:

—Yo soy un sueño, un imposible,
 vano fantasma de niebla y luz;
 soy incorpórea, soy intangible:
 no puedo amarte.
 —¡Oh, ven, ven tú!

Percibimos un perfecto ensamblaje entre esta Rima -y otras que se verán en el cuerpo del trabajo- con sus *Cartas literarias a una mujer*, obra de gran significación e importancia por incurrir en cuestiones concernientes al arte de la poética, solo que, lejos de teorizar,

Bécquer explica su visión sobre la poesía mediatizándola al identificarla con la figura femenina, que los románticos habían considerado la más representativa expresión del sentimiento amoroso porque, como afirma Schlegel, «en la mujer el amor es un sentimiento “absolutamente indivisible y simple”, mientras que en el hombre es una mezcla de “pasión, amistad y sensualidad”» (Ballesteros, 1990, p. 112). Y es precisamente en la figura de este romántico alemán donde hallamos los antecedentes de la mujer-poesía de Bécquer ya que, en su afirmación «la esencia misma de la mujer es poesía» (López Estrada, 1972, p. 86) vemos cómo inscribe en ellas este arte. Para Schlegel «la mujer es el arte romántico» (García Pallardó, 1968, p. 122), lo que se fundamenta, explica Garrido Pallardó (1968), en la teoría de las *fuerzas contrarias*, según la cual el ser humano está constituido por dos elementos contrarios: uno estático, propio del análisis, y otro dinámico, propio de la curiosidad, este último natural de la mujer. Por tanto, el deseo de saber sería una característica femenina, que se ha ido heredando desde la Eva del Edén.

Como Bécquer, Schlegel considera que no se puede abordar la poesía desde una perspectiva racional, ya que esta, lo mismo que la «naturaleza viva» (Schlegel, 2005, p. 34), no responde a patrones encorsetados ni debe adherirse a teorías que pretenden esgrimir su forma y su ser, sino que es un hecho único y original en cada mente creadora y, como la propia naturaleza, «de todo tipo, forma y color» (p. 34). Como expresión del sentimiento y, por tanto, del amor -que, como hemos visto, en el Romanticismo se considera parte inherente de la mujer-, dice Schlegel de manera bastante poética que la forma primera de la poesía, «sin la cual no habría poesía de las palabras» (p. 34), es aquella que «se agita en la planta, que resplandece en la luz, que sonríe en el niño, que reluce en la flor de la juventud y que arde en el pecho amoroso de una mujer» (p. 34).

En este mismo intento de dar explicación a que «en la poesía todo es interior» (Novalis, 1998, p. 106), nos topamos con la novela *Enrique de Ofterdingen*, de Novalis. Enrique, el protagonista, sueña con una brillante Flor Azul¹⁶, que cautiva su atención y le despierta grandes ansias de encontrarla. La persecución de esta enigmática Flor, que lo hace sentirse «arrastrado por una fuerza íntima y profunda» (p. 87), lleva al lector por un camino en el que

¹⁶ Según el Diccionario de símbolos de Cirlot, «la “flor azul” es el símbolo legendario del imposible, probable alusión a un centro cual el Graal y otros símbolos similares» (2002, p. 212).

se muestra la evolución del nacimiento de las inquietudes poéticas del protagonista, cuyo momento álgido llega cuando se vislumbra la poesía en el personaje femenino de Matilde Sofía Cristo: «¿No es verdad que me está ocurriendo algo parecido a lo que me ocurrió aquella vez que soñé con la Flor Azul? ¿Qué extraña relación debe haber entre Matilde y aquella flor?» (p. 190-191). De Matilde dice Enrique al conocerla: «Va a ser lo más íntimo de mi alma, [...] he venido al mundo solo para venerarla, para servirla eternamente, para hacerla el objeto de mis pensamientos y mis sentimientos» (p. 191). En estas palabras, podemos apreciar la presencia de lo que va a suponer para él la poesía, cosificada en la Flor Azul y personificada en Matilde. En ella, dice, hasta «las palabras son ya un canto» (p. 189). Se iguala la poesía al sentimiento amoroso por ser este «la forma suprema de la poesía natural» (p. 205), ya que «en la poesía todo es interior» (p. 106).

Vemos pues, tras este fugaz recorrido por algunas de las numerosas obras representativas de los tres arquetipos femeninos más recurrentes en la literatura de Bécquer que, como ya apuntamos, la mujer y sus diferentes manifestaciones ha dejado tras de sí un rico *corpus*, tanto de obras literarias como de personajes. Aunque vistas de maneras distintas, según la perspectiva individual de cada autor, vemos en todas un germen común que las ha ido vinculando hasta crear estos arquetipos muy definidos y que han resultado de gran productividad, tanto para la literatura universal de todos los tiempos, como para las otras artes. Tenemos, entonces, representaciones pictóricas tanto de la *femme fatale* en cuadros como *Lady Lilith* (1868), de Dante Gabriel Rossetti, *El hechizo de Merlin* (1874), de Edward Burne-Jones, la *Olympia* (1863), de Édouard Manet, *Circe* (1893), de Arthur Hacker o *Sensualidad* (1891) de Franz von Stuck –entre muchas otras-; como de la mujer ideal, en obras como *Beata Beatrix* (1871) y *Fiammeta*, de Dante Gabriel Rossetti, *Dante y Beatriz* (1884), de Henry Holiday, o *El nacimiento de Venus* (1484), de Botticelli; algunas de las cuales hemos mencionado ya y reproducimos en el Anexo. Se adaptan, así, a las costumbres de cada época y lugar, pero nunca pierden esa esencia contenida en los referentes tomados por cada autor, que las adapta a sus necesidades creadoras.

3 La mujer fatal en los textos de Bécquer: «El Monte de las Ánimas», «La ajorca de oro» y algunas Rimas

Como ya adelantamos en la Introducción, tres son los arquetipos femeninos más recurrentes en la literatura de Bécquer siendo, sin duda, la figura de la mujer fatal la que en mayor medida inunda sus textos. Como apunta Erika Bornay (1995), a pesar de que obtuvo total consolidación en la literatura durante la segunda mitad del siglo XIX, con obras como *Salomé*, de Óscar Wilde, *Sonata de Estío*, de Valle Inclán o *El espíritu de la tierra* y *La Caja de Pandora*, ambas de Wedekind; existen numerosos antecedentes de este tipo de personaje tales como Matilde, en la obra *El Monje*, de Lewis; Cleopatra, protagonista de *Une nuit de Cléopâtre* o la hija de Almícar Barca, personaje de *Salambó*, de Gautier, además de otros muchos ejemplos, entre los que se encuentran los ya mencionados en páginas anteriores.

Pero, si bien es una constante el tema del amado seducido y condenado a un trágico destino, Bécquer reserva también un espacio -aunque más pequeño- a la mujer cuyos amoríos la acaban perjudicando. Vemos así cómo en «La promesa» es engañada una joven por parte de un Conde, en «La cueva de la mora» la muchacha muere por salvar a su amado y en «La rosa de la pasión» el autor nos presenta a una musulmana conversa por amor, que muere de manos de su pueblo por anteponer sus sentimientos hacia un joven cristiano a su lealtad religiosa.

Sin embargo, el giro de los acontecimientos en estas Leyendas hace que difieran en su trasfondo con respecto a las otras -que a continuación vamos a analizar-, en las que es el hombre el protagonista de un trágico destino. Si nos adentramos en estos textos en los que son las féminas las que mueren por amor, podemos apreciar cómo de ellos subyace la idea del carácter fortuito de los acontecimientos tornados en desgracia, en los que no es el amado quien intencionadamente las perjudica, sino el cruel destino u otras personas del entorno involucradas en la trama¹⁷.

El caso de la mujer fatal es diferente. En ella se refleja casi desde el primer momento la atrocidad que la va a caracterizar. Es una mujer consciente del mal que causa y, de hecho, esto no supone impedimento alguno para llevar a cabo sus fines. Por tanto, se nos presenta a la mujer malvada por naturaleza -característica esta sin embargo que, como hemos comentado

¹⁷ A pesar de que en «La promesa» es engañada la joven con alevosía, el joven se arrepiente y se casa con ella aun después de muerta para cumplir su palabra e intentar, de laguna manera, reparar el daño causado.

en la Introducción, es inherente a este tipo de féminas no solo en la obra de Bécquer¹⁸-, en contraposición con el hombre, simple vehículo que lleva a la amada a cumplir con la tragedia que le depara su inexcusable destino. Así, «las mujeres representan casi siempre la fuerza del espíritu demoníaco» porque «son hermosas, pero también esquivas, antojadizas, capaces de originar la perdición eterna» (Benítez, 1970, p. 198) y esto se observa en las Rimas, traducido en desamor y engaño.

Veamos algunos ejemplos. En primer lugar, la Rima XXXI, en la que esta idea se expresa a través de antítesis, paralelismos sintácticos y pleonasmos:

Nuestra pasión fue un trágico sainete
en cuya absurda fábula
lo cómico y lo grave confundidos
risas y llanto arrancan.
Pero fue lo peor de aquella historia
que, al fin de la jornada,
a ella tocaron lágrimas y risas,
¡y a mí solo lágrimas! (p. 425-426)

Las Rimas siguientes ilustran la indiferencia de la dama ante los sentimientos del poeta:

Rima XXXV
¡No me admiró tu olvido! Aunque de un día,
me admiró tu cariño mucho más;
porque lo que hay en mí que vale algo,
eso... ¡ni lo pudiste sospechar! (p. 427)

Rima XXXVIII
Los suspiros son aire y van al aire.
Las lágrimas son agua y van al mar.
Dime, mujer: cuando el amor se olvida,
¿sabes tú dónde va? (p. 429)

Así, el *yo* poético de la Rima LX parece haberse topado con esta mujer causante de males, hecho que Bécquer presenta de manera monoestrófica a modo de metáfora:

Mi vida es un erial:
flor que toco se deshoja;
que en mi camino fatal,
alguien va sembrando el mal
para que yo lo recoja (p.441).

Dos ejemplos esclarecedores son asimismo las Leyendas «La ajorca de oro» y «El monte de las ánimas», en las que el personaje femenino destaca, fundamentalmente, por su personalidad caprichosa que, en conjunción con una hermosura deslumbrante, consigue

¹⁸ Ya al principio de la Leyenda «La ajorca de oro» Bécquer denuncia que el capricho y la extravagancia son cualidades propias de «todas las mujeres del mundo» (p.115).

conducir al protagonista masculino a complacer unos absurdos deseos, nunca exentos de peligro.

Sin embargo, en esta parte dedicada a la mujer fatal, no podemos dejar de aludir a la Leyenda «Los ojos verdes». Aunque se ha optado por resaltar su condición de mujer etérea -como se verá más adelante-, es indudable la relación entre esta mujer imaginaria de Bécquer y la *femme fatale* de tan acusada presencia literaria a lo largo de los tiempos. Destacan en ella sus ojos verdes, inductores de amor y desgracia, ya que es de ellos principalmente de lo que se enamora Fernando, el protagonista. Como ya hemos visto, los ojos son la herramienta fundamental de estas féminas para lograr cautivar al hombre, el cual, sucumbiendo ante ellos, se convierte en esclavo de los terribles deseos de aquella que los posee. Así, Fernando acaba muriendo víctima de la maldad de esa mujer que lo lleva hacia el abismo.

En «La ajorca de oro», la trama principal se basa en el robo de la valiosa joya que porta la virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo, joya en la que «las luces del altar [...] se reproducían de una manera prodigiosa» (p. 117) y en la que «millones de chispas de luz rojas y azules, verdes y amarillas, volteaban alrededor de las piedras como un torbellino de átomos de fuego» (p. 117). A propósito del asunto, Russell P. Sebold (1989) aventura la posibilidad de que entre las muchas lecturas de nuestro autor se encontrara la de los *Discursos Forenses*, publicada por primera vez en 1821, del jurista y escritor Juan Meléndez Valdés, debido a la coincidencia entre los hechos acontecidos en esta Leyenda y uno de los crímenes presentes en el mencionado libro¹⁹. Pero si bien la trama sitúa a Pedro -el protagonista masculino- en el lugar central de la acción, la figura de María -su novia- es de vital importancia para impulsar la historia, por ser quien provoca indirectamente la ejecución del robo.

Por su parte, «El monte de las ánimas» narra una historia acontecida una Noche de Difuntos en la que el joven Alonso, herido en su orgullo de cazador, se inserta en el bosque para recuperar una prenda que su amada prima Beatriz había perdido durante el día en el llamado Monte de las Ánimas, aun a sabiendas de la terrorífica historia que en relación con tan señalada fecha se contaba de este lugar: según las pueblerinas voces, aquel que se adentraba en el monte la Noche de Difuntos no salía vivo de él y moría apabullado por las almas errantes que allí habitaban.

¹⁹ «Acusación fiscal contra Manuel C..., reo confeso de un robo de joyas, de diamantes y perlas hecho en la iglesia y a la santa Imagen de Nuestra Señora de la Almudena» (Russell, 1989, p. 83)

En estas narraciones en las que los amoríos no son el hecho más relevante, los protagonistas no aparecen muy caracterizados, quizás para no restar relevancia al tema central o tal vez porque esto no aporta ningún dato clave en la historia, como sí ocurre en «La corza blanca», en la que la descripción previa de la dama resulta fundamental para identificarla posteriormente con el animal aparecido en el bosque.

Para justificarlo, afirma Bécquer en la Introducción de «La ajorca de oro» que «la tradición que refiere esta maravillosa historia, acaecida hace muchos años, no dice más acerca de los personajes que fueron sus héroes» (p. 115). Se incorpora no solo la excusa a la escueta descripción de los personajes, sino también el elemento folklórico que alude a la tradición, tal como hace también en la introducción a la Leyenda «El monte de las ánimas»: «la noche de Difuntos, me despertó a no sé qué hora el doble de las campanas. Su tañido monótono y eterno me trajo a las mientes esta tradición que oí hace poco en Soria» (p. 123), a la par que dota de verosimilitud la narración en las siguientes líneas de «La ajorca de oro»: «en mi calidad de cronista verídico, no añadiré ni una sola palabra de mi cosecha para caracterizarlos mejor» (p. 115-116).

De este modo, el autor pretende dar mayor realismo al relato, no solo mediante la situación precisa del lugar de los hechos -en «La ajorca de oro» dice de los protagonistas que «los dos eran toledanos, y los dos vivían en la misma ciudad que los vio nacer» (p. 115) y en «El monte de las Ánimas» nos habla de una historia, dice, «que oí hace poco en Soria» (p. 123)-; sino también desde su propia presentación como cronista adscribiéndose a un afán de objetividad que pretende impregnar de verdad los hechos.

Comienza entonces presentando a la dama de «La ajorca de oro» diciendo:

Ella era hermosa, hermosa con esa hermosura que inspira el vértigo, hermosa con esa hermosura que no se parece en nada a la que soñamos en los ángeles y que, sin embargo, es sobrenatural; hermosura diabólica, que tal vez presta el demonio a algunos seres para hacerlos sus instrumentos en la tierra (p. 115).

Nos hallamos, pues, ante un párrafo de gran riqueza lírica, lo que no es de extrañar teniendo en consideración que «Bécquer es, ante todo, un poeta» ya que la lírica «no solo ilumina el íntimo temblor de sus *Rimas* [...], sino que como relámpago o atmósfera, impregna toda su obra literaria» (Izquierdo, 1995, p. 33), afirmación esta que se constata en el conjunto de su obra. El autor pretende de esta forma acentuar la belleza de la dama mediante políptotos y paralelismos sintácticos y, a modo de «poema en prosa», como señala el propio

Cernuda (1971, p. 260), presenta una dualidad antitética ángel-demonio inserta en la fisionomía de la dama; antítesis que continúa enfatizando y exaltando la belleza humana elevándola a la categoría de sobrenatural. Se adelanta, además, que se trata de «una hermosura diabólica», otorgada a los siervos del demonio para acometer sus fechorías.

Es, así, una mujer sin sentimientos, como la evocadora de la Rima XLV, que nos presenta mediante el paralelismo sintáctico:

[...]
¡Ay!, es verdad lo que me dijo entonces:
verdad que el corazón
lo llevará en la mano..., en cualquier parte...,
pero en el pecho, no (p. 433).

Esto nos sitúa directamente en el plano de la *femme fatale*, además de llevar al lector a intuir la desgracia, dado que se deja entrever en esta manera de calificar su belleza un aspecto importante de su talante. También se refleja la naturaleza demoniaca de Beatriz, la dama de la Leyenda «El monte de las Ánimas», pero esta vez a través de «una mirada [...] que brilló como un relámpago, iluminada por un pensamiento diabólico» (p.127).

Estas particularidades en la figura femenina que Bécquer parece atribuir a la mayoría de las mujeres aparecen también en la Rima XXXIX, en la que se presenta una mujer despiadada incapaz de amar, semejante a una estatua, que lo cautiva por su hermosura²⁰, expuesta hiperbólicamente a través de la interrogación retórica a modo de introducción, paralelismos, polisíndeton (verso 2), paradojas (verso 4) y cosificación (verso 7):

¿A qué me lo decís? Lo sé: es mudable,
es altanera y vana y caprichosa;
antes que el sentimiento de su alma,
brotará el agua de la estéril roca.

Sé que en su corazón, nido de sierpes,
no hay una fibra que el amor responda;
que es una estatua inanimada; pero...
¡Es tan hermosa! (p. 429)

Volviendo a la Leyenda «La ajorca de oro», continúa Bécquer con la descripción de Pedro o, más bien, con la descripción del amor que este alberga hacia su dama:

Èl la amaba; la amaba con ese amor que no conoce freno ni límite; la amaba con ese amor en que se busca un goce y solo se encuentran martirios, amor que se asemeja a la felicidad y que, no obstante, diríase que lo infunde el cielo para la expiación de una culpa (p. 115).

²⁰ Es habitual el recurso de la caracterización de seres inanimados a través de la imagen de la estatua, especialmente femenina.

Estilísticamente, observamos en este párrafo los mismos recursos que en el anterior, utilizados con la misma finalidad, por lo que no nos vamos a detener en ellos. Lo que interesa en esta ocasión es la descripción a modo de hipérbole de un amor que «no conoce freno ni límite», por el que Pedro se verá abocado a todo cuanto sea necesario para complacer a aquella de quien está enamorado; un amor que, si bien dista mucho de otorgar placeres, «se asemeja a la felicidad» para el amado y, como tal, hará cualquier cosa para conservarlo. Es bastante esclarecedora la sentencia de un amor que «diríase que lo infunde el cielo para la expiación de una culpa» debido a que este sentimiento, que se supone por naturaleza provisto de felicidad, aparece aquí como instrumento de inexcusable castigo -porque así son las penas impuestas por la divinidad-, adelantándose, nuevamente, la tragedia.

De la protagonista femenina de «El monte de las Ánimas» solo sabemos que se trata de una muchacha «hermosa» (p. 124), de «azules pupilas» (p. 126), «delgados labios» (p. 126) y «oscura cabellera» (p. 126). De Alonso solo se muestra su valentía a través de su propia intervención afirmando ser conocido como «el rey de los cazadores» (p. 128).

En cuanto a las referencias al semblante de unas y otros, aunque también escasas, son suficientes para justificar los acontecimientos, en cuyo devenir irá añadiendo al lector nuevos aspectos que describen a los protagonistas. Tenemos, pues, en la leyenda «El Monte de las Ánimas» a una Beatriz cuya «fría indiferencia» (p. 126) destaca «todo un carácter de mujer» (p. 126), de «acento helado» (p. 127) y tono irónico; y a un Alonso que para definir su valentía y acentuar el aspecto terrorífico de la hazaña que va a cometer empujado por su prima, dice de sí mismo:

He llevado a esta diversión, imagen de la guerra, todos los bríos de mi juventud, [...] la alfombra que pisan tus pies son despojos de fieras que he muerto por mi mano, [...] he combatido con ellas de noche y de día, a pie y a caballo, solo y en batida, y nadie diría que me ha visto huir el peligro en ninguna ocasión (p. 128).

María -protagonista de «La ajorca de oro»- se presenta como «caprichosa, caprichosa y extravagante, como todas las mujeres del mundo» (p. 115) -lo que también se intuye de Beatriz, aunque de forma implícita-. Y ciertamente es su capricho y extravagancia lo que condena a su novio, quien era «supersticioso, supersticioso y valiente, como todos los hombres de su época», aspectos estos que lo empujan, de una parte, a cometer el robo y, de otra, a enloquecer por el miedo que le producen una serie de imágenes fundadas en su imaginación y motivadas por su superstición. Entra en juego en este punto la combinación

entre lo natural y lo sobrenatural, de tan acusada presencia en las Leyendas becquerianas, normalmente introducida a través de recursos léxico-semánticos referidos a elementos sensoriales concernientes sobre todo a la vista y el oído y respaldados por verbos de movimiento:

Se percibían como unos rumores confusos: chasquidos de madera tal vez, o murmullos del viento, o, ¿quién sabe?, acaso ilusión de la fantasía, que oye y ve y palpa lo que no existe; pero la verdad era que ya cerca, ya lejos, ora a sus espaldas, ora a su lado mismo, sonaban como sollozos que se comprimen, como roce de telas que se arrastran, como rumor de pasos que van y vienen sin cesar (p. 120).

Para que la escena quede dotada de verosimilitud, existe en los relatos una «dualidad: mientras por un lado se acumulan con gran precisión los detalles más realistas, por el otro se crea la atmósfera de maravilla» (Benítez, 2008, p. 114), lo que queda perfectamente constatado en este párrafo extraído de «La ajorca de oro», donde se juega tanto con la posibilidad de que los ruidos fueran reales, como de que fueran producto del miedo del protagonista.

Es una constante a lo largo de la Leyenda «El monte de las ánimas» la inserción de sonidos siniestros para gestar el clima de miedo y terror que le proporciona forma y contenido a través de distintas escenas configuradas mediante descripciones sonoras: «las ánimas de los muertos, envueltas en jirones de sudarios, corren como en una cacería fantástica» (p. 125); «los ciervos braman espantados, los lobos aúllan, las culebras dan horrorosos silbidos» (p. 125); «el zumbido del aire que hacía crujir los vidrios de las ojivas, y el triste y monótono doblar de las campanas» (p. 127); «Beatriz oyó entre sueños las vibraciones de las campanas, lentas, sordas, [...] creía haber oído, a par de ellas, pronunciar su nombre; pero lejos [...] y por una voz ahogada y doliente» (p. 130); «unas pisadas lentas sonaban sobre la alfombra» (p. 131) -entre otros muchos ejemplos-.

En consonancia con estos fragmentos, tal como le ocurre a Beatriz la noche de autos, se halla la Rima LXXI, en la que se muestra una noche de insomnio a modo de premonición mediante la paronomasia:

No dormía; vagaba en ese limbo
en que cambian de forma los objetos,
[...]
Y oí como una voz delgada y triste
que por mi nombre me llamó a lo lejos,
y sentí olor de cirios apagados,
de humedad y de incienso (p. 447).

O en una de las Rimas atribuidas a Bécquer, ordenada bajo el número 3, de estructura anafórica, que utiliza paronomasias para dirigirse a la dama:

¿No has sentido en la noche,
cuando reina la sombra,
una voz apagada que canta
y una inmensa tristeza que llora?

¿No sentiste en tu oído de virgen
las silentes y trágicas notas
que mis dedos de muerto arrancaban
a la lira nota?

¿No viste entre tus sueños
por el aire vagar una sombra,
ni sintieron tus labios un beso
que estalló misterioso en la alcoba? (p. 496)

Relevante al respecto es la aparición en la Leyenda «El Monte de las Ánimas» de la banda azul, prenda perdida de la dama que Alonso acude a recuperar y que, siendo un objeto inerte e insonoro, es el que aporta mayor sensación de pánico en la historia. Su aparición ensangrentada en el lecho de Beatriz después de que su primo acudiera al bosque para traerla hace que el sonido pierda todo su protagonismo y se centre el foco de atención en el objeto, como confirmación del trágico final de Alonso.

Pero, en este sentido, resulta más importante la tonalidad de la banda, coincidente a su vez con la almohada de la muchacha. El color azul tiene un significado concreto en ambas prendas, ya que suele asociarse a la expresión de lo sobrenatural y de lo onírico. Dice el *Diccionario de símbolos* de Cirlot sobre el azul que «por regla general..., el color azul –color del espacio y del cielo claro- es el color del pensamiento» (2002, p. 140), que «sobre la gama de los azules, desde el que se confunde con el negro hasta el transparente de zafiro, se ha especulado mucho. Lo más importante que conocemos sobre el tema es lo siguiente: “el azul por su relación esencial (y espacial, simbolismo del nivel) con el cielo y el mar, significa altura y profundidad, océano superior y océano inferior”. “El color simboliza una fuerza ascensional en el juego de sombras (tinieblas, mal) y luz (iluminación, gloria, bien). Así, el azul oscuro se asimila al negro; y el azul celeste, como también el amarillo puro, al blanco”» (p. 141).

Por su parte, afirma Miguel Pueyo que «para Bécquer es el sueño el estado en que la aparente insuficiencia lingüística tiene la posibilidad de resolverse», que «la creación poética se enmarca en el mundo de lo onírico, pues este le permite alejarse de la realidad tangible,

para adentrarse en un mundo superior de ideas, más cercano al estado poético en el que tiene lugar la creación» (2009, p. 87).

Llama la atención, entonces, cómo nuestro autor nos pinta en su mayoría a mujeres con los ojos azules -color presente en toda su obra por distintos medios- y, como más adelante analizaremos, en ocasiones establece una conexión de igualdad entre la mujer y la poesía, lo que sugiere un vínculo aun más estrecho entre ellas. De esta manera, en la almohada el color azul cobra un sentido onírico y en la banda perdida en el monte, encontrada ensangrentada en la cama de Beatriz, se representa la visión de lo sobrenatural, ya que solo pudo haber sido llevada al lugar por el difunto Alonso.

Se percibe también en ambas Leyendas la incorporación de elementos provenientes del más allá, especialmente cuando en la pretensión del autor se halla el deseo de infundir miedo al lector. En este propósito es muy habitual el juego entre luces y sombras, a la manera en que Pedro encuentra la catedral, iluminada por «las moribundas lámparas, que brillaban en el fondo de las naves como estrellas perdidas entre las sombras» (p. 121) y que, a modo de símil adquieren un aspecto tremebundo contextualizando la escena. Vemos entonces cómo en «La ajorca de oro» se escenifica a partir de una gran riqueza descriptiva el instante en el que el joven se encuentra en la catedral, cuando «por un momento creyó que una mano fría y descarnada lo sujetaba en aquel punto con una fuerza invencible» (p. 121) y, llegado el tiempo de huir, una vez adquirido el tesoro que buscaba, se presenta ante él la imagen de la estancia sagrada «llena de estatuas, estatuas que, vestidas con luengos y no vistos ropajes, habían descendido de sus huecos y ocupaban todo el ámbito de la iglesia y lo miraban con sus ojos sin pupila» (p. 122). De la misma manera, «arrastrándose por las losas, trepando por los machones, acurrucados en los doseles, suspendidos en las bóvedas, pululaba, como los gusanos de un inmenso cadáver, todo un mundo de reptiles y alimañas de granito, quiméricos, deformes, horrorosos». Esta imagen nos remite directamente a la Leyenda «El beso» (homenajeadada por Luis Buñuel en *El fantasma de la libertad*), en la que el protagonista se siente atraído por una estatua de mujer que se halla acompañada por la estatua del que fue su marido y, cuando el joven se aproxima a besarla, la otra estatua masculina le provoca de un golpe la muerte.

En esta escena y la que alude a la disposición de la iglesia en el momento del robo, se percibe una notable coincidencia descriptiva con la Rima LXX, en la que se presenta a un hombre que acostumbra a vagar por las sombras de la noche:

[...]
Cuando en sombras la iglesia se envolvía,
de su ojiva calada,
¡cuántas veces temblar sobre los vidrios
vi el fulgor de la lámpara!
[...]
A mi lado sin miedo los reptiles
se movían a rastras.
¡Hasta los mudos santos de granito
vi que me saludaban! (p. 446)

En «El monte de las Ánimas» este componente aparece desde la Introducción en la que encontramos al propio Bécquer, como narrador omnisciente, situado en el momento en que escribió la historia «volviendo algunas veces la cabeza con miedo cuando sentía crujir los cristales, [...] estremecidos por el aire frío de la noche» (p. 123)²¹. En la sobrecogedora narración que Alonso cuenta a su prima mientras «las dueñas referían [...] cuentos tenebrosos, en los que los espectros y aparecidos representaban el principal papel» (p. 126), explica cómo «al otro día se han visto impresas en la nieve huellas de los descarnados pies de los esqueletos» (p. 125).

La propia Leyenda se cierra desde la voz del narrador manifestando que:

Después de acaecido este suceso, un cazador [...] que pasó la noche de Difuntos sin poder salir del monte de las Ánimas, [...] asegura que vio a los esqueletos de los antiguos templarios y de los nobles de Soria enterrados [...] levantarse [...] y, caballeros sobre osamentas de corceles, perseguir como a una fiera a una mujer hermosa [...] que [...] daba vueltas alrededor de la tumba de Alonso (p. 132).

Sin embargo, es inminente el dualismo en «La ajorca de oro» -constante en esta Leyenda- representado en el ámbito religioso, tanto desde la configuración espacial como desde el personaje femenino mismo.

En lo que respecta al espacio, Pascual Izquierdo (1995, p. 52) nos habla de «dos microatmósferas» dentro de la Leyenda: «una, devocional, en la que la Catedral aparece como escenario donde se percibe la presencia de Dios» y la otra «de silencio sobrecogedor [...] que

²¹ En esta Leyenda no nos cabe la menor duda de que el narrador y el autor coinciden, ya que en la Introducción menciona *El Contemporáneo*, periódico en el colabora para subsistir. Además, esta mención advierte al lector de que para gozar de una inmersión total en la historia y propósitos del autor deben darse una serie de condiciones: «A las doce de la mañana, después de almorzar bien, y con un cigarro en la boca, no le hará mucho efecto a los lectores de *El Contemporáneo*. Yo la oí en el mismo lugar en que acaeció» (p. 123).

da a la luz únicamente murmullos y rumores»» adscrita al plano de lo terrorífico y que, por tanto, podemos equiparar a la esfera diabólica que rodea a la muchacha. Pero no debemos pasar por alto la coincidencia entre el nombre de la dama y el de la Madre de Dios, ambas llamadas *María*. En un mismo nombre de mujer hallamos contenida nuevamente la dualidad, esta vez entre lo terrenal y lo celestial, entre el bien y el mal, entre el llanto desconsolado y la sonrisa «bondadosa y serena» (p. 121), dualidad entre lo celestial (alma) y lo terrenal (cuerpo), que se refleja en la Rima LXXIX acentuada mediante el paralelismo sintáctico:

Una mujer me ha envenenado el alma;
otra mujer me ha envenenado el cuerpo;
ninguna de las dos vino a buscarme;
yo de ninguna de las dos me quejo (p. 458).

Todos estos aspectos negativos contenidos en la persona de María se vislumbran en un parlamento de la misma expuesto cuando, entre sollozos y lágrimas, expone a su amado, quien «la encontró un día llorando» (p. 116), el porqué de su estado anímico. Para justificarse a sí misma por la confesión que luego llevará a cabo, la joven explica a su enamorado que «hay deseos en nuestra alma de mujer, sin que los revele más que un suspiro; ideas locas que cruzan por nuestra imaginación, sin que ose formularlas el labio; fenómenos incomprensibles de nuestra naturaleza misteriosa, que el hombre no puede ni aun concebir» (p. 116).

Lo que pretende así es exculpar sus tórridos deseos infundiendo en Pedro la idea de que es característica inherente en cualquier mujer la de albergar misterios instigadores de maldad. Sigue eximiéndose de culpas y dice: «no sé por qué mis ojos se fijaron, [...] en un objeto que, [...] sin que pudiera explicármelo, llamaba sobre sí toda mi atención» (p. 117). Pero, además, para disfrazar la blasfemia que estaba trasladando a su interlocutor al situar la joya en un plano superior al de la Virgen, la muchacha le explica que «aún en el sueño veía cruzar, perderse y tornar de nuevo una mujer, una mujer morena y hermosa, que llevaba la joya de oro y pedrería; [...] que ya no era la virgen a quien adoro y ante quien me humillo» (p.117). Esta exposición, como sabemos, obtiene sus frutos a modo de artimaña para convencer al joven de que acometa el robo, traicionando de esta manera sus principios religiosos.

La mujer del sueño, «morena y hermosa», parece burlarse de María al decirle, refiriéndose a la ansiada joya: «¿La ves? Pues no es tuya, no lo será nunca» (p. 117). Se refleja, así, uno de los rasgos físicos comunes en la mujer fatal la cual, por lo general, suele ser morena; frente a la mujer ideal, caracterizada más bien, como hemos apuntado, en torno a

cromatismos claros y luminosos, como la tez pálida y los cabellos rubios. Existe, por tanto, la habitual -aunque no exclusiva- coincidencia entre ciertos rasgos físicos adjudicados a las mujeres de carácter maligno y la quimérica mujer que increpa a María.

Esta relación aparece también en la Leyenda «El gnomo», en la que Bécquer contrapone la figura de dos hermanas, opuestas en todos los aspectos posibles, entre las que «existía una sorda emulación, una secreta antipatía, que solo pudiera explicar el estudio de sus caracteres, tan en absoluta contraposición como sus tipos» (p. 224). Nos topamos entonces con Marta, «altiva, [...] de una rudeza salvaje en la expresión de sus afectos, [...] que no sabía reír ni llorar [...] con los ojos más negros que la noche, [...] enjuta de carnes, quebrada de color, de estatura esbelta, [...] y cabellos crespos y oscuros» (p. 224).

El motivo de los rasgos físicos en tonalidades oscuras se halla también en la Rima XXV, normalmente, como en este ejemplo, a modo de correlación:

[...]
y tus tendidas pestañas
semejan arcos de ébano,
[...]
y entornas tus ojos negros (p. 420)

Y por otro lado tenemos a «Magdalena [que], por el contrario, era humilde, amante, bondadosa» (p. 224), de «pupila azul» (p. 224) y «pestañas rubias» (p. 224), «blanca, rosada, pequeña, infantil en su fisionomía y sus formas y con unas trenzas rubias [...], semejantes al nimbo dorado de la cabeza de un ángel» (p. 224).

Pero volviendo a las Leyendas que aquí nos ocupan, vemos cómo el final de ambas historias ilustra nuestra hipótesis inicial, según la cual los personajes femeninos analizados se asimilan a la mujer fatal en tanto que, una vez seducidos los hombres, se convierten en sujetos acreedores de desgracias por complacer a su amada y, aunque no parece ser el objetivo principal de la redacción de las historias plasmar este arquetípico papel femenino, sí constituye un factor relevante en el desarrollo de los hechos. Así, tenemos, por un lado, a Pedro, que termina volviéndose loco por cumplir un capricho de su enamorada y, por otro lado, a Alonso, cuyo desenlace es aun más dramático, ya que parece en el monte donde su

alma vagará cada Noche de Difuntos²²; dos desenlaces funestos, pues, determinados por un mismo arquetipo femenino, el de la mujer fatal.

²² En cuanto a la locura generada en el personaje de Pedro, esta es derivada del terror que le produce asumir los hechos que lleva a cabo por lo que, «cuando ya no pudo resistir [...] las sienas le latieron con una violencia espantosa; una nube de sangre oscureció sus pupilas; arrojó un segundo grito, un grito desgarrador y sobrehumano, y cayó desvanecido sobre el ara», quedando perfectamente justificada su locura. A este respecto, Eusebio V. Llácer Llorca (1996, p. 11) explica la visión del precursor de la psicología americana Benjamín Rush, según el cual «la locura producida por el terror se produce cuando aumentan la respiración y los latidos debido a un peligro y la mente no puede contemplar la escena racionalmente». El motivo de la locura, que no podemos abordar en este trabajo, ha sido bastante fructífero para la literatura de todos los tiempos, ya sea como desenlace de una situación similar a la vivida por Pedro en «La ajorca de oro» o como excusa para desatar todo un mundo paralelo de imaginación y fantasía, quedándonos así textos como *El cuervo*, de Edgar Allan Poe, *El cuerdo loco*, de Lope de Vega, *Hamlet*, de Shakespeare o el loco por antonomasia de la literatura española, *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes –entre muchos otros–.

4 La mujer ideal en los textos de Bécquer: «El rayo de luna», «Los ojos verdes» y algunas Rimas

Al hablar de los arquetipos femeninos presentes en la literatura de Bécquer, la tendencia general es asociar los infortunios amorosos del autor con las mujeres que habitan sus textos, en los que suelen aparecer, ya como protagonistas indudables y artífices del trágico destino del hombre o como una presencia fantasmagórica que únicamente vive en la imaginación de su amado, como es el caso de la mujer ideal, de naturaleza etérea, que enseguida vamos a analizar. Hay quien considera que tanto aquellos pasajes amorosos de su obra como las mujeres que los inspiran son solo producto de la imaginación sublime del autor. Sin embargo, afirman Joaquín y Serafín Álvarez Quintero en el prólogo a las obras de Bécquer (p. 32) que:

No se hiere vivamente el alma de los hombres con ninguna invención, por bella y artística que sea, si el creador no ha pasado primero por el sentimiento que ha de transmitir y que lo inspira e impulsa a ello, llevándole la pluma. Nadie finge de veras los latidos del corazón. Un espíritu que se abrasa quema a quien se le acerca.

Y no cabe duda de que las lecturas de Bécquer no dejan indiferente a quien a ellas se acerca. Mediante una dialéctica desgarradora es capaz de expresar el dolor y la melancolía, con independencia de si responden o no a un estímulo biográfico real tanto en el autor como en el lector.

Empecemos, pues, por localizar a esa mujer representada como ideal, intangible en tanto que el personaje masculino no la ha logrado encontrar de carne y hueso; para ello, pongamos como ejemplo -ya que no son las únicas- «Los ojos verdes» y «El rayo de luna», Leyendas estas en las que aparece muy bien caracterizada.

J. Gulsoy afirma la existencia en estas dos Leyendas de un núcleo común en el que se encuentra la influencia de la poetisa cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, ya que considera que tanto «El rayo de luna» como «Los ojos verdes» son «una reelaboración del relato *La ondina del lago azul*» (1967, p. 261)²³, cuyo argumento es la historia de un joven que se enamora de una ondina y que, tras una serie de aventuras y desventuras, acaba desapareciendo en esas aguas.

²³ Considera Gulsoy factible esta posibilidad porque, según él: «interesaría agregar que tanto Bécquer como la Avellaneda habían colaborado en el periódico madrileño *La América*, fundado en 1875, publicación que contribuyó mucho a la formación literaria del joven Bécquer. Además, los dos escritores habían participado en el solemne acto de la coronación de Quintana en 1855. Es posible que existieran entre ellos relaciones en sus actividades literarias a pesar de la diferencia en las edades» (1967, p. 261).

Pero volvamos a Bécquer. Ya en el título de «Los ojos verdes» vemos contenida la esencia de la Leyenda –concretamente el motivo de los ojos como representación metonímica de la dama de «la fuente de los Álamos»- y que aparece también en este fragmento de la Rima XIV:

Te vi un punto, y flotando ante mis ojos
la imagen de tus ojos se quedó,
como la mancha oscura, orlada en fuego,
que flota y ciega si se mira al sol.

A donde quiera que la vista fijo
torno a ver sus pupilas llamear;
mas no te encuentro a tí, que es tu mirada:
unos ojos, los tuyos, nada más (p. 415).

Este color de ojos debió ser bastante inspirador para el autor ya que, desde el comienzo de la Leyenda, explica que hacía «mucho tiempo que tenía ganas de escribir algo con este título». Bécquer, escritor polifacético que cultivó también el arte pictórico, dice de esta Leyenda que se trata de un «boceto de un cuadro que pintaré algún día» (p. 133).

Fernando de Argensola, protagonista de la historia, es un noble cazador que logra herir a su primer ciervo el día que comienza su desdicha. La pieza tocada de muerte logra huir dirigiéndose hacia la mencionada fuente, por lo que Íñigo, montero de los marqueses de Almenar y conocedor del «espíritu del mal» (p. 134) que habitaba en ella, frena las tropas y advierte a Fernando de los peligros ocultos tras las malezas. Ya anticipa al lector el trágico desenlace del testarudo protagonista cuando se dirige a este y dice: «el que osa enturbiar su corriente paga caro su atrevimiento» (p. 134-135). Pero Fernando, desatendiendo su advertencia, se inserta en el bosque y llega hasta la fuente maldita.

Se produce aquí un punto y aparte en la vida del cazador, el cual regresa «mustio y sombrío» (p. 135), como si «una mala bruja» (p. 135) lo hubiera «encanijado con sus hechizos» (p. 135-136). Embriagado y desbordado de amor, Fernando cuenta a Íñigo que en la fuente de los Álamos vio a «una mujer que vive entre sus rocas» (p. 136) o eso supone, ya que en realidad lo que ve son «los ojos de una mujer» (p. 137). Fernando acude todos los días a su encuentro, le habla e interroga sin obtener respuesta alguna, hasta que un día, paradójicamente, cuando esta le ofrece «un beso» mientras «lo llamaba al borde del abismo donde estaba suspendida», la culminación del ofrecimiento se torna en desgracia y el joven muere al caer precipitado al vacío cuando su amada lo atrae diciéndole: «ven, ven...» (p. 141), de la misma manera en que Bécquer llama en la Rima XI a esa mujer que se le presenta

como inaccesible y que hemos considerado ejemplificadora del arquetipo femenino mujer-poesía.

Esta imagen de una dama misteriosa que atrae al amado hacia el abismo se encuentra presente también en la Rima LXXIV:

Me sentí de un ardiente
deseo llena el alma;
¡como atrae un abismo, aquel misterio
hacia sí me arrastra! (p. 453)

En este acercamiento físico, cuando Fernando «sintió unos brazos delgados y flexibles que se aliaban a su cuello y una sensación fría en sus labios ardorosos, un beso de nieve» (p. 141) que casi al instante lo lleva a la muerte, frenándose así el erotismo de manera brusca, se halla inserto el ideal neoplatónico de acusada presencia en las obras becquerianas, en su mayoría exentas de lascivia y consumación carnal, que tratan de exaltar el sentimiento frente a las pasiones del cuerpo²⁴.

Vemos también la reminiscencia del mito de Artemis y Acteón en la imagen del cazador que -según el *Diccionario de mitología griega y romana*, de Pierre Grimal (1991, s. v. *Acteón*)- acude a una fuente donde encuentra a la diosa Artemis, cuya belleza lo deslumbra. Esta le rocía la cara y cuello con el agua de la fuente y lo convierte en ciervo, lo que propicia que el joven Acteón acabe siendo devorado por sus propios perros.

Las similitudes no se dan solo en «Los ojos verdes» con la imagen del cazador que se enamora perdidamente de la dama descubierta en la fuente, sino también en «La corza blanca», Leyenda en la que es la dama la que se transfigura en apariencia y acaba siendo cazada. En este tipo de prosas, de clara influencia panteísta, vemos cómo los personajes se funden y confunden con la naturaleza, formando parte de ella.

²⁴ No existe en las obras de nuestro autor ese erotismo explícito que sí abunda en los poemas de Baudelaire, en su obra *Las Flores de mal*, sino que se nos muestra un amor que se nutre de sentimiento y no de los placeres de la carne. Lo más erótico que Bécquer representa en sus textos son las descripciones de los besos.

A este respecto es interesante también observar cómo dota Bécquer a los elementos naturales de vida y alma mediante diversas personificaciones, como las que encontramos en «Los ojos verdes»:

Aquellas gotas, que al desprenderse brillan como puntos de oro y suenan como las notas de un instrumento, se reúnen entre los céspedes y, susurrando, susurrando, con un ruido semejante al de las abejas que zumban en torno de las flores, se alejan por entre las arenas y forman su cauce, y luchan con los obstáculos que se oponen a su camino, y se repliegan sobre sí mismas, y saltan, y huyen, y corren, unas veces con risas; otras, con suspiros, hasta caer en un lago. En el lago caen con un rumor indescriptible. Lamentos, palabras, nombres, cantares, yo no sé lo que he oído en aquel rumor cuando me he sentado solo y febril sobre el peñasco a cuyos pies saltan las aguas de la fuente misteriosa, para estancarse en una balsa profunda, cuya inmóvil superficie apenas riza el viento de la tarde (p. 137).

A través de Fernando, Bécquer nos describe una naturaleza viva, unas aguas que corren y se divierten, que suenan a música. Logra dotar esta descripción de ritmo y dinamismo a través de las enumeraciones, aliteraciones, polisíndeton, paralelismos y verbos de movimiento dedicados a personificar los rasgos de esa naturaleza que envuelve las aguas de la fuente de los Álamos.

Una buena muestra de este concepto de la naturaleza, en la que se plasma el dinamismo de las aguas y los elementos naturales que la rodean son las distintas representaciones pictóricas de Ofelia -personaje de la obra *Hamlet*, de William Shakespeare, que muere precisamente ahogada en un arroyo-, entre las que encontramos la *Ofelia* (1894) de John William Waterhouse, la *Ofelia* (1852) de John Everett Millais o la *Ofelia* (1883) de Alexandre Cabanel.

En esta Leyenda encontramos también un motivo del universo folklórico europeo a partir de la figura de la *dama del lago*, como afirma Rubén Benítez (1970), y cuyo patrón de comportamiento es básicamente el mismo: se presenta una figura femenina que habita en las aguas, que en ocasiones proporciona tesoros y cosas bellas. Estas féminas suelen seducir a quienes se les acercan para convertirlos, o bien en mercedores de gracias y placeres o bien en víctimas de maldad y muerte.

Hemos de considerar a esta dama de «Los ojos verdes» como mujer ideal en su faceta de inalcanzable, al margen del cruel destino que padece el protagonista al tropezar con ella de manera fortuita. Llegamos a esta consideración estableciendo un paralelismo entre las mujeres becquerianas etéreas como símbolo de lo inaccesible que nunca podrá gozar y que no ha encontrado encarnada en cuerpo de mujer. De esta manera, se erige un nexo entre la

imposibilidad de hallazgo de ese ideal y las damas incorpóreas e intangibles de su obra, al más puro estilo neoplatónico.

Entra en juego, así, la relación entre lo real y lo sobrenatural -plano en el que sitúa a la mujer etérea- intentando difuminar los límites entre ambos estamentos, ya para infundir miedo sobre el lector, ya para dotar de verosimilitud la narración, de tal manera que la conjunción de herramientas y recursos estilísticos utilizados en tal empresa culminen sugiriendo en el receptor de la obra aunque sea la más ínfima posibilidad de que aquellos hechos pudieron haber acaecido alguna vez.

Bécquer representa lo sobrenatural y fantástico con elementos como la niebla o el agua, así como mediante ciertos matices lumínicos y colores. Así, según el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, «las aguas simbolizan la unión universal de virtualidades, *fons et origo*, que se hallan en la precedencia de toda forma o creación» (2002, p. 60), mientras que «la niebla simboliza lo indeterminado» (2002, p. 331). El autor, de este modo, consigue transmitir la sensación de miedo a través de elementos que la mente humana asocia con escenas de terror, mediante la acumulación de verbos y adjetivos que hacen referencia a chirridos, aullar de perros o escenas nocturnas.

En cuanto al principio de verosimilitud de que trata de dotar sus narraciones, el propio Bécquer anuncia en su *Introducción sinfónica*: «me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido», estableciendo así una delgada línea entre la realidad y los sueños, que deja entrever de manera confusa para el lector. Utiliza también para esta labor otros recursos como la afirmación que aparece en el inicio de «La ajorca de oro: «Yo, en mi calidad de cronista verídico, no añadiré ni una sola palabra de mi cosecha para caracterizarlos mejor» (p. 115-116), refiriéndose a la descripción de los personajes.

Ya en la Rima XII, en la que Bécquer nos habla de una mujer con los ojos verdes, fija una correspondencia entre esta tonalidad en las pupilas y algunos seres mitológicos y fantásticos, por lo que no solo se establece relación entre esta y la Leyenda por el color de los ojos de la dama; sino también por la naturaleza fantástica de esta, que plasma mediante una estructura anafórica y paralelismos oracionales, en los que el adjetivo *verdes* funciona como metonimia de *ojos*:

Porque son, niña, tus ojos
verdes como el mar, te quejas:
verdes los tienen las náyades²⁵,
verdes los tuvo Minerva²⁶,
y verdes son las pupilas
de la hurís del Profeta²⁷ (p.412).

En «Los ojos verdes», Bécquer nos pinta a esta nebulosa mujer ideal -hija de las damas del lago de la tradición popular- como nacida del aturdimiento de Fernando, quien en un principio se cree «juguete de un sueño» al ver unos «ojos de color imposible», dudando de si se trataba de una mujer o «tal vez sería un rayo de sol [...]; tal vez una de esas flores que flotan entre las algas» (p. 138). La dama en cuestión viste «con unas ropas que llegaban hasta las aguas y flotaban sobre su haz» (p. 138), por lo que parece que fluya en ellas y se confunda en su profundidad. Sabemos que el agua simboliza lo sobrenatural, por lo que esto, vinculado a la confusión del propio protagonista sobre la naturaleza de la mujer a la que creyó advertir en el lago, nos pone ya ante la pista de que probablemente se trate de un ser fantástico.

Esta «mujer hermosa sobre toda ponderación» (p. 138) tiene los «cabellos» (p. 138) como «el oro» (p. 138) y «sus pestañas brillaban como hilos de luz» (p. 138), albergando esos hermosos ojos verdes, de la misma manera que en estos versos de la Rima XII:

que entre las rubias pestañas,
junto a las sienes, semejan
broches de esmeralda y oro
que un blanco armiño sujetan (p. 414).

Sigue la descripción y Fernando cuenta a Íñigo que «uno de sus rizos caía sobre sus hombros, deslizándose entre los pliegues del velo como un rayo de sol» (p. 139-140). Esto le confiere una apariencia angelical, únicamente perturbada por la fuerza de la mirada de esos «ojos verdes» (p. 140) que «brillaban como dos esmeraldas sujetas a una joya de oro» (p. 140).

²⁵ Según la RAE: 1. f. Mit. Cada una de las ninfas que residían en los ríos y en las fuentes. 2. f. Zool. Ninfa acuática de ciertos insectos. RAE. <http://lema.rae.es/drae/?val=náyades>, consultado el 25 de marzo a las 20:00 horas

²⁶ Diosa romana de la sabiduría, las artes y la guerra

²⁷ Según la RAE: 1. f. Cada una de las mujeres bellísimas creadas, según los musulmanes, para compañeras de los bienaventurados en el paraíso. RAE. <http://lema.rae.es/drae/?val=hur%C3%AD>, consultado el 25 de marzo a las 20:15 horas

Volvemos a ver este color esmeralda en la Rima XII, donde Bécquer establece una correlación entre varios elementos hermosos que se caracterizan, precisamente, por presentar este cromatismo. Entre estos versos -tomados a modo de ilustración de lo dicho- destacan la estructura en quiasmo de los versos 1 y 2 de la segunda estrofa y el paralelismo existente entre los versos 3 y 4:

[...]
El verde es gala y ornato
del bosque en la primavera.
Entre sus siete colores,
brillante el iris lo ostenta.

Las esmeraldas son verdes,
verde el color del que espera,
y las ondas del Océano,
y el laurel de los poetas (p. 414)²⁸.

Retomando los efectos que esa inusual mirada provoca en Fernando, vemos cómo brota en su interior «un deseo absurdo, irrealizable: el de encontrar una persona con unos ojos como aquellos» (p. 138).

Pero más latente se halla esa búsqueda en la Leyenda «El rayo de luna», a propósito de lo cual sugiere García-Viñó que «el autor hace de sí mismo un personaje; un personaje que es hermano gemelo del Manrique de *El rayo de luna* y, como él [*sic*], a la busca de una vaga sombra femenina inalcanzable, de un ideal que sabe una ilusión» (1970, p. 132). Manrique, poeta que «amaba la soledad porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico» (p. 161) parece que, como le sucedió a su creador, «había nacido para soñar el amor, no para sentirlo» (p. 162).

Manrique se enamora de una «forma blanca y esbelta» (p. 165) que, dejando a un lado esta asociación con el autor, encontramos también en la Rima LXXIV a partir de comparaciones con luces y tinieblas, que aluden a lo evanescente soñado:

[...]
La vi como la imagen
que en un ensueño pasa,
como rayo de luz tenue y difuso
que entre tinieblas nada (p. 453).

Y prosigue el personaje caracterizando a su dama con «breves pies» (p. 165) y un «perfume especial» (p. 165).

²⁸ Clara referencia a Petrarca y su dama ideal, Laura.

Hemos de detenernos en este punto dada la importancia de la revelación que aquí acontece cuando se nos habla de una «forma blanca y esbelta» (p. 165). No se afirma la visión de una mujer, sino que se habla de una imagen que se le asemeja y es de esa concepción idealizada de lo que se enamora el personaje, del deseo de encarnarse a sí mismo en el sexo opuesto para lograr un ser perfectamente compatible y acorde con él y su peculiar personalidad.

Presente se halla también la figura de esta mujer etérea, de esta visión, en los siguientes versos de la Rima XV, en los que se asimila a la dama ideal con una serie de elementos intangibles:

Cendal flotante de leve bruma,
rizada cinta de blanca espuma,
rumor sonoro
de arpa de oro,
beso del aura, onda de luz,
eso eres tú (p. 416).

En esta pretensión de encuentro de la mujer ideal, el personaje, basándose en su imaginación, afirma: «que piensa como yo pienso, que gusta de lo que yo gusto, que odia lo que yo odio, que es un espíritu hermano de mi espíritu, que es el complemento de mi ser» (p. 169), y que en la Rima XXIV parece haber encontrado.

Bécquer expresa este hallazgo de la mujer que lo complementa en esta Rima compuesta por cuatro estrofas, de estructura anafórica y paralelística. Se halla el *yo* del poeta y el *tú* que lo completa, expresado en la dualidad del número dos, mediante la que los distintos elementos de la naturaleza con que se relacionan los entes se muestran acompañados por un igual²⁹. Su estructura conceptual es ascendente, ya que comienza enumerando elementos físicos y termina, en la cuarta y quinta estrofa -y últimas de la Rima- con elementos evanescentes, que se sitúan en un plano superior a lo terrenal:

Dos rojas lenguas de fuego
[...]
dos notas que del laúd
a un tiempo la mano arranca,
[...]
dos olas que viven juntas
[...]
dos jirones de vapor
[...]
dos ideas que al par brotan (p. 419-420),

²⁹ Según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, el número dos representa «eco, reflejo, conflicto, contraposición: la inmovilidad momentánea cuando las fuerzas son iguales» (2002, p. 335).

En el último verso, Bécquer sitúa la conclusión que ha motivado la Rima y dice: «eso son nuestras almas» (p. 420).

Nuestros personajes masculinos se enamoran de una dama hermosa, característica principal en la fisionomía de la mujer ideal, que observamos al fijar la atención no solo en cómo se nos describe a estas féminas becquerianas, sino también a la Carlota y la Margarita de Goethe, personajes de *Los infortunios del joven Werther* (1774) y *Fausto* (1808), respectivamente; a la dama que alaba por su belleza y virtudes Musset en una elegía titulada «Julia» o a la Diotima de *Hiperión o el eremita en Grecia* (1794), de Hölderlin -entre otras-.

La dama de Manrique en «El rayo de luna» es «hermosa como el más hermoso de [sus] sueños de adolescente» (p. 169). La de Fernando es «hermosa, hermosa y pálida como una estatua de alabastro» (p. 139) y se dice capaz de sacrificar todo aquello que configuran los pilares de sus existencia «por una sola mirada de esos ojos» (p. 139)³⁰, lo mismo que Bécquer en la Rima XXIII:

Por una mirada, un mundo;
por una sonrisa, un cielo;
por un beso... ¡yo no sé
qué te diera por un beso! (p. 419)

En esta Rima monoestrófica compuesta a partir de una estructura anafórica perfectamente paralelística, con tintes de hipérbole y correlaciones que la motivan, el poeta nos delata que, como el propio Fernando, daría cualquier cosa por conseguir algún favor de la mujer amada, ya sea una simple mirada en la que puede reflejarse desde la inocencia más pura hasta los instintos más pasionales, una amable o descarada sonrisa que transmita su aceptación y simpatía hacia el amado o el más dulce o pasional de los besos al que sucumbiría -intuimos- a cambio hasta de su propia alma teniendo en cuenta que, de manera gradual y según va aumentando la intensidad en la significación del gesto requerido, aumenta la grandeza de la retribución por el mismo (mirada - sonrisa - beso/ mundo - cielo).

³⁰ Esta imagen nos remite de manera inmediata al protagonista de la Leyenda «El beso», quien idolatra las virtudes femeninas de una estatua de la que parece enamorarse.

Exactamente esto ocurre en la Rima XXV, en la que, a modo de estribillo y estableciendo una correlación entre cada uno de los tres que completan la Rima, dice, en gradación positiva:

[...]
diera, alma mía,
cuanto poseo:
¡la luz, el aire
y el pensamiento!
[...]
diera, alma mía,
cuanto deseo:
¡la fama, el oro,
la gloria, el genio!
[...]
diera, alma mía,
por cuanto espero:
¡la fe, el espíritu,
la tierra, el cielo! (p. 420)

La mujer nacida de los delirios de Manrique posee unos rasgos físicos coincidentes con los cánones de la mujer angelical e idealizada, ya que esta dama que imagina el poeta -del mismo modo que otras que ya hemos considerado como tales- tiene «unos ojos azules muy rasgados y adormidos» (p. 169), como los de la dama de la Rima XIII, de estructura anafórica entre las tres estrofas que la conforman, en las que el autor despliega su arte comparativo estableciendo la correlación entre los ojos azules y algunos elementos de la naturaleza caracterizados por este mismo tono:

Tu pupila es azul, y cuando ríes,
su claridad suave me recuerda
el trémulo fulgor de la mañana
que en el mar se refleja.

Tu pupila es azul, y cuando lloras,
las transparentes lágrimas en ella
se me figuran gotas de rocío
sobre una violeta.

Tu pupila es azul, y si en su fondo
como un punto de luz radia una idea,
me parece en el cielo de la tarde
¡una perdida estrella! (p. 415)

Sigue caracterizando Manrique a su dama ideal en estos términos: «alta y esbelta como esos ángeles de las portadas de nuestras basílicas» (p. 169). Por otro lado, dice que «su voz es suave como el rumor del viento en las hojas de los álamos y su andar acompasado y majestuoso» (p. 169).

Antes de esta descripción, y una vez llegados a ella, es fácil advertir nuevamente que se trata de una presencia que solo habita en su mente y se configura a partir de elementos naturales, ya que el propio personaje dice que «el viento, que suspira entre las ramas; las hojas, que parece que rezan en voz baja, me han impedido oír lo que ha dicho» (p. 164).

También en la Rima XXVIII parece confundirse el viento con la voz de la amada; hecho que de igual manera podemos poner en relación con «Los ojos verdes», cuando Fernando le habla y «sus labios se removieron como para pronunciar algunas palabras; pero solo exhalaban un suspiro, un suspiro débil, doliente, como el de la ligera onda que empuja una brisa al morir entre los juncos» (p. 140):

[...]
dime: ¿es que el viento en sus giros
se queja, o que tus suspiros
me hablan de amor al pasar? (p. 423)

Podemos considerar, por tanto, que la voz de esa dama evocada a partir de un rayo de luna no es más que el rumor del viento en el que quiere y necesita oír la voz de una mujer. Sucede lo mismo cuando afirma haber visto «en el fondo de la sombría alameda [...] agitarse una cosa blanca que flotó un momento y desapareció en la oscuridad» creyendo que se trata de «la orla del traje de una mujer» (p. 164). El personaje necesita creer que existe una mujer perfecta para él y, por ello, quizás la noche en que su locura a floraba con más ímpetu que en ninguna otra ocasión, utiliza la naturaleza para darle forma y vida por resultar este recurso más confuso para el entendimiento racional, lo que lo favorecería en su empeño por negarse a aceptar que es en realidad su mente la que la ha creado.

Esta visión de la naturaleza animada, tan propia del Romanticismo, se contrapone a la que muestran los autores de la Ilustración, periodo en el que se sigue otorgando vigencia a los tópicos tradicionales que a esta se refieren, tales como el renacentista *locus amoenus*. Se nos presenta así el espacio bucólico como escenario idílico en el que la naturaleza ofrece al hombre cuanto necesita, a través de la descripción de verdes prados y aguas tranquilas, cuyo elemento animado se halla casi exclusivamente en el canto de los pájaros. Por ello, el paisaje

natural cobra importancia como lugar de evasión para las clases sociales altas, utilizándolo como huida del atropellado estilo de vida de las ciudades ³¹.

Estas dos visiones tan opuestas del paisaje se ejemplifican en obras pictóricas como, por un lado, *La tempestad de nieve* (1842), de William Turner, en la que el autor nos muestra una naturaleza tenebrosa, oscura, que se mueve revelándose ante el espectador; y, por otro, *Paisaje fluvial* (1768), de Thomas Gainsborough, pintura en la que el paisaje es sosegado e idílico con una aguas apacibles surcadas por una pequeña barca, a las que algunos animales se acercan para saciar su sed.

Volviendo a la Leyenda que nos ocupa, el color del cabello difiere del de las otras mujeres que hemos visto. La de Manrique tiene «una cabellera suelta, flotante y oscura» (p. 169). Este rasgo es característico de la mujer pasional y, como hemos señalado anteriormente, la melena suelta representa el erotismo femenino. Según el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, «los cabellos corresponden al elemento fuego; simbolizan el principio de la fuerza primitiva [...] castaños o negros ratifican ese sentido de energía oscura, terrestre» (2002, p. 118). Por tanto, la explicación a este tono en el cabello puede estar motivada o bien por el deseo de una dama pasional que complete el ideal amoroso del autor en todos los aspectos o bien porque la visión tiene lugar en un ambiente nocturno y, tal vez, en su necesidad de más asociación de la naturaleza con la amada para justificar su visión, la oscuridad adquiere la función de representar el cabello de la misma, por lo que este tendría que ser inevitablemente negro.

Hemos intentado corroborar que emerge en la obra de Bécquer una búsqueda constante del ideal femenino resultante del compendio de características físicas y psicológicas, produciéndose una búsqueda en la que sin duda pretende encontrar su propio reflejo en la otredad de la dama. Una búsqueda similar hallamos en *Lucinda* (1799), de Schlegel, obra en la que además de llevar inserta una teoría sobre la novela que el autor parece poner en práctica mediante la escritura de la misma³², se vislumbra la búsqueda de un ideal femenino fruto del propio reflejo del yo del personaje masculino.

³¹ Esta oposición entre la visión sobre la naturaleza en la Ilustración, periodo en el que el paisaje era tratado a modo de postal, como escenario decorativo, frente a la del Romanticismo, donde la naturaleza cobra vida y forma parte activa de las narraciones y se comporta en ocasiones como un personaje, es de gran importancia aunque no podemos profundizar en esta idea debido a la extensión fijada para el trabajo.

³² Bécquer llevará a cabo algo similar en las *Cartas literarias a una mujer*, como veremos más adelante.

5 Mujer-poesía en los textos de Bécquer: *Cartas literarias a una mujer* y algunas Rimas

Llegamos en este punto al tercer y último arquetipo femenino de la literatura becqueriana de los aquí analizados. Queremos aclarar de antemano que el orden establecido no se ha dispuesto por relevancia, hecho que se constatará enseguida mediante el estudio de *Las cartas literarias a una mujer* y algunas Rimas en las que aparece la figura femenina equiparada a la poesía.

Es, de hecho, este paradigma becqueriano el más interesante de los que se dan cita en sus obras, dado que no aparece la figura femenina como ente físico, sino como vehículo para sortear el estudio poético, de manera que la teorización sea entendida por cualquier lector, sin que suponga condición indispensable la erudición o el conocimiento previo de la materia. Así, *Las Cartas literarias a una mujer* configuran todo un entramado teórico-creativo en el que se lleva a cabo de manera magistral, a modo de literatura epistolar, una renovadora poética en cuanto al contenido -en oposición al periodo ilustrado- y, sobre todo, en cuanto a la forma que, contraviniendo lo esperado en este tipo de reflexiones teóricas, se fragua de manera poco extensa -brevedad característica de toda la obra del autor- y deliberada desde un subjetivismo abrumador.

Se trata de cuatro cartas publicadas en distintas fechas en el periódico *El Contemporáneo*, lo que justifica la sencillez del lenguaje utilizado, exento de palabrería ininteligible y complejos recursos estilísticos que lo enturbien, por lo que nos encontramos con un texto de fácil acceso no solo en lo que al soporte de publicación se refiere, sino también en cuanto a la forma de tratar el contenido. Sin embargo, a pesar de ser publicadas de manera independiente, las *Cartas* guardan una estructura unitaria, fácilmente reconocible. Esto se logra gracias al final abierto de cada una de ellas, que a su vez engarza con el inicio de la siguiente, delatando la intención de alargar el asunto.

Las *Cartas* van dirigidas a una mujer sin nombre, lo que nos lleva a desechar el carácter biográfico de las mismas, prevaleciendo la definición de *poesía* como estímulo de escritura. Aparentemente no se fija una planificación previa a la redacción, pareciendo más bien que se trate de un hecho casual, motivado por una conversación con la destinataria, que hace que se plantee como objetivo dar respuesta a una pregunta muy concreta sobre la labor del poeta. Esta simulada espontaneidad se logra no solo mediante el estilo directo de algunas sentencias

en las que el autor se dirige a la dama, sino también con la evocación de la misma cuando este cree averiguar lo que estará pensando en momentos determinados de la lectura. Según se va avanzando en ella, parece que se trate de una reflexión instantánea, en la que en ocasiones Bécquer se aleja del propósito inicial, al que retorna una vez es consciente de que se desvía del tema³³.

También en la Rima XXIX se presenta una situación similar, solo que esta vez conclusa, ya que aparece la voz de la dama confirmando la efectividad de la explicación. Mediante el políptoton existente entre el primer y el cuarto verso, se refleja la esencia del contenido de la estrofa:

«¿Comprendes ya que un poema
cabe en un verso?»
Y ella respondió, encendida:
«Ya lo comprendo» (p. 425)

Pero quizás también podríamos establecer una relación entre esta Rima XXIX y el momento de la *Carta I* -que enseguida vamos a analizar-, en el que se produce un paréntesis en la conversación sin que el autor exponga el motivo: «Cuando llegaba a este punto se interrumpió nuestro diálogo. Ya sabes por qué» (p. 618). En esta Rima, en la que el polisíndeton acentúa el sutil erotismo y la anáfora marca los tiempos de la exposición, lo que sucede es que, tras un momento de silencio se produce un beso, al que parece anteceder una conversación similar a la que se narra en la *Carta*:

[...]
solo sé que no se oía
más que el aliento,
que apresurado escapaba del labio seco.

Solo sé que nos volvimos
los dos a un tiempo,
y nuestros ojos se hallaron
y sonó un beso (p. 425)

Comienza entonces la *Carta I* de forma contundente y directa, rememorando la pregunta que la dama le había planteado: «—En una ocasión me preguntaste: —¿Qué es la poesía?» (p. 617). Se plantea así desde el primer momento la cuestión que se va a tratar y que inmediatamente resuelve diciendo: «yo, que no soy muy fuerte en esto de las definiciones, [...] buscaba inútilmente en mi memoria un término de comparación [...] y exclamé al fin: — ¡La poesía..., la poesía eres tú!» (p. 617).

³³ Es evidente que cada vez que Bécquer abandona el objetivo de las cartas, es decir, la explicación de qué es la poesía, lo hace de manera intencionada, plenamente consciente de ello.

Vemos así cómo en su intención de hallar un «término de comparación» para explicar algo tan abstracto como la poesía que encierra un poema, «la mujer en las *Cartas* representa solo el estímulo de estas preguntas, una hermosa presencia que sirve para que el poeta se sumerja más y más en sus reflexiones de índole literaria» (López Estrada, 1972, p. 19).

Conecta, de esta manera, directamente con la Rima XXI, de estructura anafórica, en la que la situación se tercia idéntica para el autor, hallándose frente a una dama que le pregunta:

«¿Qué es poesía?», dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul³⁴.
«¿Qué es poesía?» ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú. (p. 419)

Continúa el poeta reafirmando en ese impulso inicial que lo lleva a dar tal definición y, con la ironía que va a caracterizar esta *Carta I*, se dirige a la destinataria diciendo: «¿Te sonríes? [...] tu incredulidad nos va a costar: a ti, el trabajo de leer un libro, y a mi, el de componerlo» (p. 618). Sin embargo -continúa Bécquer-, «un libro mío no puede ser muy largo» (p. 618) y «erudito sospecho que tampoco» (p. 618). El autor nos habla, así, de la brevedad y sencillez que suele caracterizar sus creaciones, aspecto renovador en lo que respecta a forma en la elaboración de una teoría poética, que es lo que pretende llevar a cabo en estas cartas ficticias. Pero, además, muestra su reticencia hacia la erudición y los métodos científicos diciendo: «no te inundaré en ese diluvio de términos que pudiéramos llamar facultativos, ni te citaré autores que no conozco, ni sentencias en idiomas que ninguno de los dos entendemos» (p. 619).

Sin abandonar el tono irónico, justifica su pretensión denunciando que «sobre la poesía no ha dicho nada casi ningún poeta; pero, en cambio, hay bastante papel emborronado por muchos que no lo son» (p. 618), considerando necesario que sea explicada desde el punto de vista de aquel «que la siente» (p. 618).

Por otra parte, en la Rima V, de estructura anafórica, la poesía personificada se define a sí misma, a través de paralelismos sintácticos y enumeraciones de conceptos en correlación.

³⁴ Como apuntamos en el apartado dedicado a la mujer fatal, el color azul cumple una función específica en la obra de Bécquer, ligado a su propia concepción sobre la poesía

Esta autodefinición de la poesía se extiende al propio autor, convertido en su portador y emblema –como hemos visto en esta Carta-, y se cierra la siguiente estrofa:

Yo, en fin, soy ese espíritu,
desconocida esencia,
perfume misterioso
de que es vaso el poeta (p. 408)

Sigue entonces explicando que la poesía es una consecuencia de la imaginación en la que del «poeta se apodera una idea» (p. 618), por lo que no se puede explicar desde las directrices de la razón. Por tanto, la interpretación de los críticos no sería la más acertada, ya que, en su afán por dilucidarla racionalmente, «la disecan y creen haberla entendido cuando han hecho su análisis» (p. 618).

Para ilustrar esta idea, Bécquer utiliza como metáfora del estudio crítico de un poema las autopsias realizadas al cuerpo humano y dice: «la disección podrá revelar el mecanismo del cuerpo humano; los fenómenos del alma, el secreto de la vida, ¿cómo se estudian en un cadáver?» (p. 619). Lo que pretende es afianzar, así, la idea de que desgranando un poema verso a verso solo se podrá explicar su forma y estructura o enumerar los recursos estilísticos que confluyen en él, pero nunca quedará esclarecida la verdadera esencia del contenido, basada en las experiencias del alma en conjunción con la fantasía, que emergen hacia el exterior tamizadas por la imaginación del autor.

La misma concepción de que el arte ha de ser examinado al margen de las directrices de la razón aparece en la obra de Oscar Wilde *El crítico como artista*, en la que, mediante un diálogo entre dos personajes, se lleva a cabo toda una reflexión sobre las características que ha de tener un buen crítico para valorar una obra de arte de cualquier naturaleza, consolidando en las siguientes líneas la misma idea becqueriana:

El arte es una pasión, y en materia de arte el pensamiento es coloreado inevitablemente por la emoción, y por eso es más bien fluido que fijo, y como depende de bellos estados de ánimo y momentos exquisitos, no puede ser constreñido dentro de la rigidez de una fórmula científica o de un dogma teológico. El arte le habla al alma y el alma puede ser prisionera del pensamiento lo mismo que del cuerpo (1968, p. 83).

Volviendo a Bécquer, vuelve a ratificarse en su personal interpretación de la poesía y dice, sirviéndose de la anadiplosis: «la poesía eres tú, [...] porque la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer» (p. 619).

Pero, lejos de dejarlo en anécdota, comienza a argumentar tal afirmación mediante una anáfora que reafirma su tesis en cada renglón de la siguiente manera:

La poesía eres tú, porque esa vaga aspiración a lo bello que la caracteriza, y que es una facultad de la inteligencia en el hombre, en ti pudiera decirse que es un instinto.
La poesía eres tú, porque el sentimiento, que en nosotros es un fenómeno accidental y pasa como una ráfaga de aire, se halla tan íntimamente unido a tu organización especial, que constituye una parte de ti misma.
Últimamente la poesía eres tú, porque tú eres el foco de donde parten sus rayos (p. 619-620).

Se plasma en este párrafo la concepción de la mujer como ser visceral, cuya naturaleza es sentimiento, frente al hombre, más racional y cercano al conocimiento. Afirma Irene Mizrahi al respecto de la visión de la fémina en las *Cartas* que Bécquer cree que «la mujer ha conservado su inocencia o pureza *natural* por su carencia de educación *formal*, es decir, por la alienación en el espacio doméstico que la sociedad patriarcal le ha impuesto a lo largo de la historia», por lo que «su visión de la mujer concuerda con el romanticismo alemán» (1998, p. 241)³⁵. Considera, además, esta autora que nuestro autor avanza en la mentalidad decimonónica de antecedentes como Espronceda o Campoamor y trata a la mujer en sus *Cartas* de tú a tú, ya que en ellas «la posición de Bécquer en cuanto a la relación entre los sexos [es] concebida como intercambio o diálogo, no como abnegación sumisa de la mujer a la autoridad patriarcal» (1998, p. 243).

Pero esta oposición entre la naturaleza sentimental de la mujer y la racional del hombre se cristaliza de manera explícita en los siguientes párrafos:

La poesía es en el hombre una cualidad puramente del espíritu; reside en su alma, vive con la vida incorpórea de la idea, y para revelarla necesita darle una forma. Por eso la escribe.
En la mujer, sin embargo, la poesía está como encarnada en su ser; su aspiración, sus pensamientos, sus pasiones y su Destino son poesía: [...] es, en una palabra, el verbo poético hecho carne (p. 620).

Gabriel Celaya dice a propósito de la visión que de la poesía tiene Bécquer que para él un poema es en realidad metapoesía, una manera de expresar lo inefable, es decir, «lo que no puede decirse con palabras» (2009, p. 105). Así, para nuestro autor la verdadera poesía –de nuevo en palabras de Celaya– es aquella «que se eleva a una especie de divinidad panteística como un torrente de armonías [...] es la vida misma de los mundos creados que levantan su

³⁵ Ya vimos en la Introducción que en el Romanticismo la figura de la mujer es utilizada a modo de reivindicación y se zafa de los cánones anteriores en las que estaba relegada al ámbito doméstico y la vida pública le era totalmente ajena. Mizrahi supone que Bécquer va en contra de la concepción clásica de la mujer, lo que vendría a quedar reflejado en esta misma Carta en la afirmación de que «a la mujer se la acusa vulgarmente de prosaísmo» (p. 620).

himno a lo que él llama Dios; y solo de un modo secundario e imperfecto está esa poesía en el verso» (2009, p. 107).

De la misma manera, afirma Guillén que, para Bécquer, «en su primera significación, el vocablo *poesía* no alude a la obra hecha por el hombre sino a lo que en el mundo real es poético» (Guillén, 1962, p. 194) y es de esa concepción de la poesía presente tanto en todo lo bello que encierra el mundo sensible, como en los sentimientos y fantasías del ser humano, de lo que se nutre la Rima IV, de estructura anafórica y paralelismos sintácticos, plagada de personificaciones, tal como se observa en las siguientes estrofas extraídas a modo de ejemplo:

No digáis que agotado su tesoro,
de asuntos falta, enmudeció la lira.
Podrá no haber poetas, pero siempre
¡habrá poesía!

Mientras las ondas de la luz al beso
palpiten encendidas;
mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista;

mientras el aire en su regazo
lleve perfumes y armonías
mientras haya en el mundo primavera
¡habrá poesía! (p. 405) ³⁶

Concluye esta *Carta I* adelantando el tema en el que se va a centrar la siguiente y diciendo: «la poesía es al saber de la Humanidad lo que el amor a las otras pasiones. El amor es un misterio. Todo en él son fenómenos a cuál más inexplicable; todo en él es ilógico, todo en él es vaguedad y absurdo» (p. 620). Asevera de esta manera el carácter inefable de los sentimientos y, por tanto, de la poesía.

La *Carta II* se abre con una referencia a la anterior y retomando el tema justo donde el autor lo dejó: «la palabra *amor* se deslizó de mi pluma en uno de los párrafos de mi carta» (p. 622) y continúa esclareciendo las pautas esgrimidas en el proceso de escritura:

Es una verdad tan innegable que se puede elevar a la categoría de axioma el que nunca se vierte la idea con tanta vida [...] como en el momento en que esta se levanta [...] pero puedo asegurarte que cuando siento no escribo [...] guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar [...] (p. 622). Entonces no siento ya con los nervios que se agitan con [...] las sensaciones producidas por la pasión y los afectos [...]; siento, sí, pero de una manera [...] artificial; escribo como el que copia de una página ya escrita (p. 623).

³⁶ A lo largo de las nueve estrofas que forman la Rima la dinámica es la misma que la expuesta en estas tres primeras a modo de ejemplo, por lo que se ha optado por no reproducir la totalidad.

Lo que intenta poner de manifiesto en estas líneas es que el verdadero poeta no es aquel que siente y escribe el efecto provocado por sus sentimientos en un momento concreto, sino el que alberga en su mente ese caudal de sensaciones para luego exteriorizarlas de una manera menos eufórica y más sutil. Dice que cualquiera puede escribir sobre lo que siente en el momento de exaltación y que, aunque quizás por escribir poesía será considerado poeta, en realidad no lo es, ya que la capacidad de anidar en la memoria las pasiones para posteriormente darles salida cuando ya no tienen la posibilidad de hacer agitar el cuerpo, «solo a algunos seres les es dado» (p. 623) y, para nuestro autor, «estos son los poetas» (p. 623), aquellos que como en la estrofa final de la Rima III expresa, son capaces de aunar la inspiración -«hilo de luz que ata entre sí los pensamientos más absurdos que andan en su caos» (p. 624)- y la razón, en pos de la obra de arte:

Sacudimiento extraño
que agita las ideas (p. 402),
[...]
murmullo que en el alma
se eleva y va creciendo,
[...]
deformes siluetas
[...]
paisajes que aparecen
[...]
ideas sin palabras,
palabras sin sentido;
[...]
actividad nerviosa
que no halla en qué emplearse;
[...]
locura que el espíritu
exalta y enardece;
[...]

¡Tal es la inspiración! (p. 403)

*

Gigante voz que el caos
ordena en el cerebro,
[...]
brillante rienda de oro
que poderosa enfrena
de la exaltada mente
el volador corcel;

hilo de luz que en haces
los pensamientos ata;
[...]
atmósfera en que giran
con orden las ideas (p. 404),
[...]
raudal en cuyas ondas
su sed la fiebre apaga;

¡Tal es nuestra razón!

Con ambas siempre en lucha
y de ambas vencedor,
tan solo el genio puede
a un yugo atar las dos (p. 405).

Esta concepción de la poesía y del momento de creación de la misma «señala precisamente la decisiva novedad de Bécquer con respecto de los otros escritores españoles [como Espronceda]³⁷ y, sobre todo, en relación con el concepto triunfante del poeta genial, propio del Romanticismo» (López Estrada, 1972, p. 83) ya que esta técnica de escritura poética se halla también reconocida por otros autores románticos europeos. Así, Keats anhela «componer sin esta fiebre» (1982, p. 190), Baudelaire afirma que «el corazón contiene pasión, pero solo la imaginación contiene poesía» (2009, p. 28) y Wilde afirma que «la simple expresión de alegría no es poesía, [...] y las verdaderas experiencias del artista son siempre las que no encuentran su expresión directa» (1968, p. 150) .

Prosigue la *Carta* refiriéndose a la incapacidad del lenguaje común para expresar las ideas que parten del interior y los sentimientos del alma e insistiendo en la inefabilidad que los envuelve, en la paradójica incapacidad de expresión de la palabra. Esta concepción resulta muy innovadora en tanto que se opone a la «tradición esencial» que concibe la poesía como «palabra en plenitud» (Guillén, 1962, p. 203). Para nuestro autor, «visionario, soñador [y] espíritu puro» (Guillén, 1962, p. 203), resulta imposible encerrar en la palabra lo soñado debido a su naturaleza inefable y evanescente, por lo que el lenguaje escrito solo sirve para intentar salvar el abismo existente entre la imaginación y el mundo sensible, pero nunca podrá reproducirlo con exactitud en todo su esplendor:

Las ideas más grandes se empequeñecen al encerrarse en el círculo de hierro de la palabra; [...] qué diáfanos, qué ligeras, qué impalpables son las gasas de oro que flotan en la imaginación al envolver esas misteriosas figuras que crea y de las que solo acertamos reproducir el descarnado esqueleto; [...] ¿cómo la palabra, cómo un idioma grosero y mezquino, insuficiente a veces para expresar las necesidades de la materia, podrá servir de digno intérprete entre dos almas? Imposible (p. 624).

³⁷ Según Ros de Olano -dice Robert Marrast en la Introducción a *El diablo mundo* de Espronceda- se necesita un poeta que escriba no tanto con «la cabeza por sí sola», como con un «corazón impresionable» (1985, p. 51).

De la misma forma que en este fragmento, se pronuncia el autor en la Rima I, donde la sinestesia define lo que para él debería ser la palabra para considerarla capaz de plasmar en el idioma la verdadera poesía:

Yo quisiera escribirle, del hombre
domado el rebelde, mezquino idioma,
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas (p. 401).

Continúa ahondando en el germen de la poesía para intentar darle una explicación asequible al gran público, aquel que no ostenta el genio creador, pero que quiere conocer los orígenes de un poema. La equipara ahora con otra imagen, esta vez con un sentimiento -que a su vez ya mostró como naturaleza inherente a la mujer-, porque «la poesía es sentimiento» (p. 625). Sin embargo, este necesita una causa para que se produzca el «divino arranque de entusiasmo» (p. 625) y esa causa es «el amor» (p. 625). Dice Bécquer que «el amor es el manantial perenne de toda poesía, [...] el principio eterno de todo lo bello» (p. 625), pero no lo reduce al amor pasional, ya que «la religión [...] es un amor también, [...] y solo a estos dos astros de la inteligencia puede volverse el hombre cuando desea [...] inspiración» (p. 625).

La idea que se desprende de estas líneas -contextualizadas en la totalidad de las *Cartas* analizadas hasta el momento- es que la poesía está contenida en la mujer en tanto que esta alberga el sentimiento amoroso, pero también en este sentido está contenida en la Divinidad religiosa, que representa el más puro de los amores posibles.

Cierra esta *Carta* con la intención de retomar el asunto y exponer a la destinataria un significado más concreto del amor, del cual dice tener miedo de hablar. Posiblemente esto se deba al temor a no contentar a la dama con su explicación, ya que se le supone enamorado de ella y, como receptora de este sentimiento, necesita que quede satisfecha con la exposición que le va a declarar.

La *Carta III* se asemeja a la primera en el comienzo cuando, a modo de interrogación retórica, retoma el tema inconcluso de la *Carta* anterior: «¿Qué es el amor?» (p. 627). Para dar explicación a la poesía debe ocuparse también del significado de este ya que, como confirma en la *Carta II* es, en cierta medida, el fundamento de la poesía, de la idea de la misma, que queda transfigurada en poema.

A pesar de que el autor sitúa el origen de este sentimiento en su propio ser en una fecha y un lugar muy concretos y alrededor de unos acontecimientos determinados, no cesamos en

la idea de concebir las *Cartas* al margen de las vivencias biográficas y amorosas de Bécquer, como una poética renovadora para su tiempo³⁸. Por tanto, esta descripción meticulosa de tal instante actuaría a modo de recurso para la innovación, a pesar de que en un principio pudiera despistar al lector de la verdadera finalidad de las *Cartas*: «Nuestro conocimiento solo databa de algunos meses; era verano y nos hallábamos en Cádiz. El rigor de la estación no nos permitía pasear sino al amanecer o durante la noche» (p. 627). Y continúa describiendo el instante preciso en que surgió el amor equiparando este sentimiento al «gigante himno de la creación que despierta» (p. 627) o, lo que es lo mismo, identificándolo con la inspiración poética, de la que nos habla en la Rima I:

Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de ese himno,
cadencias que el aire dilata en las sombras (p. 401).

Pero también en la primera parte de la Rima III el autor pretende explicar el origen y características de la inspiración y lo que esta provoca en él de manera más extensa y directa, mediante numerosas imágenes que actúan como correlación poniéndolas en pie de igualdad con la inspiración. Se abre la Rima enumerando, a modo de paralelismo sintáctico, las características de un concepto abstracto que, contraviniendo el orden esperado, se expone como colofón:

Sacudimiento extraño
[...]
murmullo que en el alma
se eleva y va creciendo,
[...]
deformes siluetas
de seres imposibles
[...]
colores que fundiéndose
remedan en el aire
los átomos del iris,
[...]
memorias y deseos
de cosas que no existen
[...]
actividad nerviosa que no halla en qué emplearse
[...]
locura que el espíritu

³⁸ Sin embargo algunos autores, como Gabriel Celaya (2009), Rica Brown (1963) o Jorge Guillén (1962), insisten en la probabilidad de que las cartas estuvieran dirigidas a Casta Esteban por la coincidencia entre la fecha de publicación de las mismas y el matrimonio de nuestro autor con ella. López Estrada baraja también algunos nombres, además del de la ya mentada, pero finalmente parece que le convence más la posibilidad de que las cartas fueran dirigidas a «la lectora, una lectora cualquiera de las que abrirían las grandes páginas de *El Contemporáneo*» (1972, p. 72), perspectiva esta desde la que abordamos este estudio, desligando la biografía de la escritura.

exalta y enardece
[...]
¡Tal es la inspiración! (p. 403)

El autor exalta, nuevamente, como en la *Carta I*, el sentimiento frente a la erudición y dice, tras ser instado por la dama a responder «¿qué es el sol?» (p. 628), que muchas definiciones «se han dado sobre cosas indefinibles [y] la razón es que [...] ninguna es exacta, por lo que cada cual se cree con derecho para formular la suya» (p. 628). Lo mismo ocurre, por tanto, con el amor, abstracto y difícil de definir y, en esta ardua labor, aquellos que se han atrevido a hacerlo, han dejado «lentos [...] los libros de definiciones [...], en griego, en árabe, [...] en todas las lenguas vivas o muertas [...] que se conocen» (p. 629). Pero ninguna ha satisfecho a nuestro autor, por lo que debe seguir indagando en su propio interior para lograr dar explicación a la inefabilidad de su alma de poeta. Ofrece entonces un acertado medio para que su amada logre entender qué es el amor y le dice: «Recógete dentro de ti misma, y si es verdad que lo abrigas en tu alma, siéntelo y lo comprenderás» (p. 629).

Seguidamente, vuelve a concentrar en la figura de Dios el núcleo del verdadero amor y parece hacer una recapitulación de lo expuesto hasta ahora estableciendo este sentir como «origen de esos mil pensamientos desconocidos, que todos ellos son poesía verdadera y espontánea que la mujer no sabe formular, pero que siente y comprende mejor que» (p. 629) el hombre dado que «en la mujer la poesía está como encarnada en su ser, [...] es, en una palabra, el verbo poético hecho carne» (p. 620).

Continúa, pues, con el intento de definir la poesía, que había abandonado en la explicación del amor, a pesar de hallarse ligados - según Bécquer- la una al otro, por lo que nada del parlamento becqueriano hasta ahora expuesto ha sido en vano. Vuelve a utilizar -como ya hizo en la *Carta I*- el recurso de la anáfora dejándonos los párrafos siguientes, en los que insiste en la definición de la poesía contenida en la figura femenina:

Poesía, esas lágrimas involuntarias que tiemblan un instante en tus párpados, se desprenden en silencio, ruedan y se evaporan como un perfume³⁹.
Poesía, el gozo improvisado que ilumina tus facciones con una sonrisa suave, y cuya oculta causa ignoras dónde está.
Poesía son, por último, todos esos fenómenos inexplicables que modifican el alma de la mujer cuando despierta al sentimiento y la pasión.

Y sigue con esta exposición de manera eufórica mediante exclamaciones que equiparan sentimientos y gestos antitéticos, a los que parece evocar a través de la personificación de los

³⁹ Carácter efímero del sentimiento humano, frente al carácter eterno del amor divino.

mismos: «¡Sonrisas, lágrimas, suspiros y deseos, que formáis el misterioso cortejo del amor! ¡Vosotros sois la poesía, la verdadera poesía que puede encontrar un eco, producir una sensación o reproducir una idea! [...], todo está contenido en vuestro corazón de mujer» (p. 630).

Concluye esta *Carta* de manera muy poética y, por supuesto, abierta a la continuidad que prevalecerá en la siguiente, con la contundente afirmación de que «las mujeres son la poesía del mundo» (p. 630). Esta alegación está consolidada en los siguientes versos de la Rima IV:

mientras exista una mujer hermosa
¡habrá poesía! (p. 406)

En la *Carta IV* Bécquer nos sorprende, en relación con las otras, incorporando una pequeña introducción sobre el asunto que posteriormente va a desarrollar: «La religión es amor, y porque es amor es poesía» (p. 631). La aparición de esta introducción desmonta la posibilidad -desechada desde un primer acercamiento a las *Cartas*- de que estos textos sean fruto de la casualidad e hijos de la improvisación del autor.

Comienza entonces su exposición hablándonos de un momento que evoca en estos términos: «sentí en mi alma y en todo mi ser como una plenitud de vida, como un desdoblamiento de actividad moral, que no encuentra objeto en qué emplearse, se eleva en forma de ensueños y fantasías, [...] en los cuales buscaba en vano la expresión» (p. 632). Y es que Bécquer no solo concibe la poesía arraigada al sentimiento que fluye desde la conciencia del ser humano, sino que para él, también surge desde el sueño y la ensoñación.

Si bien en esta *Carta* aparece el ensueño, también ha reservado al sueño el espacio que se merece en la *Carta II*, cuando se dirige a la dama dice: «¿Al despertar, te ha sido alguna vez posible referir con toda su inexplicable vaguedad y poesía lo que has soñado?» (p. 624).

López Estrada realiza al respecto una distinción entre el sueño y el ensueño según la cual «el sueño físico del cuerpo [...] desencadena en el alma las imágenes del sueño psíquico», mientras «el ensueño de la vigilia, [...] se reúne con la fantasía para crear una situación que resulta también una mina de asuntos poéticos» (1972, p. 89).

En esta concepción del sueño como fuente de inspiración poética «los predecesores de Bécquer son, sin duda, aquellos poetas que en Alemania, desde finales del siglo XVIII, proclamaban el valor primordial de los sueños» (Guillén, p. 191, 1962). Esta influencia se extiende desde poetas alemanes como Tieck (*Vida y muerte de Santa Genoveva*), Hoffman

(«El magnetizador») o Novalis (*Himnos a la noche*), pasando por los franceses Nodier (*Trilby o el duende de Argil*), Nerval («Aurelia»), Victor Hugo (*El promontorio del sueño*) o Baudelaire (*Las flores del mal*), hasta el gran representante en Inglaterra Coleridge («Kubla Khan»); para llegar a Bécquer, con el que se produce en España la «culminación de la poesía sentimental y fantástica [...], [asumiendo] del modo más auténtico el papel de poeta visionario» (Guillén, 1962, p. 193).

En consonancia con esta inclusión del sueño, el ensueño y la fantasía se halla la Rima XV en la que, una vez más, Bécquer define lo que para él es la poesía dirigiéndose a un *tú* que sin duda la refiere, solo que esta vez predominan conceptos evanescentes e intangibles en los que subyace, además, una definición idealizada mediante sinestesias, que reafirman la dificultad de llegar a la verdadera poesía:

Cendal flotante de leve bruma,
rizada cinta de blanca espuma,
rumor sonoro
de arpa de oro,
beso del aura, onda de luz,
eso eres tú.
Tú, sombra aérea, que cuantas veces
voy a tocarte te desvaneces
[...]
ansia perpetua de algo mejor
eso soy yo.
[...]
¡yo, que incansable corro y demente
tras una sombra, tras la hija ardiente
de una visión! (p. 416)

Nos sitúa ahora en el momento en que «esta era la verdad de la situación de [su] espíritu» (p. 632) y nos lleva con esto a «Toledo, la ciudad sombría y melancólica por excelencia» (p. 632), que describe como una ciudad muerta, «donde no se ven más que ruinas» (p. 632). Esta caracterización *oscura* tiene bastante que ver con los acontecimientos fantásticos que en adelante nos va a narrar el autor, especialmente por la naturaleza siniestra de los mismos.

Se ubica en un espacio aun más concreto, «en el antiguo convento de San Juan de los Reyes», que rememora su *Historia de los templos de España*, texto de naturaleza arqueológica que no obtuvo el reconocimiento pretendido por el autor. Es en este espacio sagrado, una vez más -como en algunas Leyendas-, donde tienen lugar sucesos fantásticos en los que comparecen «estatuas vestidas de luengos paños que flotan como al andar; caprichos

fantásticos, gnomos, hipogrifos, dragones y reptiles sin número, que ya asoman por cima de un capitel, ya corren por las cornisas» (p. 633).

Estos hechos nacen desde la ensoñación en ese momento tan concreto en el que, tras trabajar «hasta que comenzó a faltar la luz» (p. 633), precisamente en la pintura de un dibujo que plasmara gráficamente la majestuosidad del lugar que acaba de describir con palabras, dice Bécquer: «mis deseos comenzaron a hervir y a levantarse en vapor de fantasía» (p. 633). Digamos, pues, que tanto el escenario como el estado físico y anímico del *yo* de las *Cartas* contribuyen a que tenga lugar la escena fantástica, que se extiende aun cuando parecía que había cesado, cuando cree «ver levantarse a [su] lado [...] una de las estatuas del claustro derruido, una escultura» (p. 634).

Bécquer ve entre los muros del templo «todo un mundo de piedra; fantasmas inanimados de otros seres que han existido» (p. 634), en los que «había grabado el cincel [...] una expresión de beatitud y bondad inefable» (p. 634); toda una serie de «Vírgenes, [...] cenobitas [y] mártires» (p. 634) que, como él -dice-, «vivieron sin amores ni placeres» (p. 634). Entonces se pregunta cómo habrían podido vivir así, exentos de tantos sentimientos y sensaciones que muchas veces configuran el motivo de existencia en el ser humano y se da cuenta de que «sus miradas se perdían en el infinito buscando a Dios» (p. 635).

Por tanto, lo que con esto pretende el autor es explicar la supremacía de la Divinidad, equiparada al amor eterno, lo que queda plasmado en la perpetuidad de los cuerpos de estos santos de yeso y escayola, que prevalecen al ser humano plasmándose también, de esta manera, la perpetuidad del amor divino frente al carácter caduco del amor terrenal, ambos constitutivos de la poesía.

Estas referencias a la divinidad como poesía se ven también en *Leyendas* como «Maese Pérez el organista» o «El Miserere», donde la música en un recinto religioso se vuelve representación de la creación divina.

Por otra parte, encontramos en la Rima VII una reminiscencia de una de tantas proezas divinas recopiladas en los textos sagrados, de la que el autor se vale para definir, nuevamente, la inspiración, que a veces se halla en el poeta como dormida. Así, «la mano de nieve y la voz divina que hace andar a Lázaro son las elaboraciones del artista que da forma objetiva a los sentimientos» (García Montero, 2001, p. 235) albergados en su interior:

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueña tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo,
veíase el arpa.

¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
como el pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas!

¡Ay!—pensé—. ¡Cuántas veces el genio
así duerme en el fondo del alma,
y una voz, como Lázaro, espera
que le diga: «Levántate y anda!» (p. 410)

Cierra esta postrera *Carta* -no porque fuera su intención la de acabar con ella su poética- con la siguiente sentencia, que viene a corroborar la última interpretación referida a la figura de Dios y al amor divino: «A Dios, foco eterno de hermosura, al que se vuelve con los ojos, como a un polo de amor, el sentimiento de la tierra» (p. 635).

Podemos constatar una evolución circular en las *Cartas* en tanto que se abren estableciendo una conexión entre la mujer y la poesía -entendida la primera como portadora del sentimiento y la segunda como fruto del mismo- y se cierran con la misma idea, al estimar la poesía emanación del amor y este, inherente a la mujer y a Dios. Pero se hallan también íntimamente relacionadas a partir de la consideración de que todo parte de la figura femenina para acabar desembocando en la Divinidad como símbolo de amor supremo y verdadero. Ambas entidades son, en cierta medida, equiparadas en estos textos ante la capacidad que tienen de irradiar el sentimiento, transfigurado en poema desde el sueño y la fantasía, que brotan en el interior del autor para transformarse mediante la insuficiencia de la palabra en composición poética, siendo el lenguaje lírico la vertiente racional más próxima a la verdadera forma y esencia de la poesía.

Vemos, pues, cómo los tres arquetipos femeninos analizados guardan entre sí una estrecha relación en la obra becqueriana -especialmente la mujer ideal y la mujer-poesía-, estableciéndose la confluencia de los mismos en algunas Rimas y Leyendas. Esto, a su vez, contribuye a la concepción de la literatura de Bécquer como unidad, en la que los textos de distintos géneros comparten estrofas y recursos estilísticos ilustrando, así, la modernidad y más que justificada vigencia de la obra de este autor como hito del Romanticismo español y claro antecedente de poetas posteriores.

6 Conclusiones

La motivación principal en la elaboración de este trabajo ha sido la descripción y análisis de los arquetipos femeninos más recurrentes en la literatura becqueriana, con el fin de establecer su funcionalidad en los textos seleccionados. Sin embargo, una vez hemos profundizado en las obras, no hemos podido dejar de mencionar otros temas que ayudan a la comprensión del estilo literario romántico y, del propio Bécquer; así como las referencias a otros autores claramente determinantes en la obra de nuestro autor. Aunque debido a la extensión requerida no se ha podido profundizar en dichos temas, ni tampoco mencionar a todos los autores destacados de este periodo, como ya advertimos en la Metodología, el hecho de referirnos a ellos ha supuesto que se sobrepasen los límites de extensión exigidos en la Guía docente del Trabajo Final de Grado, por lo que pedimos disculpas a los miembros del Tribunal. Con todo, las inevitables referencias a estos aspectos transversales al tema del trabajo, nos han permitido esbozar las siguientes conclusiones:

- 1) La figura femenina es un elemento de gran relevancia en la literatura del Romanticismo para diversos autores, lo que se observa por su reiterada presencia en los textos y en otros géneros artísticos, especialmente la pintura.
- 2) Esto ha supuesto tanto la aparición de ciertos arquetipos femeninos heredados y reformulados de periodos literarios anteriores como la de un arquetipo considerado como novedoso: la mujer-poesía.
- 3) La obra literaria de Bécquer se halla claramente influida por los autores románticos europeos, ingleses y españoles, en lo que al estilo, la temática y los géneros literarios trabajados se refiere.
- 4) Derivada de esta influencia es la recurrencia de tres arquetipos femeninos en la obra becqueriana: *femme fatale*, mujer ideal y mujer-poesía.
- 5) La *femme fatale* es un personaje literario de carácter tradicionalmente negativo. Los ojos y una larga cabellera son los elementos más destacados en su representación tanto pictórica como literaria. Poseedora de gran belleza, es el factor desencadenante de un fatal desenlace para el personaje masculino.

- 6) La mujer ideal es de carácter amable y en los textos de Bécquer suele presentarse como etérea e intangible. Físicamente suele estar representada, como arquetipo literario, con el cabello rubio y los ojos claros. Sin embargo, en los textos de Bécquer aparece descrita en ocasiones con el cabello oscuro.
- 7) La mujer-poesía es un arquetipo novedoso en el Romanticismo, de menos presencia en los textos que los anteriores. Se trata a la mujer como origen y emblema de la poesía y Bécquer la utiliza para llevar a cabo una teoría poética a modo de literatura epistolar.
- 8) Para la descripción y el análisis de la *femme fatale* nos hemos centrado en las Leyendas «La ajorca de oro» y «El Monte de las Ánimas», así como en las Rimas XI, XXV, XXXI, XXXV, XXXVIII, XXXIX, XLV, LX, LXX, LXXI, LXXIX; para la mujer ideal, tanto en las Leyendas «El rayo de luna» y «Los ojos verdes», como en las Rimas XI, XII, XIII, XIV, XV, XXIII, XXIV; XXV, XXVIII, LXXIV; y en *Las Cartas literarias a una mujer* y las Rimas I, III, IV, VII, XI, XV, XXI, XXIX, para la mujer-poesía.
- 9) Algunos de los arquetipos propuestos -especialmente la mujer ideal y la mujer-poesía- se entrecruzan y se han analizado de manera independiente por criterios metodológicos.
- 10) El tratamiento de la mujer es esencial en los textos de Bécquer, de la misma manera que otros temas que no se han podido desarrollar.
- 11) El tratamiento de este tema adquiere una dimensión metapoética que ilustra la modernidad y la autoconsciencia de un proyecto literario compacto y coherente, que hemos intentado ilustrar en este trabajo refiriéndonos a las obras de Bécquer concebidas como una unidad, con independencia de su género.

7 Bibliografía

ALIGHIERI, D. (2002). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

BALLESTEROS, M. (1990). *El principio romántico*. Barcelona: Anthropos.

BAUDELAIRE, C. (2000). *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.

————— (2009). *Las flores del mal*. Madrid: Edaf. Recuperado de: <https://books.google.es/books?isbn=8441421498>, 5 de mayo de 2015 a las 18:00 horas.

BÉCQUER, G. A. (1969). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

————— (2007). *Narraciones*. Madrid: Cátedra.

BENÍTEZ, R. (1970). *Bécquer tradicionalista*. Madrid: Gredos.

————— (2008). *Estudios becquerianos*. Palencia: Cálamo.

BORNAY, E. (1995). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

BROWN, R. (1963). *Bécquer. Gustavo Adolfo Bécquer en dos tiempos*. Barcelona: Aedos.

CASTRO, R. (1983). *En las orillas del Sar*. Madrid: Castalia.

CELAYA, G. (2009). *Ensayos literarios*. Madrid: Visor libros.

CERNUDA, L. (1971). *Poesía y literatura I y II*. Barcelona: Seix Barral.

CIRLOT, J. E. (2002). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

- ESPRONCEDA, J. de (1985). *El diablo mundo. El estudiante de Salamanca*. Madrid: Castalia.
- GARCÍA MONTERO, L. (2001). *Gigante y extraño. Las «Rimas» de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona: Tusquets.
- GARCÍA-VIÑÓ, M. (1970). *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*. Madrid: Gredos.
- GARRIDO PALLARDÓ, F. (1968). *Los orígenes del Romanticismo*. Barcelona: Labor.
- GOETHE, J. W. (1987). *Obras completas, t. III*. Madrid: Aguilar.
- GRIMAL, P. (1991). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- GUILLÉN, J. (1962). Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado. En Sebold, R. P. (1985). *Gustavo Adolfo Bécquer* (pp. 191-212). Madrid: Taurus.
- GULSOY, J. (1967). La fuente común de «Los ojos verdes» y «El rayo de luna» de G. A. Bécquer. En Sebold, R. P. (1985). *Gustavo Adolfo Bécquer* (pp. 261-271). Madrid: Taurus.
- IZQUIERDO, P. (1995). Presencia de lo lírico, atmosférico y maravilloso en las *Leyendas* de Bécquer. En Cuevas García, C. (ed.) y Baena, E. (coord.). *Bécquer. Origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 1993*. Málaga: Congreso de literatura española contemporánea.
- KEATS, J. (1982). *Cartas*. Barcelona: Bosch. Recuperado en: <https://books.google.es/books?isbn=8474260760>, el 15 de abril de 2015, a las 15:00 horas.

LLÁCER LLORCA, E. V. (1996). El terror en la literatura: El diseño de la «Tale» de Poe. *REDEN: Revista española de estudios norteamericanos*, (11), 9-24.

LÓPEZ ESTRADA, F. (1972). *Poética para un poeta. Las «Cartas literarias a una mujer» de Bécquer*. Madrid: Gredos.

MIGUEL PUEYO, C. (2009). *El color del Romanticismo: en busca de un arte total*. Nueva York: Peter Lang. Recuperado de: books.google.es/books/about/El_color_del_romanticismo.html?id..., el 25 de abril de 2015, a las 15: 30 horas.

MIZRAHI, I. (1998). *La poética dialógica de Bécquer*. Amsterdam - Atlanta: Rodopi.

NAVAS RUIZ, R (ed.) (2000). *Poesía española, 6, El siglo XIX*. Barcelona: Crítica.

NOVALIS (1998). *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Cátedra.

————— (2009). Anhelos de muerte. En Rico, F. *Mil años de poesía europea*. Barcelona: Planeta.

PETRARCA, F. (1992). *El cancionero*. Barcelona: Ediciones 29.

PÉREZ GALDÓS, B. (1871). Las obras de Bécquer. En Sebold, R. P. (1985). *Gustavo Adolfo Bécquer* (pp. 61-71). Madrid: Taurus.

SALINAS, P. (1982). Espronceda: La rebelión contra la realidad. En Rico, F. *Historia y crítica de la literatura española, Romanticismo y Realismo* (pp. 148-153), vol. 5. Barcelona: Crítica.

SCHLEGEL, F. (2005). *Conversación sobre la poesía*. Buenos Aires: Biblos. Recuperado en: <https://books.google.es/books?isbn=9507864962>, el 22 de abril, a las 16:00 horas.

SEBOLD, R. P. (1989). *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Madrid: Taurus.

WILDE, O. (1968). *El crítico como artista*. Madrid: Espasa Calpe.

ZORRILLA, J. (1998). *Don Juan Tenorio*. Barcelona: Plaza & Janés.

8 Anexos

8. 1. Representaciones pictóricas de la *femme fatale*



Lilith (1868), Dante Gabriel Rossetti

Sé que en su corazón, nido de sierpes,
no hay una fibra que el amor responda;
que es una estatua inanimada; pero...
¡Es tan hermosa!
(Rima XXXIX)



Olympia (1863), Édouard Manet

Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión,
de ansias de goce mi alma está llena.
(Rima XI)

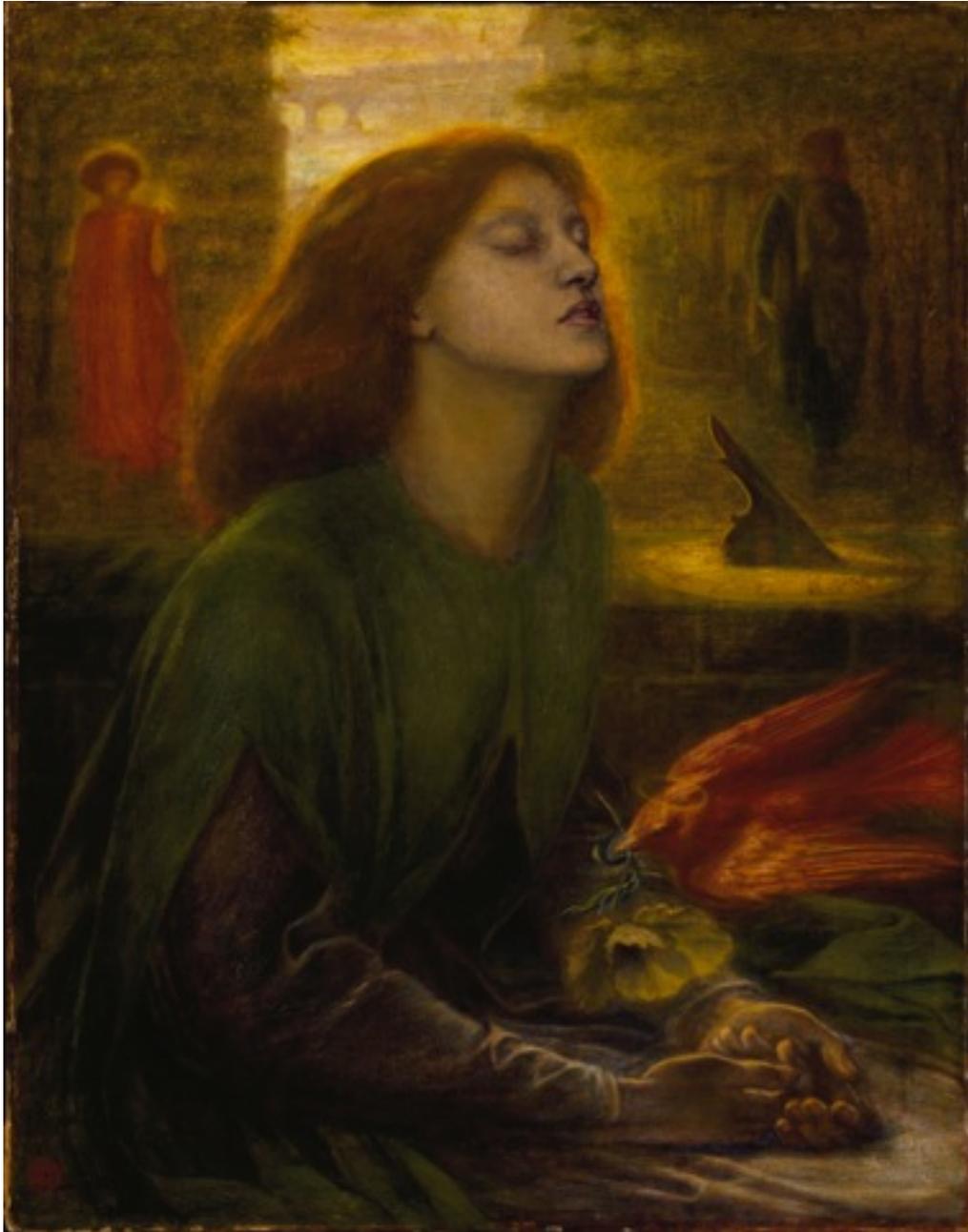


Sensualidad (1891), Franz von Stuck

... hermosura diabólica, que tal vez presta el demonio a algunos seres para hacerlos sus instrumentos en la tierra.

(Leyenda «La ajorca de oro»)

8. 2. Representaciones pictóricas de la mujer ideal



Beata Beatrix (1871), Dante Gabriel Rossetti

La vi como la imagen
que en un ensueño pasa,
como rayo de luz tenue y difuso
que entre tinieblas nada.
(Rima LXXIV)



Dante y Beatriz (1884), Henry Holiday

Te vi un punto, y flotando ante mis ojos
la imagen de tus ojos se quedó,
como la mancha oscura, orlada en fuego,
que flota y ciega si se mira al sol.
(Rima XIV)

