

CLÁSICOS **H**ISPÁNICOS



Soluciones
a las
Actividades
de

Rimas y leyendas

Gustavo Adolfo Bécquer

Edición de Juan Carlos
Fernández Serrato

Ilustraciones de
Helena Pérez



ANAYA

LAS RIMAS

Forma

- 1** Siguiendo el gusto romántico, Bécquer suele emplear versos de distinta medida en un mismo poema. Analiza métricamente las rimas I y XXVII; justifica el uso de la distinta medida versal, en relación con su finalidad para la construcción del ritmo del poema y con su función para la organización del sentido del texto.

Rima I:

Bécquer emplea aquí una combinación de versos decasílabos (los versos impares) y dodecasílabos (los pares) agrupados en tres estrofas de cuatro versos cada una, dentro de las cuales los versos impares quedan libres y los pares riman en asonante, repitiendo a lo largo del poema la misma rima «o-a»: 10-, 12A, 10-, 12A / 10-, 12A, 10-, 12A.

El verso *decasílabo* se emplea en la lírica castellana desde el siglo XIV, aunque parece que fue por influencia de la lírica galaico portuguesa. No obstante, se han encontrado testimonios más antiguos del uso del decasílabo en la poesía peninsular: en un zéjel compuesto en árabe coloquial andalusí por el poeta cordobés Ibn Quzmán (Abén Guzmán), que vivió entre 1078 y 1160; y en una jarcha del poeta hispanohebreo Yehudah Haleví (Judá Leví), nacido hacia 1070 en la Tudela musulmana de la taifa de Zaragoza y muerto en Jerusalén, según una leyenda aún no probada, hacia 1171, tras haber pasado parte de su vida entre los musulmanes de Granada y luego entre los cristianos de Toledo. Revitalizado por los poetas del siglo XVIII, con los románticos y los modernistas llega a su momento de mayor popularidad. Considerado un verso de ritmo monótono, los románticos lo emplearon casi siempre en composiciones cortas. Bécquer lo combina en esta rima con el dodecasílabo para evitar esa monotonía; en otras, como las rimas VII y VIII, los alternará con hexasílabos.

El origen del *dodecasílabo*, verso también antiguo en la lírica peninsular, se remonta según algunos tratadistas hasta las jarchas del siglo XI. Durante los siglos XVI y XVII fue desplazado por el endecasílabo a la italiana, hasta que lo rescataron los poetas neoclásicos del siglo XVIII, quienes lo utilizaron con profusión. Los románticos continuaron empleándolo en sus distintas posibilidades métricas, aunque con preferencia por el llamado dodecasílabo asimétrico con la disposición 7+5, esto es, con una pausa detrás de la quinta sílaba del verso. Su difusión se debe sobre todo a José Zorrilla, que empleó fundamentalmente la modalidad que Tomás Navarro Tomás¹ denomina *dodecasílabo dactílico*, por llevar acentos regulares en la segunda y la quinta sílabas del verso. Bécquer emplea una modalidad más rara, con la disposición 5+7, aunque mantiene los acentos en las sílabas segunda y quinta para mantener el ritmo que la métrica clásica cuantitativa llamaba *dactílico* y la métrica romance o cualitativa denomina *ritmo ternario*, esto es: acentuando las sílabas segunda, quinta, octava y undécima, para mantener el ritmo **óoo** por la combinación de una sílaba tónica seguida de dos átonas.

Como hemos indicado, la combinación de decasílabos y dodecasílabos la emplea Bécquer para dar viveza musical al poema, evitando un ritmo demasiado repetitivo. Además de ello, el poeta sevillano evoca aquí sonos de canción popular, pues popular es el origen de los versos de diez y doce sílabas.

Por otra parte, la mayoría de los tratadistas consideran que el metro de la seguidilla (cuyo patrón más habitual es una combinación de versos heptasílabos y pentasíla-

¹ Tomás Navarro Tomás: *Métrica española, reseña histórica y descriptiva*. Barcelona: Labor, 1986, págs. 374-375.

bos) es, en cuanto al ritmo, un dodecasílabo fluctuante de estructura rítmica ternaria, como la que emplea Bécquer en su rima. En este sentido, Navarro Tomás recuerda que las combinaciones rítmicas entre metros decasílabos y dodecasílabos eran antiguamente propias de las letras de canciones populares para bailar², y cita como uno de los ejemplos de esta estructura rítmica, justamente, la rima I de Bécquer.

Todo lo dicho nos lleva a comprender la importancia que se concede en las *Rimas* a los componentes rítmicos del poema y a la búsqueda de melodías que «suenan» a canción popular, muy del gusto de la época postromántica, como también lo es la elección de una rima asonante repetida solo en los versos pares al modo de los romances tradicionales, aunque, por supuesto, sin emplear el verso octosílabo canónico.

A pesar de que el trabajo estructural de Bécquer sobre sus poemas denota un gran dominio de la métrica clásica, su afán de originalidad le lleva, sin abandonar la concepción compositiva del poema literario, es decir, de tradición culta, a innovar en la búsqueda de sonoridades y ecos populares. Quizá es esta una de las razones principales del impacto emocional que provocan en el lector las *Rimas*.

Rima XXVII

El poema consta de nueve estrofas de cuatro versos; a partir de la tercera se intercala entre estrofa y estrofa un verso bisílabo («¡Duerme!») que Bécquer emplea a modo de estribillo o pie quebrado. Los versos impares quedan libres, mientras que los pares riman en asonante, repitiendo las mismas vocales «e-e» a lo largo de todo el poema, al modo de los romances tradicionales, aunque su estructura no sea precisamente la de esta forma poética popular. Además, el pie quebrado que se repite como sonsonete también rima en «e-e» con el último verso de la estrofa que le precede, generando un eco musical.

La principal característica métrica del poema es la polimetría, muy del gusto de los poetas románticos: la primera estrofa se construye completa con octosílabos, pero luego las siguientes alternan endecasílabos en los versos impares y heptasílabos en los pares, hasta que en la octava y novena estrofas se vuelve a usar únicamente el octosílabo.

La rima ha sido estudiada en ocasiones como de inspiración popular, aunque los estudiosos han demostrado antecedentes cultos a lo largo de todo el poema, además de que su tono elevado en el empleo de las imágenes (por ejemplo, «suave como el rastro luminoso / que deja un sol que muere», que encontramos en los versos once y doce) no es propio de ese tipo de expresión lírica. Probablemente su musicalidad y el empleo del estribillo en eco «¡Despierta!» es lo que nos sugiere que el poema se elabora a partir del modelo de las canciones populares; sin embargo, hay que hacer notar que el trabajo compositivo de Bécquer va mucho más allá del empleo de una forma tradicional. De hecho, el estribillo de las canciones del folclore aparece por primera vez encabezando la primera estrofa, mientras que en la rima de Bécquer no se emplea hasta después del verso decimosegundo, innovación que, sumada al uso de distintas medidas versales en las estrofas, supone un intento de originalidad artística de clara intencionalidad culta.

Lo curioso es que a muchas de las rimas de Bécquer ya se les había puesto música para convertirlas en canciones y algunas obtuvieron tal fama que pasaron al acervo de las canciones populares y hasta se las consideró anónimas.

² Tomás Navarro Tomás: *op. cit.*, pág. 378.

Orientación general

En las dos rimas comentadas se nota una intencionalidad clara: el manejo de versos de distinta medida para conseguir que el poema suene como una canción. La musicalidad del verso es una de las más celebradas virtudes del trabajo formal de Bécquer sobre sus poemas.

- 2 Aunque la preferencia de Bécquer es por la rima asonante, más suave que la consonante, en algunas de las rimas se emplea la consonancia. Identifica cuáles son esos poemas cuyos versos riman en consonante y compara su sonoridad con los poemas en los que se emplea la asonancia. ¿Qué te sugieren las distintas formas de rimar al leer los poemas?**

Orientación general

La consonancia se utiliza únicamente en las rimas IX, XI, XV, XX, XXVIII, XLVI, XLVIII, LIV, LVI, LVII, LX, LXIV, LXXII.

La respuesta de los alumnos ha de ser un breve ensayo en el que muestren, en primer lugar, su destreza para diferenciar las rimas asonantes de las consonantes y, posteriormente, una interpretación libre en la que expresen lo que les sugiere en los casos identificados un tipo de rima u otro. Por ejemplo: mayor sonoridad en las consonancias, pero sin la suavidad de la rima asonante en la que los versos parecen sonar más cerca del lenguaje cotidiano.

- 3 Bécquer suele tomarse con libertad el uso de las estrofas clásicas y las modifica a su gusto, con la intención de dotar de una expresividad más personal al molde tradicional. Desde esta idea, analiza métricamente la rima LII al completo e indica si conoces alguna estrofa clásica con la que pudiera estar relacionada.**

El poema está compuesto por cuatro estrofas de cuatro versos de pie quebrado. Los tres primeros versos de cada estrofa son endecasílabos, mientras que el cuarto rompe la medida optando por el arte menor, un heptasílabo, que, además, sirve de estribillo en las tres primeras estrofas y de cierre temático de la composición en la última. La rima del poema es asonante, pero solo en los versos pares: 11-, 11A, 11-, 7a.

Por una parte, el poema nos recuerda las estrofas clásicas de cuatro versos endecasílabos (el cuarteto y el serventesio), pero Bécquer no sigue el patrón tradicional. Primero: rompe la homogeneidad métrica con el pie quebrado del heptasílabo al final de cada estrofa. Segundo: emplea la rima asonante y no la preceptiva consonante. Tercero: toma el patrón de los romances rimando solo los pares y dejando sueltos los impares (existe una forma similar, la cuarteta asonantada, pero se construye solo con versos de arte menor). Cuarto: emplea el último verso de las tres primeras estrofas como estribillo, al modo de la poesía popular, aunque la rima es de clara inspiración culta, como ha demostrado, entre otros, Robert Pageard en su edición de las *Rimas* (Madrid: CSIC, 1971).

- 4 El uso de las imágenes de contenido simbólico es una de las características de la escritura poética de Bécquer. En la rima XV se emplea para organizar el poema en dos planos, el real y el imaginario. Identifica cuáles son los elementos reales del poema y las imágenes que se proyectan sobre cada uno de ellos. Intenta explicar, a partir de aquí, qué tipos de símbolos definen a cada uno de los elementos del plano real.**

La rima XV es enigmática. A menudo se ha interpretado como la contraposición de la mujer y el «yo» lírico. Sin embargo, el poema se presenta muy abierto en su sentido, pues la idealización del «tú» y del «yo» trasciende la mera identificación de la amada y el amante, llevando el sentido hacia la imposible unión de realidad y deseo.

Así, el «tú», identificado con la mujer como esencia, precisamente por la acumulación de imágenes simbólicas que en la poesía becqueriana se refieren siempre a lo femenino, se convierte en un deseo inalcanzable. Mientras que el «yo» que habla en el poema se presenta como un espíritu impetuoso e insatisfecho. Temáticamente, el poema se construye, pues, sobre la oposición de esos dos planos del «tú» y del «yo». Al «tú» se lo califica como «bruma» (v. 1), «espuma» (v. 2), «rumor de arpa» (vv. 3 y 4), «brisa» (v. 5), «onda de luz» (v. 5), «sombra» (v. 7), «llama» (v. 9), «sonido» (v. 9), «niebla» (v. 10) y «gemido del lago» (vv. 10 y 11). Todas ellas, metáforas de un plano real en que resulta evanescente, inasible, una misteriosa esencia fantasmática, delicada, suave, musical y luminosa; algo que existe, como la luz y el sonido, como la bruma y la espuma, pero que en cuanto se quiere agarrar entre las manos se desvanece.

Por su parte, el «yo» se iguala al bramido de las olas sobre los acantilados («En mar sin playas onda sonante», v. 12), a un «cometa errante» (v. 13), al «lamento del viento» (vv. 14 y 15) y a un «ansia perpetua» (v. 16). De esta manera, el «yo» queda dibujado sentimentalmente como un dolorido anhelo de alcanzar lo inalcanzable. Como antes el «tú», también la voz que habla en el poema es desmaterializada y se concibe como una fuerza espiritual, plena de ímpetu y dolor que busca y no encuentra, que arrastra en su furia un ansia de absoluto que acaba en el lamento furioso del viento.

En la estrofa final, se unen «tú» y «yo» en una loca carrera en la que el «yo» busca acercarse a un «tú» que no es más que una «sombra» (v. 20), una «visión» (v. 21), que se presenta como una «hija ardiente» (v. 20), cuyo calor, el ideal, busca un «yo» enloquecido, agónico tras su carrera sin fin en pos de lo que no puede ni siquiera tocar. Los ojos del «yo» miran a los ojos del «tú», espectral presencia obsesiva; pero, por eso mismo, la mujer queda trascendida hacia una idea absoluta que, si, en efecto, refleja lo femenino, también se abre a un espacio más profundo, el del deseo, que incluye a la poesía (no olvidemos que la mujer se identifica con la poesía en muchas de las rimas de Bécquer).

La unión de lo popular y lo culto

- 1 El gusto por la poesía popular está presente en muchas de las rimas y especialmente en aquellas que buscan la brevedad y la intensidad en la exposición del sentimiento, pero también en recursos métricos como el empleo de las asonancias en los versos pares, dejando libres los impares, propio de los romances tradicionales o los paralelismos a modo de estribillo. Busca entre las rimas algunas que presenten estos recursos métricos.**

Orientación general

Son muchas las rimas en las que Bécquer busca el tono del sentimiento popular, bastará con que el alumno sea consciente de esa inspiración, que en Bécquer nunca es imitación directa.

Incluso cuando emplea los versos de arte mayor, como en las rimas XVII, XX, XXII, XXXV o XXXVIII, Bécquer se ajusta a la intensidad del sentimiento expresado con la concentrada brevedad de las canciones populares. Es, sin embargo, en rimas como la número LX donde la forma de la copla popular se muestra de manera más evidente: a pesar de emplear una estrofa clásica, la quintilla de versos octosílabos con estructura abaab (aunque el primer verso es heptasílabo; salvo que no se pronuncie en sinalefa «vida es» o se aplique la solución más artificiosa de la diéresis sobre el diptongo de «erial»), y a pesar del empleo de la rima consonante, el sonsonete mu-

sical de la copla popular ha sido señalado por todos los comentaristas de la poesía becqueriana.

- 2** La rima LXXVIII es un claro ejemplo de la unión de lo popular y lo culto en la poesía de Bécquer. Por una parte, el poeta emplea la estrofa denominada *seguidilla*, una estructura métrica de origen popular que ya se encuentra en algunas *jarchas* medievales y que el flamenco mantiene hoy, con variaciones, en el cante «jondo» llamado *siguirilla*. Por otra, se han documentado coincidencias temáticas con una canción del poeta romántico francés Alfred de Musset, fechada en 1840, que comienza «Lorsque la coquette Espérance» («Cuando la coqueta Esperanza»). Además, puede notarse la intención renovadora de Bécquer en el hecho de que añade una asonancia entre dos versos, el primero y el sexto, que no es habitual, por lo que se ha considerado la rima como una *seguidilla* «imperfecta».

Analiza métricamente la rima, busca luego información sobre la *seguidilla* y la *siguirilla* o *seguidilla gitana*, y redacta un breve resumen histórico del empleo de esta estrofa en la poesía española.

¿Crees que el dramatismo desesperanzado de la rima LXXVIII se corresponde al espíritu del cante jondo que se denomina *siguirilla*?

La estructura métrica de la rima LXXVIII es muy original: se trata de una *seguidilla* compuesta con dos estrofas de cuatro y tres versos respectivamente. Esta forma métrica es una combinación de heptasílabos y pentasílabos, cuya estructura típica de rimas en asonante es la siguiente: 7a, 5b, 7c, 5b, 5d, 7e, 5d. Sin embargo, en Bécquer, la estrofa se presenta con algunas variaciones: 7a, 5b, 7-, 5b, 5c, 7a, 5c. Esto, amén del gusto romántico y postromántico por la innovación métrica, es connatural al molde rítmico de la *seguidilla*, que, por su origen popular, ha experimentado a lo largo de la historia numerosas variaciones que amplió considerablemente el número de sus modalidades.

Si se consulta un manual de versificación, como por ejemplo los clásicos de Tomás Navarro Tomás, *Métrica española* (Barcelona: Labor, 1986), y de Rudolf Baher, *Manual de versificación española* (Madrid: Gredos, 1981), el alumno podrá comprobar la larga historia de la *seguidilla*, para muchos ligada al canto, cuyos primeros testimonios escritos se encuentran en algunas *jarchas* hispanoárabes de los siglos xi y xii. Se encuentra también en las cantigas galaicoportuguesas del siglo xiii y en la poesía castellana del siglo xv, aunque el nombre como tal de «*seguidilla*» referido a una composición poética para ser cantada no se data en castellano hasta 1599, en el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. Fue muy del gusto de los escritores del siglo xvii, y en el xviii se emplea casi exclusivamente como tonadilla que se cantaba en los entremeses teatrales. Durante el Romanticismo y el Modernismo, el gusto por la lírica de origen popular rescatará la *seguidilla* en distintas variedades. Durante el siglo xx fue usada por los poetas de inspiración andaluza; Federico García Lorca compuso en *seguidillas* su «Balada de un día de julio», incluida en su *Libro de poemas* (1921).

Por su parte, la «*siguirilla*» o «*seguidilla gitana*» es aún mucho más fluctuante en su forma. Algunos tratadistas la consideran una estrofa de cinco versos. Otros, como Navarro Tomás, sostienen que es una combinación de cuatro (tres versos hexasílabos más un endecasílabo), cuyo molde genérico sería: 6a, 6b, 11c, 6b.

Tanto la *seguidilla* como la *siguirilla* han sido formas que han mantenido su vitalidad no solo en la poesía popular, sino también en la culta. El caso de la rima LXXVIII de Bécquer muestra claramente la conjunción de popularismo y tradición

artística: sobre la forma de la seguidilla, el poeta sevillano emplea alusiones cultas como la referencia al ave fénix de la mitología clásica o el uso de las mayúsculas para referirse a «Deseo» y «Esperanza».

En cuanto al perceptible sentimiento de desesperanza que se expresa en el poema, en efecto, tiene su paralelo en la temática de algunos palos del «cante jondo», a pesar de que, como hemos dicho, no es popular su inspiración en lo que se refiere al asunto tratado. Robert Pageard, en su edición de las *Rimas* (pág. 379), comenta lo siguiente: «Este poema desesperado barre numerosas vanidades humanas. Los amigos de Bécquer han estimado sin duda que el poeta había caído en el exceso al incluir a la Esperanza, virtud teologal, en su denuncia. Por eso descartaron esta rima que afirma la eterna y mecánica renovación de las vanidades».

Poesía sobre la poesía

- 1 La rima I es considerada a menudo una especie de declaración de principios del autor respecto de lo que debe ser la labor creativa del poeta. Resume los planteamientos que ofrece Bécquer en esta rima, especialmente en lo relativo al trabajo sobre el lenguaje para crear «poesía».**

Orientación general

El alumno puede expresarse libremente respecto de esta rima. Se trata de dejar que la poesía siembre en la imaginación del lector un impulso a glosar el texto sin miedo. No obstante, se pueden dar indicaciones al respecto. Identificar el poema con un «himno gigante y extraño» es una sugerencia sobre el carácter musical de la poesía, importante porque dirige al lector hacia la idea de lo inefable poético que la tradición literaria clásica ha considerado como clave del esfuerzo del artista por acercarse (tan solo un balbuceo, si nos centramos en la línea de la poesía mística) al lenguaje del espíritu. Esa idea de lo inefable se simboliza aquí en el hecho de que la música es capaz de generar emociones en quien la escucha que el receptor no puede traducir a otra lógica si no es aquella que empareja sonido y sentimiento. Como la música, la poesía es algo inexplicable por medio de la razón, pero que puede sentirse como emoción, es una idea sensible que hincha el pecho y conmueve de forma irrefrenable a aquel que conecta con la sutileza de las evocaciones que provoca su organización sonora.

En ello se asemeja al sentimiento amoroso, igualmente inexplicable pero imposible de evitar cuando nos ha tocado. Esta relación poesía-música-amor es probablemente la tríada que define toda la poética becqueriana. Naturalmente que hay algo de acercamiento a lo divino en la experiencia de la escritura poética, en esto Bécquer no se aparta de la tradición de estirpe platónica. Como dice Robert Pageard en su edición de las *Rimas* (pág. 191): «Aunque el hombre esté en relación con lo divino, sobre el cual reposa su esperanza, es incapaz de expresarlo. La imposibilidad no reside en el conocimiento, sino en la expresión de ese conocimiento superior. Solo el amor permite llegar a un esbozo de lenguaje buscado». Por esta razón, el poema se cierra con la expresión de un deseo: «Si, teniendo en mis manos las tuyas, / pudiera, al oído, cantártelo a solas». En ese deseo se cifra la idea de la conexión de lo poético con el espíritu que solo puede expresarse en el canto (poesía-música) enamorado. Sostiene Bécquer, así, que la poesía es un intento de romper la lógica del lenguaje hacia la invención de un discurso enamorado capaz de expresar lo sublime que supera e ilumina al hombre por encontrarse más allá de la «noche» de la vida cotidiana. Entonces es cuando se ilumina esa «noche del alma», cuando la poesía provoca la aurora de la verdad suprema a la que nos transporta el amor.

- 2** La rima III desarrolla el tema del genio creador. ¿Cuáles son los dos extremos que solo el genio es capaz de unir? ¿Cómo se define la inspiración? ¿Qué significa, en relación con el proceso de la escritura poética, que la razón es el «cincel» que modela la «estatua»? En la quinta estrofa se resume lo que le da al poeta la inspiración y se deja ver lo que la razón ha de poner sobre la intuición inspirada para conseguir que el resultado sea un poema: comenta cada uno de estos dos aspectos. ¿En qué, pues, estriba la genialidad de un artista, según lo que expresa esta rima?

Los dos extremos que solo el genio puede unir son la razón y la emoción: «Ideas sin palabras / palabras sin sentido; / cadencias que no tienen / ni ritmo ni compás». En realidad, la idea de lo poético en Bécquer es un oxímoron de estirpe cervantina, que se sostiene sobre el hecho de que la poesía es la «razón de la sinrazón que a mi razón se hace» del discurso alucinado de don Quijote, algo aparentemente absurdo pero hermosamente presente en la idea del loco que vive fuera del mundo de la vida práctica. Como ha escrito Luis García Montero en su edición de las *Rimas*³: «Bécquer [...] escribe una poética de estirpe clásica, aunque ya dirigida a la conciencia de la escritura contemporánea, y defiende el diálogo entre inspiración y razón, la necesidad de plasmar las ideas y los sentimientos en formas, la necesidad de unir la belleza plástica y la belleza ideal».

Así pues, «el cincel que modela la estatua» es el trabajo con la herramienta del lenguaje sobre la materia de la idea, cuyo fin es el desvelamiento de la belleza oculta en la materia sin forma de lo ideal, capaz, por tanto, de hacer visible lo que únicamente el genio puede adivinar en la espesura del rapto lírico. El trabajo poético consiste, y esa es la modernidad de la que habla García Montero, en la destreza racional para volver concepto sensible la idea y hacérsela llegar al lector como emoción plena. He ahí el genio hecho materia.

- 3** En otra de sus rimas «metapoéticas» (poemas que tienen como tema la propia poesía), la número IV, Bécquer afirma en los dos últimos versos de la primera estrofa que «podrá no haber poetas, pero siempre / habrá poesía». ¿Qué quiere decir con ello?

Como indica María del Pilar Palomo en su reciente edición de las *Rimas*⁴: «La rima IV fue colocada, con acierto, por los editores del poeta entre las teóricas del grupo primero y, como tal, ha sido analizada por la crítica, que basa todas sus afirmaciones en la creencia becqueriana (expresada en sus *Cartas literarias a una mujer*) de que la *poesía es una vivencia* ante la realidad, y el *poema* es únicamente el *acto creador* que traduce esta vivencia. De esta manera, el poeta es quien *recibe* la esencia poética ideal que le sobrepasa, estaba antes de él y seguirá existiendo cuando él no exista».

- 4** En la tercera estrofa de la rima IV Bécquer considera como opuestos a la ciencia y a la poesía. ¿Podrá alguna vez la ciencia eliminar la poesía del mundo? ¿Crees realmente que el conocimiento científico y el conocimiento poético se niegan el uno al otro?

Orientación general

De nuevo se pretende que el alumno se exprese libremente sobre la idea planteada por Bécquer. Por lo demás, este poema, del que se han encontrado paralelismos con textos del poeta francés Alfred de Musset y el poeta alemán Anastasio Grün (seudónimo de Anton Alexander von Auersperg), expresa en la estrofa señalada una

³ *Gigante y extraño: Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona: Tusquets, 2001, pág. 279.

⁴ M^o del Pilar Palomo y Jesús Rubio Jiménez: *Rimas. Leyendas y relatos orientales*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2015, pág. 57.

idea relacionada con la que sostiene el poeta romántico inglés John Keats (1795-1821) en un poema de 1820 titulado *Lamia*, en el que, tras la lectura de la *Óptica* del científico Isaac Newton, el poeta lamenta que ya no sea posible ver la magia de lo inexplicable en el arcoíris y todo se reduzca a la descripción fría de un tejido de luces que puede explicar la física. Sin embargo, Bécquer da un paso más allá de la lamentación y entiende la vida como un misterio y la poesía como el único lenguaje en el que ese misterio puede ser transmitido. Coincide, sí, con el poeta inglés en el hecho de que pudiera llegar el momento en que la poesía no fuera ya posible, ese momento en que «la humana ciencia» descubra «las fuentes de la vida» (vv. 13 y 14), pero, tanto por sus creencias estéticas como religiosas, duda Bécquer de que tal cosa sea posible, pues ¿cuándo sabrá la humanidad «a dó camina»? (v. 18).

- 5** Siguiendo con la rima IV, ¿cuáles son los estímulos de los que dice Bécquer obtener la esencia de la poesía? ¿Coinciden esos estímulos inspiradores con los temas que trata Bécquer en su obra lírica? Elige a tu gusto, como ejemplo, una rima para cada tema tratado por el autor.

Orientación general

Las respuestas de los alumnos pueden ser muy abiertas en la elección de los poemas representativos de las razones de lo poético becqueriano, puesto que las razones que propone el autor son precisamente los distintos temas que toca su poesía. Siguiendo el orden de las estrofas sugeriremos algún poema en cada caso, pero hay otros muchos posibles que pueden localizarse leyendo las notas con los comentarios a los distintos poemas: el misterio de la belleza de la naturaleza (rima VIII), el fin incognoscible de la vida humana (rima II); los sentimientos (todos los poemas de Bécquer exhiben con libertad emociones y sentimientos. Nosotros recomendamos reparar en la rima LIX, por su relación directa de sentido con la estrofa cuarta del poema, dado que su tema explicita claramente la relación entre las reacciones físicas emocionales, el llanto y la risa como extremos, y los sentimientos que las provocan); y, finalmente, el amor (en este caso la inmensa mayoría de las rimas tocan el tema, aunque quizá debería orientarse al alumno hacia aquellas que presentan al amor como un sentimiento que transforma al que lo siente en su corazón, como, por ejemplo, la XVII).

La mujer y el amor inalcanzable

- 1** ¿Cómo se explica lo que es el amor en la rima X? ¿Hay alguna sugerencia en el texto que permita identificar ese sentimiento con la mujer?

El amor se presenta en el poema como una conmoción interna que transforma a quien lo experimenta y cambia su mirada hacia el mundo. En el poema se personifica al amor como una fuerza que inflama el cielo con su luz y que hace temblar la tierra con su paso. Es un cataclismo que transforma todo a su paso, pero cuyo resultado es la armonía interior que siente quien lo recibe.

En el poema no se identifica expresamente el amor con una mujer concreta, ni siquiera con «la mujer», sino que se presenta como un sentimiento abstracto. No obstante, la posterior identificación del amor con una fuerza que une dos voluntades, la de la amada y el amado, permite leer el poema como el efecto producido en el instante del enamoramiento.

- 2** La rima XI presenta distintos tipos de mujer, pero el poeta elige solo a una de ellas. ¿Cuáles son los atributos de esta mujer? ¿Qué idea tiene del amor

Bécquer si acepta a esta mujer precisamente y no a las otras? Acompaña tu respuesta a esta segunda pregunta con algún verso del poema que sirva de ejemplo a tu argumentación.

El poema presenta en su primera estrofa el tipo de mujer morena y ardiente, la idea tradicional de mujer meridional; en la segunda, la mujer es rubia, pálida y tierna, una belleza más delicada. Descartados esos dos extremos, mujer-pasión y mujer-ternura, el «yo» lírico elige la idea de mujer que se presenta en la última estrofa, un ser incorpóreo, una visión, una idea inalcanzable que no puede proporcionar ni goce ni dicha, porque, abstracción idealizada, le es imposible amar.

La elección de este último tipo de mujer, aquella con la que el amor nunca podrá hacerse realidad, es testimonio repetido en las *Rimas* de que el amor total es un imposible que solo permite ser soñado. El primer verso de la tercera estrofa, «Yo soy un sueño, un imposible», define con claridad la naturaleza inalcanzable de ese amor absoluto encarnado en una idea de mujer que únicamente puede existir en los sueños. La elección del «yo» lírico, manifestada en el último verso del poema, «¡Oh, ven; ven tú!», es la petición de un imposible. Esa idea de un amor que nunca podrá tenerse marca temáticamente gran parte de las rimas, especialmente aquellas de las últimas secciones que recrean el fracaso y la decepción tras un amor perdido. La angustia de desear lo que no puede existir más que en la imaginación es una de las características de la idea romántica del poeta, ser alejado de la realidad, que no encaja con la vida práctica y que se siente preso en un mundo de pequeñeces que no satisfacen su espíritu.

- 3 En un ejercicio anterior ya has trabajado sobre la rima XV y su concepción de la mujer idealizada. Compara esta mujer con la dama que obsesiona a Fernando en la leyenda *Los ojos verdes*.**

La mujer del poema se presenta como un espíritu inasible, hecho de niebla, de espuma, de música, de luz, el gemido del lago (vv. 10 y 11). Al final del relato *Los ojos verdes*, la mujer de quien no puede apartarse Fernando, el protagonista, se presenta en términos parecidos: «Yo vivo en el fondo de estas aguas; incorpórea como ellas, fugaz y transparente, hablo con sus rumores y ondulo con sus pliegues». Una visión, como la de la estrofa final de la rima XV, tras la que corre el poeta para acabar enloqueciendo como Fernando, que acaba arrojándose al lago para abrazar al espíritu de los ojos verdes. En ambos casos, son los ojos de la mujer soñada los que embrujan a los protagonistas y los llevan a la perdición.

- 4 En la rima XVIII encontramos un motivo temático que nos sugiere una escena galante. Aún el amor se idealiza, pero ahora se hace más cercano, más tangible. ¿Por qué dice el poeta en los dos últimos versos: «¡Oh, si las flores duermen / qué dulcísimo sueño!»?**

La mujer representada en el poema lleva una flor alojada en el escote. El poeta, arrebatado por la belleza de la dama, quisiera ser la flor que descansa entre sus senos, como un amante rendido que duerme sobre el pecho de la mujer amada. El corazón se localiza en el pecho y en él se suele localizar el sentimiento amoroso, según la tradición literaria. Reposar la cabeza sobre el pecho de la amada es estar más cerca del corazón, del centro del amor.

- 5 Siguiendo con estos poemas donde el amor no siempre es un deseo inalcanzable nos encontramos con la rima XXIX. Allí, como glosa a un verso de Dante, Bécquer nos da un poema que se sostiene sobre una anécdota, un breve asunto narrativo, pero que también dota al poema de intensidad dramática. ¿Cuál es**

esa anécdota? ¿Y a través de qué recurso se consigue el tono dramático? ¿Por qué dice el sujeto lírico que «un poema cabe en un verso»? El verso que se cita es del *Infierno*, la primera de las tres partes en que Dante dividió su *Divina Comedia*. ¿Te sugiere alguna connotación importante, para comprender el tema del que habla la rima, el hecho de que el verso que se cita haya sido tomado de esa y no de la parte final, titulada *Paraíso*?

La escena que se recrea en el poema es la de dos amantes que leen juntos unos versos de Dante en los que los protagonistas, Paolo y Francesca, se besan impulsados por la lectura de un pasaje del relato caballeresco *Lanzarote del lago*, en el que Lanzarote besa a la reina Ginebra. Los amantes del poema de Bécquer también se besan impulsados por la escena que leen.

El verso citado, que podría traducirse como «la boca me besó temblando todo» o «la boca me besó temblorosa», es en sí mismo descriptivo de la culminación de la escena. En principio, como el verso está descontextualizado de su entorno narrativo en la *Divina Comedia*, no parece que tuviera el poeta intencionalidad de sugerir otra cosa más allá. Sin embargo, el hecho de que pertenezca a la parte titulada «Infierno» tiene que ver con el hecho de que el amor humano, el amor carnal, es una experiencia terrenal que queda fuera del amor divino que inunda el Paraíso. Para un lector de Dante esto es evidente, pero los alumnos podrán escribir libremente en torno a esta sugerencia, teniendo en cuenta que en la poesía de Bécquer el amor es un sentimiento fugaz que, cuando se va, solo deja dolor y tormento en el amante abandonado.

El desengaño

1 En la rima XLI, Bécquer no se lamenta sino que explica el fin del amor. ¿A qué causas lo atribuye?

En el poema, el amor se acaba por el efecto de dos personalidades fuertes que no ceden la una ante la otra, dos caracteres contrapuestos, dos personalidades que se enfrentan más que acompañarse. Entre ellas el amor no pudo crecer, porque ni el «yo» ni el «tú» del poema se dejan vencer. Prima el orgullo sobre el acercamiento, y sin ello no es posible que perdure el sentimiento amoroso.

2 Sin embargo, la intensidad del dolor de la ruptura se expresa con mayor patetismo en la rima XLII. Ya no es la airada explicación de lo inevitable, sino una dolorosa sorpresa. En la rima XLVI el tono evoluciona y ahora casi se nos explica lo que quedaba en el aire en la rima XLII. ¿Cuál es la imagen de la mujer que se transmite en esta última rima?

Es la traición la que rompe el amor y el corazón del «yo» lírico en la rima XLII; en la XLVI, destrozado, aún se mantiene en pie su orgullo. La mujer, el «tú» de los dos poemas, se presenta como un ser frívolo y sin sentimientos, para quien el «yo» amante es solo alguien con quien se cruzó en su camino y que, una vez gozado, deja de importarle.

3 La rima LIII es la más famosa de las compuestas por Bécquer. En ella se pasa a un nuevo aspecto del sentimiento de la pérdida amorosa. ¿Cuál es el recurso expresivo por medio del cual se potencia la melancolía que produce el desamor?

La antítesis entre un amor total cuyo recuerdo no podrá borrar el paso del tiempo y el cambio continuo de las estaciones, que representa lo mudable de la vida, produce esa sensación melancólica de algo hermoso que se ha perdido y que nunca más retornará,

a pesar de que tampoco nunca podrá ser superado. El poema deja en el lector la sensación de tristeza ante un amor pleno que se dejó pasar y que ya no se podrá recuperar por el transcurso inevitable de la vida, variación del tópico clásico del *tempus fugit*.

- 4 En la rima LVI el sujeto poético ha alcanzado una serena monotonía, ajena a las pasiones, pero ¿es eso lo que desea? ¿Cuál es el sentido de la vida, entonces? Compara la idea que se desprende de este poema con la que se expresa en la rima LVIII.**

La rima LVI presenta una idea desolada de la vida sin amor. Las pasiones acarrearán lo mismo gozo que dolor, pero incluso eso (el dolor de la pasión que no se fragua en amor) es preferible a la ausencia de amor, sin el cual la vida no tiene sentido. El hombre desengañado e incapaz de amar de nuevo es un muerto en vida.

Por otra parte, en la rima LVIII, la desesperanza da paso al cinismo: el «yo» lírico que habla en el poema ya no cree en el amor eterno. El amor es una pasión fugaz, un sentimiento temporal y transitorio que hay que vivir plenamente y luego, una vez gozado, olvidar. En este poema, el amor idealizado de otras rimas queda fuera del tema; el amor es aquí solo el amor pasional y no debe aspirarse a conseguir a través de él nada duradero.

Lo sombrío y la muerte

- 1 La rima LXVII está escrita desde una aguda conciencia de la fugacidad de los placeres, un viejo tópico medieval que revitaliza Bécquer. Resume su argumento y establece un esquema donde se vean reflejados los distintos movimientos del tema.**

El poema se construye como una variación sobre dos tópicos clásicos: por un lado el del *beatus ille*, que se aplica aquí a la dicha de gozarse en la contemplación de la naturaleza como forma de la felicidad; por el otro, el de la *aurea mediocritas* y su celebración de la vida modesta, sin ambiciones desmedidas, como ideal para alcanzar la felicidad. Bécquer glosa el *beatus ille* en las tres primeras estrofas, recreando la belleza natural según el curso de las estaciones (verano, otoño e invierno), y el segundo tópico en los tres primeros versos de la última estrofa, donde se celebran los placeres simples de una vida sencilla. Sin embargo, el poema da un giro inesperado a partir del segundo hemistiquio del penúltimo verso, cuando rompe la alabanza de una vida sencilla y cercana a la armonía de la naturaleza y se lamenta enfáticamente de que es necesario algo más que eso. ¿Para qué? El poema no lo explicita, pero, según la poética becqueriana, el hombre de genio no se contenta con la vida simple, pues su insatisfacción nace del ansia de absolutos, de la lucha por alcanzar el ideal y experimentar lo sublime.

- 2 La rima LXI es una variación del tópico «planto» por lo perdido, pero ¿cuál es el tema que articula todo el poema?**

Es la soledad que siente el «yo» lírico que se expresa en el poema, su desolada sensación de abandono, el tema sobre el que se construye el poema, como un lamento por la pérdida de todo aquello, ¿el amor?, que alguna vez dio sentido a su vida.

- 3 La rima LXIII es una revisión del tema anterior, pero ¿cuál es el sentimiento que ahora se plasma en el poema?**

La experiencia de lo pasado perdido se sigue planteando en este poema con tristeza, pero esta vez ya no es la expresión melancólica y nostálgica de lo que una

vez se tuvo y ya no, pues su recuerdo constante causa un agudo dolor del que el «yo» poético no puede liberarse, aunque lucha denodadamente por conseguirlo. La expresión de ese sentimiento de pérdida es aquí, pues, de tono más dramático y desesperanzado que en la rima LXI.

- 4 La rima LXXIII es la culminación del desarrollo de este tema, por encima de la muerte hay un más duro castigo, ¿cuál es para Bécquer lo auténticamente terrible de la muerte? A partir de esta idea, escribe un breve ensayo de doscientas cincuenta palabras sobre el tema de la vida entendida como espacio de amor compartido.**

Bécquer era creyente. Sin embargo, el materialista siglo XIX siembra la duda respecto a la existencia de un más allá de vida eterna. En este poema, esa duda angustia al poeta, que construye la rima sobre la queja del «yo» lírico respecto a la soledad absoluta en la que quedan los muertos. Lo que aterra a la voz que cuenta en el poema no es el hecho en sí de la muerte, sino el eterno abandono en soledad sin esperanza de una vida espiritual más allá de la muerte que siembra, precisamente, esa duda angustiada respecto a la vida eterna del alma. A partir de esta idea, sugerimos que los alumnos se expresen con total libertad en sus ensayos que, una vez evaluados por el docente, pudieran dar lugar a un debate en clase acerca de las ideas de Bécquer y su relación con nuestro presente histórico.

La naturaleza

- 1 En la rima LII nos encontramos con un sujeto poético que pide ser arrebatado por las fuerzas de la naturaleza. ¿Por qué el «yo» que se expresa en el poema pide en los versos 13 y 14 que esas fuerzas lo lleven a donde «el vértigo» le arranque la memoria y la razón? ¿Encuentras alguna relación entre esa idea de «vértigo» y las fuerzas naturales que se invocan en la rima?**

La desesperación del «yo» lírico se plasma en la dramática búsqueda de una forma de escapar a su dolor, y por eso pide a los elementos desatados de la naturaleza que le quiten la memoria y la razón, que son las facultades humanas que le impiden olvidar la causa de su daño.

En efecto, las fuerzas naturales invocadas (las olas gigantes, el huracán, las nubes de tempestad) producen ese movimiento vertiginoso y violento que el «yo» lírico pide como único medio de apartar el dolor.

- 2 Explica el significado de las metáforas del paso del tiempo en la rima LIII y relacionalas con la idea de los ciclos de las estaciones.**

El poeta emplea el retorno de las golondrinas (v. 1) y el florecer de las madreselvas del jardín (v. 9) como metáforas del paso del tiempo, encarnado en el retorno de las estaciones, en concreto de la primavera, cuando la vida vuelve a brotar y con ella la belleza y la alegría. Sin embargo, Bécquer construye su rima sobre la antítesis entre el cambio constante que gobierna el ritmo de la naturaleza y el recuerdo de lo que una vez fue una absoluta entrega amorosa: volverán las oscuras golondrinas, sí, pero no aquellas que contemplaban la pasión de los amantes ahora perdida; volverá a crecer la madreselva tras el duro invierno, pero no serán aquellas mismas plantas que un día dieron cobijo a los enamorados.

- 3 A veces emplea Bécquer referencias a la naturaleza para sugerir el espíritu del amor. En la primera estrofa de la rima XVI aparecen las siguientes: las «campanillas azules», las «hojas verdes» y «el viento». El sujeto del poema que**

habla a su amada se identifica con una de ellas, ¿cuál es? ¿Por qué crees que el amante se compara precisamente con esa referencia?

El sujeto del poema habla al «tú», que es la mujer amada, y se identifica con el aire, por la facultad de servir como vehículo a los suaves sonidos que producen las flores al moverse impulsadas por la brisa (vv. 1 y 2), a la voz que la llama pronunciando su nombre en la lejanía y entre las sombras (v. 10) y que puede acariciar los labios de la mujer como si fuera un beso. El aire rodea a la mujer, la toca suavemente, le trae rumores y sonidos, la acompaña siempre y secretamente, sin ser notado por nadie más que por la amada.

- 4 Una de las características del empleo del paisaje en la poesía desde el Romanticismo en adelante es su identificación con los sentimientos del «yo» lírico, la voz que se expresa en los poemas. Comenta desde este punto de vista el segundo verso de la rima LVI. ¿Por qué emplea el poeta las expresiones «un cielo gris, un horizonte eterno»? ¿Qué crees que pretende sugerir al lector?**

En esta rima, el sujeto lírico expresa su desánimo ante una vida que carece de emoción e intensidad por la ausencia en ella del sentimiento amoroso. Incluso el dolor del amor no correspondido es preferible a esa vida de «cielo gris» y «horizonte eterno». Las dos metáforas representan su vida, desesperanzada y presa del *spleen* (melancolía, hastío de vivir): marcada por la tristeza que connota la idea de un cielo gris y plomizo y por una búsqueda sin fin de un ideal de vida que nunca se alcanza, como nunca se llega al final de un horizonte infinito.

La música

- 1 Uno de los poemas más conocidos de las *Rimas* es el que lleva el número VII. La famosa evocación del «arpa» silenciosa sirve al poeta para reflexionar sobre el genio, la inspiración y el trabajo del poeta como «música». Pero ¿por qué usa Bécquer como referente el arpa y no otro instrumento? Investiga sobre las características musicales de este instrumento y relaciona su sonoridad con la idea de poesía que defiende Gustavo Adolfo Bécquer.**

El arpa es un instrumento de sonido delicado y frecuentemente asociado a lo femenino. Como sabemos, la mujer, la música y la poesía se identifican en la poesía becqueriana; por otra parte, el sonido armonioso, complejo pero delicado, del registro del arpa se ajusta a la idea de poesía lírica, intimista, alejada de todo retoricismo grandilocuente, que defendía la poética becqueriana.

- 2 El laúd es el instrumento evocado en la rima XXIV. Se trata de un instrumento característico de la música medieval y asociado con los trovadores. ¿Piensas que Bécquer está evocando la figura del trovador como mito romántico que encarna la figura eterna del poeta? Investiga sobre las características de la poesía trovadoresca en relación con la idea del amor cortés y escribe un breve ensayo sobre la relación entre la idea del amor de los trovadores medievales y la que se nos presenta en las *Rimas* de Bécquer.**

Orientaciones generales

Con este ejercicio se pretende que el alumno desarrolle una búsqueda sobre las características del amor cortés, especialmente en lo que se refiere a la idealización de la amada y entienda las diferencias con el amor romántico, mucho más extremo en la idea de mujer como principio femenino absoluto.

Por otra parte, en Bécquer se observa una superación de este tópico romántico, especialmente en algunos de sus poemas de tono más descreído, como por ejemplo la rima LXXIX, escrita con un tono de despecho cínico que ya nada tiene que ver con la divinización de la amada que se encuentra en la poesía cortés, ni con el amante que se esfuerza por ser mejor para merecer a la dama.

La poesía de Bécquer, postromántica en su mayor parte, aún es deudora de algunos rasgos estéticos del Romanticismo pleno. En la rima que ofrecemos como ejemplo, se notan, no obstante, las huellas de ese gusto por el pasado convertido en ensoñación estilizada que dio lugar a la mitificación de personajes y hechos del medievo como la figura del trovador, tomado fuera de todo contexto y convertido por la literatura en héroe romántico.

En cualquier caso, el alumno puede expresarse libremente al respecto, pues se trata de entender la poesía, no solo la de Bécquer, como una práctica inserta en una línea histórica, si bien discontinua, que emerge aquí y allá como materia de sugerencias, evocaciones, estilos y temáticas.

3 El poeta Gerardo Diego creyó ver la música de un órgano en las referencias al «himno gigante y extraño» de la rima I, con el que Bécquer intenta hacernos comprender lo que él entiende como el espíritu de la poesía. ¿Qué sabes de la música de órgano? ¿Crees que hay razones para considerar ese «himno» del poema de Bécquer con la grandiosidad del sentimiento poético, tal como se plantea en la rima?

Orientaciones generales

Como en el ejercicio anterior, se propone al alumno que desarrolle una respuesta creativa, con el objetivo de impulsarle a establecer conexiones entre la literatura y otras artes.

El artículo de Gerardo Diego al que se hace referencia, cuyo título es «Bécquer y la música», puede consultarse en el volumen colectivo de la serie «El escritor y la crítica» de editorial Taurus, coordinado por Russell P. Sebold: *Gustavo Adolfo Bécquer* (Madrid: Taurus, 1985, págs. 89-100). Allí afirma Diego en relación a los instrumentos que aparecen en la literatura becqueriana: «Seguramente sus preferidos, al menos por la frecuencia y amplitud de sus apariciones y por las maravillas con las que reduce sus sonoridades a términos de idioma de palabras, son el órgano y las campanas. ¿Vocación espiritual, religiosa de Bécquer? Algo hay de eso. Pero aún más su tendencia a la música o músicas del silencio previo o posterior a su naciente disolución. El órgano suena “por su ausencia” desde el primer verso de la rima que quedó elegida para la primera edición como obertura del poema que entre todas constituyen: “Yo sé de un himno gigante y extraño”. ¿Qué otro instrumento más majestuoso que el órgano, gloriosamente envuelto en el coro de las voces humanas, podría asumir la epifanía de ese himno? Y las páginas de las rimas no son sino cadencias del himno que el aire dilata en las sombras. No se puede decir más ni mejor del misterio de la música y que es a un tiempo el de la mejor poesía: habría de comparar estos versos incomparables con los párrafos, también inspiradísimos, en prosa, donde Bécquer orquesta u “organiza” el milagro del mundo sonoro, musical o natural, desde el silencio en que duerme hasta el nuevo silencio en que vuelve a acostarse pasando por toda la infinita gradación de vibraciones y armónicos que no hay reguladores ni argucias de grafía musical que sean capaces de expresar» (*op. cit.* pág. 95).

LAS LEYENDAS

Los ojos verdes

- 1** *Los ojos verdes* es una leyenda de ambiente medieval. Indica los recursos temáticos y lingüísticos que emplea Bécquer para recrear la época.

En esta leyenda, Bécquer busca más la vaguedad de la sugerencia que la descripción realista, de manera que el medievalismo en el que se ambienta la narración es difuso, impreciso, más propio de una Edad Media imaginada que historiada.

Las referencias a la cacería a caballo, acompañados los cazadores por «pajes», haciendo sonar las trompas y dejando libre la jauría de perros, no es un modo de caza exclusivamente propio de la época medieval, pero sin duda en ella tiene su origen. Aquí empieza esa vaga reminiscencia que impregna todo el relato de ese tono de otros tiempos donde los nobles guerreros se solazaban en la cacería.

Como noble, primogénito de la casa de los marqueses de Almenar, se describe a Fernando, el protagonista del relato, aunque hay que precisar que ese marquesado nunca existió y se emplea como recurso evocador de ambientes del pasado.

Con la misma intención, Bécquer emplea algunos vocablos que se refieren a ese mundo medieval ensoñado, tanto expresiones arcaizantes —como la que emplea el montero al referirse a don Fernando y su estado de extraña excitación al comienzo de la segunda parte del relato: «tenéis la color quebrada» (pág. 143)—, como nombres de objetos propios de la época: «venablo» (pág. 142), «ballesta» (pág. 142), «litera» (pág. 148), etc.

- 2** La acción de la historia comienza *in media res*, es decir, en medio de otra historia de cuyo comienzo nada se nos dice. ¿Cuál te parece que es esa historia-marco?

Orientación general

El ejercicio propuesto pretende estimular la creatividad literaria del alumno. Pocas indicaciones se nos dan en el texto acerca de la vida y costumbres de su protagonista. Lo que sugerimos para la resolución del ejercicio es que el alumno imagine una vida de noble medieval en la que encaje la figura de Fernando y los sucesos narrados en la leyenda. Una idea interesante puede ser sugerir a los alumnos que escriban la escena previa al momento en que los monteros persiguen al ciervo: la decisión de salir de caza, los preparativos en el castillo de los Almenar, el retrato de los personajes que participarán en la montería (descripciones físicas y psicológicas), un diálogo entre Fernando y el jefe de sus monteros...

- 3** La personalidad de Fernando, el heredero de los marqueses de Almenar y protagonista del relato, es fundamental para entender por qué se produce el encuentro que le llevará a la muerte. Define los rasgos del carácter de Fernando expuestos a lo largo de la leyenda.

Sabemos que Fernando es un noble de carácter altivo, impulsivo y colérico, con tendencia a la ensoñación y que gusta de entretener sus ratos de ocio con monterías por los alrededores de sus dominios, como ejercicio adecuado al carácter de un noble acostumbrado a mostrar su poder y su fuerza en toda ocasión. Su insatisfacción es el motivo por el cual Fernando se entrega a la ensoñación. Su orgullo de noble guerrero, impulsivo y temerario, acaba por conducirlo a aceptar el reto que supone amar a la mujer de los ojos verdes que habita en la laguna de la fuente. Su temeridad es tal que cuando la mujer, ante sus requerimientos de amor, le

dice que pudiera ser no mujer, sino demonio (pág. 149), Fernando no cede en sus pretensiones:

—O un demonio... ¿Y si lo fuese?

El joven vaciló un instante; un sudor frío corrió por sus miembros; sus pupilas se dilataron al fijarse con más intensidad en las de aquella mujer, y fascinado por su brillo fosfórico, demente casi, exclamó en un arrebato de amor:

—Si lo fueses..., te amaría como te amo ahora, como es mi destino amarte, hasta más allá de esta vida, si hay algo más allá de ella.

Acto seguido, el demonio con ojos de mujer tienta la vanidad de Fernando:

—No soy una mujer como las que existen en la tierra; soy una mujer digna de ti, que eres superior a los demás hombres.

El primogénito de la casa de Almenar se entrega, se sumerge en las aguas en pos del espíritu y allí encuentra su muerte.

4 «La dama del lago» es un motivo que se repite en distintos relatos de tradición oral y culta. Busca información sobre este personaje y escribe un pequeño ensayo de doscientas cincuenta palabras sobre el tema.

Orientación general

«La dama del lago» es un mito del folclore celta que encontramos por primera vez en la literatura europea en los relatos medievales del ciclo artúrico. El personaje en las narraciones artúricas aparece relacionado con el mago Merlín y con la espada mágica Excalibur. En los distintos relatos de la también conocida como «materia de Bretaña», el personaje aparece retratado la mayoría de las veces como una dama bondadosa de fascinante belleza, pero en otras aparece representada como un ser colérico y vengativo. En *Lancelot, el Caballero de la Carreta*, escrito en el siglo XII por Chrétien de Troyes, «La dama del lago» aparece como madrina de Lanzarote, uno de los caballeros del rey Arturo, y discípula del mago Merlín, quien, arrebatado por su belleza, le enseñó las artes de la magia. No obstante, en otros relatos del ciclo se la presenta a veces como mujer, a veces como hada o espíritu de la naturaleza.

En la mitología celta, en cambio, el personaje corresponde siempre a los espíritus que gobiernan las aguas: ríos, lagos, manantiales... Deidades que eran tan adoradas como temidas y a las que se les rendía culto y se les hacían valiosas ofrendas, entre ellas las armas de guerreros que solicitaban o agradecían su ayuda en el combate. Este es el origen de que Thomas Malory, en su novela *La muerte de Arturo* (1485), introduzca al personaje como el espíritu de las aguas que entrega la espada Excalibur a Arturo.

Maese Pérez el organista

1 Esta leyenda opone a dos figuras: la del artista pobre, pero dedicado en cuerpo y alma a conseguir la belleza; y la del artista que traiciona su arte por el éxito material y la notoriedad mundana. ¿Qué personaje encarna cada una de estas figuras en el relato? ¿Cuál de ellos representa el ideal romántico del artista? ¿Por qué?

El ideal de artista romántico es aquel que se entrega por completo a su arte, porque su arte no es simplemente un medio para conseguir otra cosa, ni siquiera un fin en sí mismo, sino una manera de entender el mundo, vivirlo y expresarlo. El momento histórico en el que escribe Bécquer es ese en el que el artista ya no comprende por qué el arte ha de entenderse como un lujo para ociosos, ni siquiera que sea necesario un mecenazgo para que el creador pueda desarrollar su obra. De aquí a la idea de la vida bohemia de finales del siglo XIX y principios del XX hay solo un paso. El

artista romántico es un ser insatisfecho, que no se reconoce en el mundo de la vida cotidiana y de las normas sociales burguesas; cierto que Gustavo Adolfo Bécquer va más allá de la simpleza de la teoría romántica del genio, pero aunque en su vida tuvo que desempeñarse en una profesión «respetable» para poder llevar adelante su sueño de artista, procuró en la medida que las circunstancias se lo permitieron, armonizar el deber de ganarse el sustento con la aspiración literaria. Al fin y al cabo, ser periodista en el siglo XIX era la forma más viable de que un escritor sin otros recursos que su fuerza de trabajo pudiera vivir de su arte.

En esta leyenda es Maese Pérez quien encarna ese ideal del hombre entregado a su obra creadora. Se trata de un relato fantástico y, por lo tanto, la justicia poética puede estar presente en su trama, ya que no en la vida real. Así, el premio que recibe el protagonista es la capacidad de componer e interpretar una música sublime. Es Maese Pérez el único digno de la música que suena en el órgano al que dedica su vida.

El organista de San Román, encargado de sustituir tras su muerte a Maese Pérez en los oficios de Nochebuena en Santa Inés, es el personaje que representa al hombre débil, seducido por la gloria mundana, el dinero y los halagos fáciles. En vano exhibe su soberbia y su envidia, su desprecio al genio puro («santo» le llama una de las señoras que articulan la focalización narrativa del relato) de Maese Pérez.

Como decíamos, la justicia poética actúa en el relato y lo sobrenatural aparece como fuerza que castiga al mundano y enaltece al hombre que vive para su arte. Nunca más sonará el órgano de Santa Inés si no es en manos puras de artista entero.

2 El mal en los relatos de Bécquer suele ir asociado a alguna marca física. ¿Sobre qué personaje se aplica en este caso? ¿Qué puede significar?

Al organista de San Román se le caracteriza de «bisojo» (estrábico, bizco) y «perdulariote» (desaliñado), envidioso y maledicente. Se trata de un recurso típico de los cuentos populares el caracterizar con alguna tara física al personaje malvado, como si la deformidad le acercara más a lo monstruoso que a lo humano. El defecto de estrabismo cumple esta función, pero también otra paralela, la de ridiculizar al personaje, pues en la época ese tipo de discapacidades se consideraban motivo de burla y, en cierto modo, castigo divino por alguna falla del carácter. Sea o no así, los calificativos con los que se retrata al organista de San Román cumplen una función degradante que hace antipático al personaje desde su primera mención en el relato.

3 ¿Cuál es el misterio del relato?

La fidelidad del hombre a su arte y del arte al genio hace que el espíritu de Maese Pérez no abandone el órgano de Santa Inés y en forma fantasmal regrese de entre los muertos para interpretar su música en los oficios de Nochebuena. Nadie sino Maese Pérez es capaz de interpretar esa música: su órgano y él son una misma criatura y en los sonidos que exhalan los registros del instrumento reside el alma del músico.

4 En 1976, RTVE realizó una adaptación televisiva de esta leyenda en la serie *Cuentos y leyendas*, puedes verla en la página web de RTVE: rtve.es/v/1847632. A continuación, escribe un ensayo de quinientas palabras donde desarrolles una comparación basada en las semejanzas y diferencias en los personajes y el ambiente del relato tal como te los habías imaginado al leer la leyenda de Bécquer y tal como fueron interpretados por los creadores del telefilme.

Orientación general

La adaptación cinematográfica de una narración escrita no puede trasladar con absoluta fidelidad el texto al discurso audiovisual, puesto que se trata de lenguajes y

géneros narrativos diferentes. Lo que funciona en la palabra escrita puede no funcionar en el relato audiovisual, y viceversa. Por otra parte, el director de una obra fílmica es un creador artístico y no un traductor que sirve al original, de manera que la versión cinematográfica de un texto literario es más el fruto de un diálogo creativo entre el cineasta y el escritor que una subordinación del uno al otro.

Con ser bastante fiel al original escrito, la versión televisiva de *Maese Pérez el organista*, dirigida en 1976 por Antonio Chic, amén de recrear visualmente el ambiente descrito en el relato de Bécquer, de ponerle rostro y ademanes a los personajes, ha de dotar de coherencia su interpretación de la leyenda y adaptar, suprimir o añadir los diálogos necesarios para que la narración en imágenes tenga el sentido deseado, aunque para ello tenga que añadir escenas como la que se incluye tras las primeras secuencias en las que vemos a Maese Pérez gravemente enfermo en su lecho y a su hija en conversación con el médico que le atiende.

Las palabras preliminares del relato de Bécquer, en las que el narrador dice haber oído la leyenda de boca de una demandadera del convento de Santa Inés, son también sustituidas en la versión televisiva por una voz en *off* que presenta la historia sobre la imagen de unos niños jugando en torno a una hoguera de Navidad. Pero donde es más clara la mano del director Antonio Chic en su desviación respecto al relato de Bécquer es en la introducción de un objeto mágico, el anillo que el Arzobispo había regalado a Maese Pérez como prueba de admiración por su música y en el que se aloja el alma del organista ciego. El anillo será el «representante» del alma del músico, que aparece como el fantasma que toca el órgano de Santa Inés en la Misa del Gallo, al año siguiente de su muerte, ante su envidioso y soberbio sustituto, y después ante su propia hija, que ya profesa como monja en el mismo convento.

El miserere

1 Haz un esquema del argumento de la leyenda distribuyendo los sucesos según las partes en las que puede dividirse un relato.

1. Introducción (págs. 183-185): el narrador cuenta cómo encuentra casualmente el manuscrito de un *Miserere* inacabado en la biblioteca de la abadía abandonada de Fitero y cómo un «viejecito» que le acompañaba le relata una leyenda popular que se refería a ese manuscrito y que es lo que sigue a continuación.
2. Capítulo I:
 - a. Una noche de Jueves Santo, llega un misterioso peregrino a la abadía de Fitero (págs. 185-186). Se nos dice que «hace muchos años», pero no hay otra indicación temporal más precisa en la narración. El viajero se presenta a los monjes y explica el motivo de su peregrinación: encontrar un miserere que sea capaz de expresar toda la aflicción que hay en su corazón y pueda recibir así el perdón de Dios por una grave falta cometida en su juventud.
 - b. Un pastor al servicio de la abadía le cuenta al viajero la leyenda del *Miserere de la Montaña* (pág. 187-189): siglos atrás, un señor feudal, tras desheredar a su hijo por sus maldades, construyó un monasterio en sus dominios cercanos a la actual abadía en donde se aloja ahora el viajero. El hijo repudiado, en compañía de unos bandidos, atacó el monasterio una noche de Jueves Santo, en el momento en que los monjes entonaban el *Miserere*. Los monjes fueron asesinados y el monasterio reducido a cenizas por las llamas. Cuenta la leyenda que cada noche de Jueves Santo, los monjes vuelven del Purgatorio para cantar el *Miserere* que quedó interrumpido por sus muertes.

- c. El romero, dado que es Jueves Santo y faltan tres horas para que el *Miserere de la Montaña* vuelva a ser entonado como cada año por los monjes fantasmas, decide ir a oírlo y ver con sus propios ojos el portento (págs. 189-190).
3. Capítulo II:
- a. El viajero, tras dos horas de camino bajo la tormenta llega a las ruinas del antiguo monasterio, que se describen con detalle en el relato (págs. 190-191).
- b. De pronto suenan las campanadas de un reloj que anuncian las once de la noche, aunque en el lugar no hay más que ruinas. Como de la nada, el templo se reconstruye y aparecen los fantasmas de los monjes caminando hacia el coro de la iglesia mientras entonan el *Miserere*. El músico escucha y asiste a la escena aterrado, hasta el momento en que la iglesia se baña de luz, se levanta la cúpula y aparece un cielo luminoso lleno de ángeles. El músico peregrino cae desmayado de la impresión (págs. 191-196).
4. Capítulo III:
- a. Este capítulo se localiza al día siguiente de los sucesos ocurridos en las ruinas. Comienza con la llegada del romero, pálido y fuera de sí. Pidió asilo por unos meses al abad del monasterio para escribir el *Miserere* que había oído la noche anterior entonado por los fantasmas de los monjes asesinados. El músico peregrino se entregó por completo a la escritura de aquel *Miserere*, pero no logró terminarlo. Enloquecido, murió al poco tiempo y su obra quedó inacabada. Los monjes la guardaron en el archivo de la abadía (págs. 196-198).
5. Epílogo (pág. 198): El primer narrador aparece de nuevo en escena, tras el final del relato contado por el viejecito, observa el manuscrito del *Miserere* y cierra el relato lamentando no saber música suficiente como para leerlo.

2 ¿Quiénes son los narradores del relato? ¿A qué tipo de narrador pertenece cada uno de ellos?

El relato, con estructura de caja china (relato dentro del relato) está focalizado por tres narradores. Primero entra en escena el narrador que presenta el marco de la historia (págs. 183-185), es un narrador heterodiegético que habla en primera persona, es decir, está fuera del mundo del relato central, que es el que se desencadena con la llegada del músico romero a la abadía de Fitero.

Enseguida se da paso al segundo y más importante narrador, el viejecito que acompaña al primer narrador en la visita a la biblioteca del monasterio y con el que encuentra el manuscrito del *Miserere*. Este es un narrador en tercera persona omnisciente, también heterodiegético y su relato ocupa desde la página 185 a la 198.

En este relato se inserta el tercer narrador, que es un pastor al servicio de la abadía y que narra la leyenda del origen del *Miserere de la Montaña* (págs. 187-189).

Finalmente, el primer narrador vuelve a focalizar el relato para cerrar el marco (pág. 98).

3 ¿Cuáles son las historias que se entrelazan en el relato?

En el relato se entrelazan tres historias. Primera: el hallazgo del manuscrito del *Miserere* incompleto. Segunda: la historia del músico peregrino alemán que recorre Europa buscando inspiración para escribir un *Miserere* con el que solicitar el perdón de Dios por una grave falta cometida en el pasado. Tercera: la leyenda de los monjes asesinados siglos atrás y que se aparecen como espectros todos los Jueves Santos en las ruinas de su viejo monasterio para entonar el llamado *Miserere de la Montaña*.

4 ¿Por qué motivo el *Miserere* que compone el músico alemán que protagoniza el relato resulta inacabado?

El músico no logra reproducir sobre sus cuadernos de música lo que escuchó cantado por los fantasmas de los monjes asesinados. Tras escribir centenares de bocetos, enloquece y muere sin haber logrado terminar su obra.

5 La manera en la que Bécquer cuenta el relato permite que el suceso fantástico pueda ser considerado verosímil bajo ciertas condiciones. ¿Qué explicación lógica darías tú a lo que se cuenta como acontecimiento sobrenatural? ¿Por qué has elegido esa explicación? Completa tu respuesta extrayendo datos de la leyenda que te permitan justificar lo que, en principio, no parece posible.

Orientación general

Esta respuesta admite muchas posibilidades y sugerimos dejarla abierta a la imaginación de los alumnos. No obstante, la escena de los fantasmas cantando el *Miserere* en el viejo monasterio reconstruido por arte de magia sobre sus ruinas puede haber sido una alucinación del peregrino, enloquecido por la culpa de un hecho grave que cometió en el pasado. De hecho, el músico muere meses después con el juicio perdido por completo. Sin embargo, el narrador que presenta el relato deja una duda en el aire al cerrar el marco que contiene la leyenda. Además, nadie podrá saber a ciencia cierta si la historia del músico peregrino fue o no cierta, puesto que él asistió a la última representación de aquel *Miserere* de ultratumba, porque los espectros de los monjes, de quienes se nos dice en el relato que penaban por sus pecados en el Purgatorio, reciben el perdón divino y son elevados al cielo por los ángeles. En esa solución de la leyenda queda planteada la duda del «¿y si acaso pudo haber sido así?».

6 El mal, una vez más, aparece en el relato como causante de la tragedia. ¿Cuál es el suceso que provoca la aparición sobrenatural de los monjes?

El crimen del hijo desheredado por el señor feudal que construyó el monasterio ocurrió antes de que los monjes terminaran de cantar el *Miserere*, composición con la que se pide a Dios el perdón de los pecados. Los monjes, pues, murieron sin haber terminado su canto, sin haberse confesado ni haber recibido la extremaunción, por lo que sus almas no estaban en paz con Dios. Según la tradición cristiana, fueron confinados al Purgatorio, estado transitorio de ultratumba en el que las almas expían los pecados cometidos en la vida terrenal. Como condenados que intentan conseguir el perdón divino, los monjes volvían año tras año, siglo tras siglo, a cantar su *Miserere* en la noche del Jueves Santo. Cumplido el castigo, son conducidos al Cielo por los ángeles, escena que contempla el enloquecido romero que protagoniza el relato.

7 El tiempo en el que transcurre el relato tiene que ver con el suceso fantástico que en él aparece. ¿Cuáles son las indicaciones temporales que sitúan el relato en el momento en que ocurre la aparición del mundo de ultratumba en el mundo de los vivos?

Como ya se adelantaba en la respuesta anterior, los monjes fueron asesinados poco después de las once de la noche de un Jueves Santo, por esta razón aparecen año tras año en esa fecha al dar el reloj las campanadas de las once.

8 ¿Cuál es la idea del arte que se plantea en la leyenda?

Las ideas artísticas de Bécquer están muy influidas por el Romanticismo y su idea de lo sublime. Así pues, el arte debe acercarse a la recreación material por medio de

la manipulación de su lenguaje a una idea perfecta, al absoluto estético. Más arriba comentábamos cómo en la rima I el «yo» lírico expresaba que la poesía es una esencia preexistente al poeta, quien en vano intenta acercarse a comunicar con el torpe lenguaje ese «himno gigante y extraño» que su sensibilidad de genio le permite oír, conocer, pero nunca plasmar con total exactitud. Este concepto idealista se transmuta en diferentes teorías estéticas a lo largo del siglo XIX. Una de ellas es la que asimila ese ideal absoluto del arte con la idea de Dios. Bécquer era creyente y en muchas ocasiones mantiene esta comparación.

En la leyenda, el músico alemán enloquecido es, en cierto modo, un *alter ego* del poeta que se expresa en la rima I: ha oído la música sublime y perfecta que puede conmover al mismo Dios, pero es incapaz de reproducirla al intentar escribirla en sus cuadernos con el lenguaje musical de los hombres. De la misma manera, Bécquer, a través de las voces que articulan el «yo» que se expresa en sus poemas, confiesa una y otra vez la incapacidad del lenguaje para expresar el Absoluto del arte y la denodada lucha del poeta que, inevitablemente, conduce al fracaso y a la desesperanza. La obra del poeta es un intento, y está condenada a ser siempre una obra inacabada, como el *Miserere* del protagonista de la leyenda.

