



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

**¿Qué hay de tradición en
las *Leyendas* de
Bécquer?: un
acercamiento a su obra
desde el análisis
intertextual**

Alumno/a: Pedro Fresno Chamorro

Tutor/a: Prof. D. Eduardo Torres Corominas
Dpto.: Filología Española

Mayo, 2022

Tabla de contenido

1. Introducción.....	3
2. Estado de la cuestión.....	3
3. Objetivo general.....	5
3.1. Objetivos específicos.....	5
4. Metodología.....	6
5. Análisis.....	7
5.1. Clasificación de las leyendas según su fondo tradicional.....	7
5.2. La tradición transmitida de forma oral o escrita y menos elaborada.....	10
5.2.1. <i>La promesa</i>	10
5.3. La leyenda ideal.....	19
5.3.1. <i>El rayo de luna</i>	20
5.4. La leyenda tradicional.....	26
5.4.1. Leyendas con motivos tradicionales.....	26
5.4.1.1. <i>El beso</i>	27
5.4.2. Leyendas que transmiten un relato tradicional muy transfigurado.....	32
5.4.2.1. <i>El Miserere</i>	33
6. Conclusiones globales.....	36
7. Bibliografía.....	38
8. Anexos.....	39

Resumen

El estudio de la narrativa legendaria becqueriana desde el punto de vista de la tradición resulta cada vez más imprescindible para todos aquellos estudiosos dedicados al análisis de una de las figuras más importantes del siglo XIX español. En este trabajo se pretende llevar a cabo una revisión de las posibles fuentes que pudieron servir a Bécquer en sus procesos de elaboración y confección textual. A partir de una clasificación de las *Leyendas* propuesta por Rubén Benítez, se desarrollarán breves indagaciones en *La promesa*, *El rayo de luna*, *El beso* y *El Miserere* teniendo en cuenta las posibles conexiones intertextuales con otros textos que pudieron haber sido utilizados como modelo o fuente de inspiración para el propio Gustavo Adolfo. A fin de cuentas, se aspira a plantear una somera hipótesis de las diferentes formas en que Bécquer pudo haber actuado sobre el concepto de *tradición* a través de sus textos.

Palabras clave

Bécquer, *Leyendas*, tradición, influjo, intertextualidad.

Abstract

The study of Bécquer's narrative from the point of view of tradition is being, step by step, more important for those scholars focused on the analysis of one of the most relevant Spanish figures in the nineteenth century. The purpose of this paper is to accomplish a review of the possible sources used by Bécquer during his processes of textual elaboration. Starting by using the classification of the legends proposed by Rubén Benítez, we are going to carry out brief investigations about the texts *La promesa*, *El rayo de luna*, *El beso* y *El Miserere* taking into account possible connections with other texts that may have been used as a model by Gustavo Adolfo. All in all, this paper intends to propose an initial hypothesis of the different ways Bécquer may have worked the concept of *tradition* in his texts.

Key words

Bécquer, *Leyendas*, tradition, influence, intertextuality.

1. Introducción

Afirmaba Eugenio d'Ors (1960) que «todo lo que no es tradición es plagio» (106). Sobradamente conocía este crítico la inevitable condición lectora del escritor. Para que un artista sea capaz de contar historias resulta indispensable que antes haya leído o escuchado otras, se haya mezclado con la tradición y haya hecho de ella un instrumento para la confección de sus textos. El gran Antonio Machado (1971), en la misma dirección, sugería lo siguiente: «Pensad que escribís en una lengua madura, repleta de folklore, de saber popular, y que ése fue el barro santo de donde sacó Cervantes la creación literaria más original de todos los tiempos» (84).

Ya desde la *Historia de los templos de España*, publicada en 1857, deja notar Gustavo Adolfo su claro interés por la tradición literaria precedente, si bien es cierto que en este caso se restringe al ámbito nacional. La escritura de sus *Leyendas* será la culminación de esta atracción que venían forjándose en él desde una temprana edad. Así lo señala Benítez (1971): «En algunas leyendas, Bécquer recoge asuntos de la tradición; en otras, sólo motivos aislados. Pero aun cuando crea libremente, procura imitar los relatos populares que aseguran a sus narraciones un tono legendario» (11). Esta propuesta será desarrollada a lo largo de los siguientes apartados de nuestro análisis, pero interesa ahora, sin embargo, exponer brevemente cuál es la importancia del estudio de la tradición en una obra de este estilo.

Para llegar a comprender cómo funciona la narrativa de Bécquer no basta con analizar sus mecanismos de escritura, señalar sus temas o adentrarse en la construcción de esa prosa tan finamente elaborada. Es necesario, y consciente de ello era Benítez, devolver esos textos a un contexto cultural donde se dan al mismo tiempo las variadas influencias literarias junto al conocimiento de relatos de origen popular (1971: 12-13). Dicho de otro modo, resulta del todo arriesgado el estudio de las *Leyendas* sin haber tenido en cuenta antes de dónde nacen y, sobre todo, cómo nacen. No es este estudio, pues, más que una tentativa de acercamiento a la forma en que Gustavo Adolfo entendía la labor literaria, así como un donairoso proyecto de revisar las hipótesis que otros han formulado sobre sus posibles influencias.

2. Estado de la cuestión

En la línea de lo que se viene apuntando, no muchos han sido los estudiosos encargados de abordar una tarea que en gran medida se reduce a meras hipótesis que en nada quedan, pero que, sin embargo, resulta del todo necesaria para una, cada vez más, profunda comprensión de la narrativa becqueriana. Pese a esto, señala Pascual Izquierdo en su edición de las *Leyendas*

(2016): «cada vez son más frecuentes las aportaciones de estudiosos que, señalando semejanzas, coincidencias formales, similitudes de clima o de atmósfera, apuntan diversas fuentes para casi todas las leyendas» (100).

Fue Rica Brown, en 1963, la primera en profundizar en el asunto con una perspectiva de conjunto. Resulta interesante este texto por indagar de forma exhaustiva en la obra del andaluz teniendo muy presente su biografía. Con base en una labor documental excelente, Brown elabora hipótesis que guían al lector a través de las antecámaras del proceso creativo de Gustavo Adolfo. Resulta esta obra, pues, de gran interés para el estudio de la prosa becqueriana desde un punto de vista estrechamente biográfico y tradicional. Unos años después, Rubén Benítez publicó en 1970 un estudio más actualizado de la cuestión que, además de recoger gran parte de las hipótesis sugeridas por Brown, incluye nuevas y muy interesantes indagaciones, así como una muy pertinente clasificación de las Leyendas desde el punto de vista de la tradición¹. Esta, de Benítez, puede ser del todo considerada la gran obra encargada de abordar el asunto desde una perspectiva general.

Después de su publicación, nadie se ha acercado tanto al núcleo de la cuestión teniendo en cuenta todas las leyendas en su conjunto. Sí que es cierto, sin embargo, que se han escrito algunas páginas muy interesantes al respecto en los estudios preliminares de algunas ediciones. Baste por ahora con nombrar la de Pascual Izquierdo para Cátedra, en 1986, con un preciso estudio previo y unas muy útiles notas a pie de página que, en cada leyenda, enumeran las principales contribuciones de otros críticos; la de Joan Estruch, con estudio preliminar de Russell P. Sebold, en 1994 para Crítica, que, de forma no tan exhaustiva, expone las principales hipótesis sobre la influencia de otros textos en Bécquer; o la de José B. Monleón para Akal, en 1992, con apuntes introductorios y consideraciones generales no demasiado amplias, pero útiles para un primer contacto.

El resto de textos sobre el asunto son estudios parciales centrados en el análisis de una o, como mucho, dos leyendas. Son estos estudios, por permitirse una mayor profundidad, los que en la mayoría de casos ofrecen datos más actualizados y con resultados cada vez más precisos. Por mencionar algunos textos especialmente relacionados con las leyendas que abordaremos en nuestro estudio, bastará por ahora con conocer el de Enrique Chao Espina titulado «Bécquer y Díaz», 1949, que aborda de forma muy sugerente la posible influencia de *Una cita*, leyenda de Pastor Díaz, y *La promesa*, de Bécquer; el de Joan Estruch titulado

¹ Muy sugestivo resulta, por ejemplo, el apartado dedicado a la leyenda *El caudillo de las manos rojas*.

«Fuentes y originalidad en *El beso* de G. A. Bécquer», 1994, que señala la ópera *Zampa*, de Hérold, como la principal fuente de inspiración para la creación de *El beso*; el de Joseph Gulsoy titulado «La fuente común de *Los ojos verdes* y *El rayo de luna* de G. A. Bécquer», 1967, que expone cabalmente cómo la leyenda de Gertrudis Gómez de Avellaneda titulada *La ondina del lago azul* pudo haber influido en *El rayo de luna*, de Bécquer; o el de Serafín Olcoz titulado «Bécquer en Fitero: leyendas, mitos y algo de historia», 2009, que aborda la estancia de Bécquer en la localidad de Fitero y cómo pudo haber compuesto su leyenda *El Miserere*.

3. Objetivo general

Analizar el modo en que Gustavo Adolfo Bécquer se sirve de la tradición literaria precedente para la configuración de sus *Leyendas* desde una perspectiva supranacional. Bécquer, como se dirá más adelante, fue un excelente lector y recopilador de información. Esto le sirvió para elaborar sus textos a partir de ciertas influencias que exceden los límites de la literatura nacional española. En este sentido, el principal objetivo del presente estudio será localizar los textos que pudieron haber servido de base para algunas de sus geniales composiciones legendarias y, una vez planteados, considerar de qué forma y en qué medida pudieron haber condicionado sus procesos de creación literaria.

3.1. Objetivos específicos

De este objetivo general se desprenden otros estrechamente vinculados entre sí. Primero, tratar de reflexionar sobre una posible clasificación de las *Leyendas* desde una perspectiva tradicionalista. En segundo lugar, considerar la estrecha relación que mantiene Bécquer con la cultura popular y, teniendo en cuenta lo anterior, analizar la influencia de la literatura oral en sus leyendas. En siguiente lugar, estudiar el desarrollo de la prosa de Bécquer desde los principales postulados románticos, no sin antes examinar la influencia biográfica en sus composiciones. A partir de este punto, reflexionar sobre el proceso de creación literaria y su inevitable dependencia del previo proceso de lectura y recopilación de datos. Finalmente, tratar de analizar las estrategias narrativas desarrolladas por Gustavo Adolfo para acercarse al lector y mantener la verosimilitud del relato.

4. Metodología

El aparato metodológico confeccionado para desarrollar este estudio consta de tres soportes fundamentales estrechamente relacionados entre sí. En primer lugar, dado el intenso carácter histórico del análisis, resultará de gran utilidad adoptar ciertos postulados del Nuevo Historicismo (*New Historicism*). Se trata de una corriente crítica que nace en la Universidad de Berkeley, en 1982, y tiene como máximo exponente a Stephen Greenblatt (Montes, 2004: 207-208). Señala el propio Montes (2004): «El *corpus* de estudio fundamental del Nuevo Historicismo ha sido conformado por el teatro isabelino y singularmente por la obra de William Shakespeare [...] paulatinamente se ha adaptado el método al análisis de otras tradiciones teatrales e incluso formas no dramáticas» (208).

El objetivo principal de esta escuela consiste en descifrar aquellos elementos que revelan la historicidad del texto, alejando en cierta medida la atención del texto para situarla en los límites de la obra: «La *cultura* es entendida como la suma de *negociaciones, intercambio y circulación*» (Montes, 2004: 208). Los textos, por tanto, viven en constante reciprocidad; se nutren de otros para confeccionarse a sí mismos. Esta corriente, como no podía ser de otro modo, rechaza los postulados formalistas que tanto resonaron en el siglo XX en un intento fugaz de separar texto y contexto. Es por este motivo que en muchas ocasiones nuestro análisis conferirá especial relevancia al papel desempeñado por Bécquer como recopilador y creador, pues sería imposible intentar descifrar su concepción de literatura sin profundizar en su trayectoria vital. En este sentido, lo que más afecta a nuestro estudio es el interés de los neohistoricistas por intentar acceder a aquellos textos que el propio autor pudo haber leído o consultado en el proceso de génesis de su obra y, a partir de ahí, intentar determinar en qué medida influyen en su proceso creativo.

El Nuevo Historicismo, por otro lado, mantiene fuertes conexiones con el análisis de la intertextualidad. Fue Bajtín el primero en desarrollar este tipo de análisis bajo el término *dialogismo*, haciendo referencia a la relación de un enunciado con otros enunciados (Marinkovich, 1998: 731). Sin embargo, es Kristeva, en 1967, quien primero nombra el término *intertextualidad*, refiriéndose a la existencia de discursos anteriores en un texto (Marinkovich, 1998: 731). Desde ese momento, se han sucedido innumerables puntualizaciones del término tales como la de Barthes, en 1970, que expone que todo texto es un intertexto en el sentido en que otros textos se encuentran insertos en él, o la de Beaugrande, en 1981, quien afirma que todo texto debe conocer la *intertextualidad* para ser considerado texto (Marinkovich, 1998: 731). Sin embargo, todos estos nuevos apuntes, más que modificar el concepto, han perfilado la idea esencial originalmente dada a luz por Bajtín.

Expuesto esto, señala muy acertadamente el propio Marinkovich que se debe tener cuidado en este tipo de análisis, pues la *intertextualidad* (1998): «no se limita a referencias explícitas a otros textos, ni solo a textos literarios, ni a la imitación, y puede encontrarse en varios niveles y en distintas combinaciones» (735), lo que indica que puede llegar a enfocarse en elementos tan mínimos como palabras, expresiones o meras sensaciones.

Además del análisis de la intertextualidad y los preceptos del Nuevo Historicismo, el carácter transatlántico de algunos textos nos obliga a tener en cuenta algunos aspectos de la Literatura Comparada. Esta rama de la Ciencia de la Literatura se ocupa del estudio de las obras literarias en un marco de relaciones de carácter supranacional (Estébanez, 1996: 196). Esta rama, señala Estébanez, se ha desglosado tradicionalmente en Literatura General y Literatura Universal (1996: 198). Interesa a nuestro estudio la primera, centrada en analizar las influencias, semejanzas o desviaciones entre literaturas de diversas áreas lingüísticas (Estébanez, 1996: 198).

5. Análisis

5.1. Clasificación de las leyendas según su fondo tradicional

La relación que mantienen las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer con la tradición es esencial e intrínseca. No hay modo posible de entender las unas sin la otra. En este contexto, y acercándonos parcialmente a la idea de *tradición literaria* presentada por T. S. Eliot², puede entenderse por *tradición* ese entramado de textos orales y escritos que hacen perdurar en el tiempo un conjunto de ideas y conceptos, y que sirven como reflejo de una época, espacio y cultura. El concepto de tradición, aunque presenta una gran inmensidad de ambigüedades y problemas teóricos para aquellos que lo estudian en profundidad, parece candorosamente conocido por el lector acostumbrado a enfrentarse a textos de otras épocas. Sin embargo, preguntemos a ese mismo lector por el término *leyenda* y sus singularidades como género literario. ¿De qué estamos hablando? La leyenda, como bien apunta Caro Baroja, se transmite por vía oral o escrita, más o menos culta y más o menos popularizada (1991: 192). Ya desde el modo de transmisión se deja traslucir la dificultad que presenta la definición del término por su desmedido número de variantes. Llega a tal punto la confusión, que se publican libros de leyendas antes de que la propia Academia³, en el año 1884, incluya la acepción de *leyenda*

² T. S. Eliot presenta en su obra *Tradition and the individual talent* (1919) una idea de tradición literaria que se aparta en cierta medida de la literatura oral.

³ *Leyendas y novelas jerezanas* (1838), *Leyenda de las tres toronjas del vergel de Amor* (1856), o las propias *Leyendas* de Bécquer (1858-1865).

como algo no ajustado a la historia y con valor poético (Caro, 1991: 137). Presenta este mismo antropólogo y lingüista un par de posibles definiciones entre las cuales destacamos la siguiente: «relación de sucesos que tienen más de tradicionales que de históricos o verdaderos» (1991: 135). Sin embargo, y a pesar de todos los esfuerzos por definir el género, han existido confusiones a la hora de calificar un determinado relato como leyenda, cuento o mito. Así, parece claro que la única y mejor vía es atender cada texto dentro de su propio contexto histórico, social y cultural (Caro, 1991: 142).

El interés de Bécquer por las leyendas y la tradición va más allá de la simple recuperación y recopilación, pues sus composiciones tratan de recoger temas y motivos tradicionales e incorporarlos al relato de una forma tan elaborada que los hace casi imperceptibles (Benítez, 1971: 92). En este sentido, Bécquer necesita ajustar sus textos a dos principios básicos del género para poder darle el nombre de leyendas. Por un lado, la introducción de un elemento fantástico en un contexto real, y por otro, el empleo de lugares reales y tiempos concretos. Sin embargo, parece que la escritura de las leyendas no es más que un simple pretexto para conectar con la tradición. Ya antes, en la *Historia de los templos*, introduce el poeta los primeros relatos tradicionales: «Bécquer se siente limitado por la cronología y la descripción arquitectónica y sólo menciona muy de paso los relatos de la tradición de cada templo⁴» (Benítez, 1971: 93). Debe tenerse en cuenta ese interés tan precoz por la tradición, pues hemos de añadir que también en sus artículos periodísticos pueden encontrarse tentativas de acercamiento a la misma. Escribió, por ejemplo, dos versiones⁵, más o menos elaboradas literariamente, de la tradición vinculada a Pedro Atarés, fundador del monasterio de Veruela (Benítez, 1971: 95). Entendido esto, seremos capaces de plantearnos las dos cuestiones fundamentales de este estudio. Dos puntos que funcionarán como ejes vertebradores del análisis completo: qué aporta Bécquer a la tradición y cuánto hay de tradición en sus *Leyendas*.

Para dar respuesta a estas dos cuestiones, el primer paso no puede ser otro que la clasificación, lo más precisa posible, de las *Leyendas* de Bécquer según su fondo tradicional. Sobre esta clasificación se edificará todo el análisis, por lo que debe ser lo suficientemente ilustrativa y elemental para adaptarse a todas las ambigüedades que presenta el concepto de *tradición*. Teniendo en cuenta estas pesquisas, encontramos en la clasificación propuesta por Rubén Benítez la solución más efectiva. Indica muy acertadamente el propio Benítez que

⁴ Recuerda Benítez el ejemplo de la ermita del Cristo de la Vega, donde transcribe la versión de Quintanadueñas sobre el suceso milagroso elaborado en la leyenda de Zorrilla, *A buen juez, mejor testigo* (1971: 93).

⁵ La primera en las *Cartas desde mi celda*, 1864; la segunda en un artículo sobre *El monasterio de Veruela en Aragón*, 1866.

«Bécquer procura, en casi todas sus narraciones, convencer al lector del fondo tradicional de su relato⁶» (1971: 103). Sin embargo, todas estas narraciones, aunque pretenden ser espléndidamente presentadas ante el lector con un tinte tradicional que impregna todo, pueden ser agrupadas de forma distinta según el verdadero fondo tradicional de cada una de ellas. Dicho esto, pueden diferenciarse tres tipos de leyendas (1971: 105-106): (1) la tradición transmitida de forma oral o escrita y menos elaborada; (2) la leyenda ideal; (3) la leyenda tradicional.

La tradición transmitida de forma oral o escrita y menos elaborada viene a ser lo mismo que la transmisión de tradiciones de forma directa, en la cual escasamente interviene la capacidad creativa del autor. En este sentido, es cuanto menos complicado encontrar alguna leyenda que pueda ajustarse a este modelo dentro del magnífico mundo artístico e ingenioso de Bécquer. Benítez sugiere *La promesa* como narración más cercana a este tipo (1971: 106), aunque debemos tratar con mucho cuidado esta idea que desarrollaremos más adelante.

Por su parte, la leyenda ideal hace referencia a aquellos relatos con «remota base en la tradición, pero llena de rasgos maravillosos y de recursos de tipo poético similares a las manifestaciones de la fantasía popular» (Benítez, 1971: 107). En este punto, el interés del análisis reside, sobre todo, en intentar descifrar aquellos mecanismos creativos empleados por Bécquer para compensar esa remota correspondencia entre el propio texto y su fondo tradicional. Se ha seleccionado en este caso la leyenda soriana *El rayo de luna*, cuya forma y fondo interesan más a nuestro estudio.

Por último, la leyenda tradicional se refiere al relato sobre temas o motivos de la tradición que son elaborados literariamente por el autor (1971: 106). En este contexto hace referencia Benítez al término *proyección*, explicado por Augusto Raúl Cortázar en *El Folklore y su proyección literaria*, y que en este punto es muy conveniente rescatar:

Las “proyecciones” se nos muestran como la imagen de fenómenos, reflejada o expresada fuera de su ámbito cultural, espontáneo; son obra de personas determinadas o determinables que se inspiran en la realidad folklórica, cuyo estilo, formas, ambiente o carácter trasuntan y reelaboran; están destinadas al público general [...] las proyecciones prestigian el folklore de un país y contribuyen a que este trascienda a planos más difundidos y a veces universales (1968: 1346).

Gran parte de las leyendas de Bécquer podrían clasificarse dentro de este grupo. Sin embargo, puede acotarse aún más la clasificación, pues el término de *leyenda tradicional* sigue siendo demasiado amplio. Para ello, propone Benítez una subdivisión encuadrada dentro de

⁶ Algunos ejemplos son *El monte de las ánimas*, *La cruz del diablo*, *Maese Pérez el organista* o *El caudillo de las manos rojas*.

este tipo (1971: 107-108): (1) leyendas con motivos tradicionales; (2) leyendas que transmiten un relato tradicional muy transfigurado por la labor creativa del autor. Teniendo en cuenta los intereses del propio desarrollo del análisis, se han seleccionado dos leyendas que serán tratadas de forma individual más adelante: *El beso* y *El Miserere*, ordenadas de acuerdo con la subdivisión presentada.

5.2. La tradición transmitida de forma oral o escrita y menos elaborada

Retomando lo brevemente mencionado, es *La promesa*, publicada el 12 de febrero de 1863 bajo el nombre de *leyenda castellana*, el relato de Bécquer que más puede ajustarse a este modelo. Como decíamos, debe tratarse esta leyenda de un modo especial en este contexto, pues su pertenencia a este grupo podría dar lugar a serias confusiones. *La promesa*, pese a ser la única leyenda que reproduce un romance tradicional, presenta numerosas y muy brillantes incorporaciones que denotan el fantástico mecanismo construido por Bécquer para dar nueva forma a la tradición. Sin embargo, y es esto algo bastante obvio, el nivel de elaboración de esta leyenda será difícilmente comparable con el que pudiera presentar cualquier otra cuyo fondo tradicional sea menos visible. Es este el motivo por el que no seguimos literalmente el título que da Rubén Benítez a este tipo: «simple tradición transmitida en forma oral o escrita y presumiblemente no elaborada sino en detalles secundarios» (1971: 105-106), y preferimos hablar simplemente de tradición presentada de una forma «menos» elaborada, lo cual nos permite un margen más amplio para analizar las posibles aportaciones de Bécquer.

Dicho esto, conviene recordar brevemente aquí, por ser la primera, el modo en que se desarrollará el estudio de cada una de las cinco leyendas seleccionadas. En base a todos los apuntes que la crítica viene haciendo sobre las posibles fuentes de las que se sirvió Bécquer para componer sus *Leyendas*, se desarrollarán varios análisis comparativos cuyo orden de aparición tendrá que ver con la fuerza o influencia que dichas fuentes ejercen sobre las propias leyendas. En otras palabras, se comenzará siempre tratando aquellas fuentes cuya influencia parece mayor, para ir ocupándonos progresivamente de otras que pudieran haber servido de base a elementos más específicos, pero igualmente significativos.

5.2.1. La promesa

Este relato de Bécquer podría definirse esencialmente a través del enlace o alianza que surge del contacto entre la recreación medieval y el cuento popular. El conde de Gómara, de alta clase social, se marcha a la guerra habiéndole prometido a Margarita, su amada, el

matrimonio tras su vuelta. En el momento en que el conde, en compañía del resto de la mesnada, abandona el castillo para servir al rey don Fernando III en la cruzada contra los moros de Andalucía, Margarita le reconoce y cae desmayada. Sus hermanos consideran este hecho como una traición al honor de la familia, por lo que deciden matarla. Desde ese momento, el conde de Gómara es protegido por una mano misteriosa que se presenta para salvarle en los momentos de peligro. Ya en Sevilla, el conde, total ignorante de la muerte de su amada, escucha por la calle un romance cantado por un romero. Se trata del *Romance de la mano muerta*, que informa al conde de la realidad de los hechos: la muerte de Margarita y el extraño caso de la mano insepulta. El relato termina con el casamiento del conde con la mano de su amada, permitiendo así que se hunda, de una vez por todas, en la tierra.

Partirá el análisis, pues, del propio romance cantado por el romero, por ser la fuente que se presenta en el texto de una forma más clara y evidente. Los críticos que han trabajado las *Leyendas* de Bécquer parecen llegar a la conclusión de que *La promesa*, además de incluir *El Romance de la mano muerta* dentro del propio relato, se sirve del mismo para elaborar la historia completa, pues no funciona este sino como repetición y recapitulación de todo lo que se viene contando a lo largo de la leyenda (García-Viñó, 1970: 251). Este romance parece a su vez inspirado en el *Romance del conde Sol*: «Bécquer, vivamente interesado en las tradiciones populares, muy bien hubiera podido escuchar -o aún conocer la tradición personal- alguna versión del famoso *Romance del conde Sol*, que le habría proporcionado la inspiración básica para el poema» (Russell, 2006: 154). Las numerosas versiones de esta composición mantienen la misma temática central: un conde marcha a la guerra dejando a su amada sumida en un interminable sufrimiento. Esta, cansada de esperar, pide permiso a su padre para ir a buscarle. El tormento femenino concluye con la vuelta del conde a casa, no sin antes, usando su anillo como prueba, haber impedido el matrimonio con otra mujer.

Ahora bien, compararemos los textos para discernir posibles similitudes y disparidades⁷. Las semejanzas son notables en la partida del amado a la guerra: en el *Romance del conde Sol* «Grandes guerras se publican / por la tierra y por el mar / y al conde Flores le nombran / por capitán general» (Mendoza, 1980: 39), y en el *Romance de la mano muerta* «el escudero le anuncia / que a la guerra se partía» (2016: 343); así como el sufrimiento femenino por la marcha de su amado: en el *Romance del conde Sol* «ojos de la condesita / no cesaban de llorar»

⁷ Para hacernos a la idea de la inmensidad de variaciones que pueden sufrir los romances transmitidos de forma oral, resulta interesante la lectura del texto de Francisco Mendoza Díaz-Maroto: *Para el romancero albacetense: Gerineldo y la condesita* (1980). En este estudio se recogen muchas versiones del *Romance del conde Sol* en Albacete a través de testimonios reales. Para nuestro análisis utilizaremos la versión de Tarazona de la Mancha dicha por Ramona Tévar, de 40 años (1980: 39-40).

(Mendoza, 1980: 50), y en el *Romance de la mano muerta* «Ella, que le ha conocido, / con grande aflicción gemía» (2016: 343). Además, resulta muy significativo que el motivo del anillo aparezca reflejado en ambos. Sin embargo, en el *Romance del conde Sol* no existe juramento o promesa a la amada, más un simple aviso: «Deja los meses condesa, / por años debes contar» (Mendoza, 1980: 39). A su vez, las conclusiones de ambos romances también difieren enormemente. Mientras que en el *Romance de la mano muerta* la figura femenina muere a manos de sus hermanos por haber deshonrado a la familia: «Nos has deshonrado, dice. / Me juró que tornaría. / No te encontraré, si torna, / donde encontrarte solía» (2016: 343); en el *Romance del conde Sol*, como ya se apuntaba antes, la figura femenina sale en búsqueda de su amado y evita el casamiento con otra mujer: «Con ella marchó a mi tierra, / con ella, señores, quedad, / que los amores primeros / son muy malos de olvidar» (Mendoza, 1980: 41). Con todo, no queda ahí la cosa, pues el *Romance de la mano muerta* introduce un elemento fantástico o sobrenatural que lo diferencia de forma definitiva: «por más tierra que le echaban, / la mano no le cubría: / la mano donde un anillo / que le dio el conde tenía» (2016: 344).

Dicho esto, lo que parece claro es que circulaba una serie de romances, de los cuales se iban desprendiendo otros cuya temática central (el amado que marcha a la guerra) se repetía una y otra vez con algunas variaciones⁸. En este sentido, indica muy acertadamente Samuel G. Armistead en una carta a Russell⁹, que Bécquer pretende «crear la ilusión de que su poema podría haber sido cantado por un juglar o, por lo menos, por un cantor de romances» (2006: 154). En cuanto al motivo fantástico de la mano insepulta que, como veíamos, no encuentra correlación en el *Romance del conde Sol*, sugiere Armistead la posible influencia de otro romance tradicional (Russell, 2006: 155): *No me entierren en sagrado*. Se trata de un romance muy conocido en España e Hispanoamérica y, por lo tanto, susceptible de haber llegado a Bécquer de forma oral o escrita¹⁰. Esta breve composición poética posee una gran musicalidad. Un joven que sufre por amor pide que, cuando sea enterrado, le dejen una mano fuera y un letrero que indique la causa de su muerte: mal de amores. Los parecidos son obvios, pues además de la mano que queda fuera del sepulcro: en el *Romance de la mano muerta* «por más tierra que le echaban, / la mano no le cubría» (2016: 344), y en *No me entierren en sagrado* «un brazo déjenme afuera» (González: 1972: 80); también exponen en común la causa de la muerte:

⁸ Indica Armistead en su carta a Russell que circulaban otros romances peninsulares que trataban de la partida del amado: *El conde Antores* o *La vuelta del marido*. Sin embargo, resulta complicado que Bécquer pudiera acceder a estos, además de presentar mayores diferencias de forma y fondo, por su reducida extensión geográfica (2006: 154-155).

⁹ Russell incorpora dicha carta al final de su estudio *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, publicado en 1989.

¹⁰ La versión que usamos en nuestro análisis fue recogida por Adolfo Ernest en *Muestras de poesía popular venezolana* (1893).

«no murió de tabardillo / ni de dolor de costao, / que murió de mal de amores / que es un mal desesperao» (González, 1972: 80).

En cuanto al estribillo del *Romance de la mano muerta* introducido por Bécquer en su leyenda: «¡Mal haya quien en promesas / de hombre fía!» (2016: 343-344), expone el mismo Armistead, con muy buen criterio, su más que posible relación con una rima infantil titulada *La tórtola del peral*¹¹ (Russell, 2006: 155). Una golondrina herida se posa en el peral del padre y canta lo siguiente: «¡Mal hallada sea la mujer, mal hallada sea la mujer / que de los hombres se fía, que de los hombres se fía!». A pesar de que no aparece aquí el término *promesa* y la temática difiere, el estribillo presentado por Bécquer se ajusta casi a la perfección a estos dos versos. Debido a la frecuencia con que esta rima infantil circuló por la España de la época, Bécquer muy probablemente pudo haberse servido de ella para aplicarle un tono más popular al relato.

Llegados a este punto, puede verse cómo se despliega un amplio abanico de posibles fuentes que pudieron influir o servir como base al *Romance de la mano muerta*. Llega entonces el momento de preguntarnos: ¿es este romance simplemente una versión que combina algunos de los muchos que circulaban y, por lo tanto, Bécquer solo se encarga de recogerlo en su leyenda? O, por el contrario, ¿es Bécquer el encargado de aunar los distintos elementos y reelaborar un romance que parezca extraído directamente de la tradición? Existe la posibilidad de que una versión de este tipo circulara en la época. Así lo cree, por ejemplo, Rubén Benítez: «Bécquer obtiene su asunto del *Romance de la mano muerta* que transcribe en el texto» (1971: 106). Sin embargo, queda por otro lado la muy oportuna aportación de Russell, fiel creyente de la capacidad de reelaboración y composición de Bécquer, que este romance no se ha recogido de la tradición oral, sino que es el propio autor el encargado de componerlo apoyándose en otros romances tradicionales (2006: 151). Lo único que parece quedar claro es que el romance utilizado por el poeta, si no recogido directamente de la tradición, incorpora muchos elementos de ella.

Una vez comprendido cómo (posiblemente) se confecciona el núcleo formado por el *Romance de la mano muerta*, puede atenderse al resto de componentes. Como una piedra que cae en el agua y va desplegando sus ondas hasta perderse. Así, referirnos en este punto a la posible relación entre *La promesa* y la leyenda de Zorrilla, *A buen juez, mejor testigo* (1838), parece un asunto de obligado cumplimiento. La leyenda del Cristo de la Vega pudo servir a Bécquer, complementando lo ya expuesto en relación al romance, como fuente temática para su relato. Zorrilla reelabora la leyenda toledana protagonizada por los amantes Inés de Vargas

¹¹ Véase en Anexo 1.

y Diego Martínez. El personaje masculino marcha a la guerra y deja a su amada sufriendo por su retorno, pero antes, jura a los pies del Cristo de la Vega que se casará con ella en cuanto regrese. Pasa el tiempo y Diego, motivado por grandes ganancias y una mejor condición social, se olvida de Inés, así como del juramento. Ella le reconoce entre un grupo de caballeros que llegan a Toledo y se acerca a él, pero Diego la rechaza y niega saber quién es. Inés lleva ante el gobernador de Toledo este caso de ruptura de juramento y se convoca un juicio. Ya en un juicio prácticamente perdido, Inés acude a un último testigo que pueda ayudarla: el Cristo de la Vega. En la iglesia se le pregunta a la figura del cristo si estuvo presente en el juramento, la cual responde afirmativamente. La historia termina con uno y otro amante encerrados en un convento.

No es esta la primera vez que Bécquer se acerca a esta leyenda, pues ya en su *Historia de los templos* transcribe la versión de Quintanadueñas sobre el suceso milagroso elaborado en *A buen juez, mejor testigo* (Benítez, 1971: 93). Si se tiene esto en cuenta, y a pesar de que la temática (hombre que marcha a la guerra y amada que espera su retorno) fue trabajada asiduamente en la época, parece más que factible la posible influencia de Zorrilla en *La promesa*. Así lo indican los estudios de, por ejemplo, Gerardo Diego, en su prólogo a las *Leyendas sorianas* (1970: 10), o Rica Brown (1963: 208), quien señala manifiestas conexiones entre ambos textos. En este caso estamos evidentemente de acuerdo con ambos autores, pues el cotejo de una y otra leyenda deja ver claras afinidades temáticas. Estos lazos de unión se sitúan en cuatro puntos concretos. Primero, en la partida del amado a la guerra: en Bécquer «Nuestro señor, el conde de Gómara, parte mañana de su castillo para reunir su hueste a las del rey don Fernando, que va a sacar a Sevilla del poder de los infieles, y yo debo partir con el conde» (2016: 332-333), y en Zorrilla «Dentro de un mes, Inés mía, / parto a la guerra de Flandes» (2019: 15). Segundo, en el sufrimiento de la amada: en Bécquer «Margarita lloraba con el rostro oculto entre las manos; lloraba sin gemir, pero las lágrimas corrían silenciosas a lo largo de sus mejillas» (2016: 331), y en Zorrilla «Lloraba la bella Inés / su vuelta aguardando en vano» (2019: 17). Tercero, en las alteraciones que el poder ejerce sobre los personajes: en Bécquer «se refiere a una desdichada cruelmente ofendida por un poderoso» (2016: 344), y en Zorrilla «Así por sus altos fines / dispone y permite el cielo / que puedan mudar al hombre / fortuna, poder y tiempo» (2019: 21). Y cuarto, en la promesa incumplida: en Bécquer «Volveré, te lo juro; volveré a cumplir la palabra solemnemente empeñada el día que puse en tus manos ese anillo, símbolo de una promesa» (2016: 333-334), y en Zorrilla «al año estaré de vuelta / y contigo en los altares» (2019: 15). Además, en la gran mayoría de las *Leyendas* se ajusta Bécquer a las convenciones del género establecidas por Zorrilla y sus imitadores (Estruch,

1994: 95). La ubicación medieval del relato, así como la suntuosidad de unas descripciones que llegan al lector en forma de fotografía, son claros ejemplos de la influencia que ejerce Zorrilla en el poeta andaluz.

En cambio, la relación de parentesco entre el elemento fantástico que introduce la leyenda del Cristo de la Vega y el que introduce *La promesa* es escasa o inexistente. En el relato de Bécquer el elemento fantástico se bifurca en dos: por un lado, una mano que aparece de la nada y salva constantemente al protagonista; y por otro, la mano de la amada muerta que siempre queda fuera del sepulcro. Por su parte, en la leyenda de Zorrilla la figura de un santo sirve de testigo en un juicio. Por consiguiente, deben buscarse otras posibilidades de interferencia. El elemento quimérico de la mano que aparece de la nada venía rondando la mente de Bécquer antes de componer la leyenda, pues un año antes ya figura en *Tres fechas* (1862): «la había visto perfectamente, una mano blanquísima, que saliendo por uno de los huecos de aquellos miradores de argamasa, semejantes a tableros de ajedrez, se había agitado varias veces como saludándome con un signo mudo y cariñoso» (Bécquer, 1972: 101). Este relato no ha sido incluido como leyenda en ninguna clasificación seria. Se trata más bien de una «composición delicada que combina la pintura de ambiente con los sueños amorosos e idealizadores» (Pageard, 1990: 325). El caso es que parece remontarse hasta aquí el nacimiento de una fantasía que más tarde se derrama en *La promesa*. Resulta curioso, pues ningún estudioso de la prosa de Bécquer habla de posibles fuentes que pudieran servir de base para este elemento. Aluden en su lugar a una especie de obsesión, un *déjà vu* que se repite una y otra vez en la mente del poeta (Valera, 1969: 311).

En realidad, debe tenerse en cuenta que la naturaleza del elemento fantástico es muy distinta en estos dos relatos. No es comparable el pavor que puede ocasionar la aparición de una mano procedente de la nada (aunque sea para salvar la vida del personaje), con el saludo de una mano de mujer que parece independiente del cuerpo. El componente fantástico de *Tres fechas* es el simple resultado de la ensoñación de un romántico, mientras que, en *La promesa*, el elemento de la «mano salvadora» sirve para aportar coherencia a lo ya configurado en el propio *Romance de la mano muerta*. En otras palabras, la «mano salvadora» no es más que una ramificación del elemento fantástico de la «mano insepulta». En lo que respecta a este, sí que hemos señalado previamente posibles conexiones con el romance *No me entierren en sagrado*. A pesar de ello, conviene mencionar aquí otra posible fuente sugerida por Robert Pageard, quien ve en el cuento de los hermanos Grimm, titulado *Das eigensinnige Kind* (El chiquillo testarudo), una clara correspondencia con el motivo de la «mano insepulta» (1990: 369). Este narra la historia de un niño tan tozudo que cae enfermo y termina muriendo. Ya en la sepultura, su

pequeño brazo resulta imposible de enterrar. Solo los golpes de la vara de su madre consiguen que se esconda para siempre bajo tierra. Si acudimos al cuento, puede comprobarse que, a pesar de tratarse de textos cuyas temáticas difieren, coincide el elemento fantástico de la mano insepulta: «Cuando lo bajaron a la sepultura y lo cubrieron de tierra, volvió a salir su bracito, y aunque lo doblaron poniendo más y más tierra encima, de nada sirvió; siempre volvía a asomar el bracito» (2015: 605). Además, en ambos relatos el brazo termina hundiéndose. Mientras que en *La promesa* la causa es el casamiento «estrechó en la suya la mano de Margarita y un sacerdote autorizado por el Papa bendijo la lúgubre unión, es fama que cesó el prodigio y la *mano muerta* se hundió para siempre» (2016: 344-345); en *El chiquillo testarudo* son los golpes propiciados por su madre con una vara: «Fue preciso que la propia madre fuese a la tumba y le diese unos golpes con su vara; sólo entonces se dobló, y el niño pudo descansar bajo tierra» (2015: 605).

En vista de las coincidencias señaladas, debe tenerse en cuenta que los hermanos Grimm publican el segundo volumen de su colección de *Cuentos de la infancia y del hogar* en 1815, en el cual se incluye el cuento que nos ocupa. Sin embargo, no se traduce al español hasta 1867, bajo el título de *Cuentos escogidos de los hermanos Grimm*, y de la mano de José S. de Viedma. Contando con que Bécquer ya había publicado sus *Leyendas* para aquel entonces (1858-1865) y que, además, si acudimos a la primera traducción de Viedma no seremos capaces de encontrar el cuento *El chiquillo testarudo*¹², parece cuanto menos complicado que Bécquer pudiera haber tomado como base el relato de los hermanos Grimm. No obstante, los cuentos de hadas compilados por estos hermanos proceden de la tradición oral, por lo que no resultaría disparatado barajar la posibilidad de un probable contacto con alguna variante del texto que sirvió a dichos hermanos¹³. Dicho esto, Bécquer probablemente pudo haber recogido el motivo fantástico tradicional de la mano insepulta y, partiendo de esa base, adaptarlo para culminar, mediante el cumplimiento de la promesa, una historia destinada desde el principio a la liberación del personaje romántico.

Por último, y para no dejar fuera ninguna de las hipótesis formuladas por los críticos, dedicaremos esta parte final del análisis a las posibles conexiones y coincidencias existentes entre *La promesa* y *Una cita*, leyenda de Pastor Díaz. Es Enrique Chao Espina quien expone esta idea a propósito de un estudio sobre la figura de dicho autor en el Romanticismo. En su leyenda, Pastor Díaz narra la historia de un joven soñador que marcha a una fiesta, dejando a

¹² Parece que José S. de Viedma no consideró este relato lo suficientemente valioso o sustancial como para incluirlo en su especie de antología.

¹³ Para no desechar esta idea debe tenerse en cuenta el continuo contacto entre los diferentes relatos de tradición oral en la Europa de la época. Cómo viajan, confluyen y se modifican.

su amada sumida en una profunda desazón fruto de su desconfianza. La joven muere a causa del sufrimiento, pero Luciano no es consciente de ello hasta que el propio sepulturero le narra el suceso. Finalmente, el personaje masculino acaba rendido ante la tumba de su amada y entregado de por vida a un único amor que ya no existe. Chao Espina centra su atención en varias coincidencias que conectan ambos relatos. Insiste, en primer lugar, en las altas condiciones sociales de uno y otro protagonista, así como la correspondencia amorosa en ambos casos (1995: 336). Si acudimos a los textos, puede comprobarse que, efectivamente, tanto Luciano como el conde de Gómara pertenecen a una clase social más elevada que la de su amada y, además, ambos amores son correspondidos: «¿Suspira en vano por alguna que venga su sexo, siendo ingrata á su cariño? No... La pasión de su amante es aún más intensa que la suya» (1867: 8). Sin embargo, resulta esta conexión un tanto pobre. La diferencia entre uno y otro protagonista, dejando a un lado su condición social, resulta considerable. Mientras que en *La promesa*, el conde es un luchador entregado plenamente a la causa «hay algo tan respetable como nuestro cariño, y es mi deber» (2016: 332); en *Una cita*, Luciano es un idealista, un personaje puramente romántico preso de sus ensoñaciones¹⁴: «La roja esclavina que cubre el seno de aquellas jóvenes, fija un momento sus ojos, y en aquel momento una memoria pasa por su fantasía; su corazón dá un latido violento, sus ojos lanzan en derredor una mirada penetrante» (1867: 8).

A pesar de ese considerable distanciamiento entre los protagonistas, sí que existen entre ambos textos otros parecidos cuanto menos sugerentes. Aunque el motivo del sufrimiento de la amada no tiene nada que ver, pues mientras el conde parte a la guerra, Luciano se ausenta para ir a una fiesta (Chao, 1995: 336), este padecimiento de una y otra mujer se asemeja en gran medida: «No comía, y enflaquecía, y se esqueletaba, como si interiormente la quemasen» (Díaz, 1867: 29). Parece que el tormento del personaje femenino en *Una cita* es aún mayor que en *La promesa*. Es por eso que Eulalia muere de pura pena «Murió en tres días... murió de pesar; ... pero murió como una santa» (1867: 29); mientras que Margarita muere a manos de sus hermanos. En cualquier caso, el final es el mismo (= muerte). Indica además Chao Espina, de forma muy acertada, que en ambos casos existen desconfianzas por parte de los familiares de las jóvenes (1995: 337). Puede comprobarse esta idea en el texto de Pastor Díaz: «Un joven, un caballero la seguía. Sus padres lo supieron, temieron por ella y la amenazaron» (1867: 337); y en Bécquer: «has de venir con nosotros, y has de venir compuesta y alegre; así no dirán las

¹⁴ Parece recordar más este personaje a Manrique, protagonista de *El rayo de luna* (relato que analizamos en el apartado de la leyenda ideal). Además, Luciano también vive obsesionado con la visión de una luz que aparece y se esconde.

gentes murmuradoras que tienes amores en el castillo y que tus amores se van a la guerra» (2016: 334). Sin embargo, es posiblemente el modo en que ambos autores informan a sus protagonistas de los sucesos acontecidos, lo que más llama la atención. En el caso de *La promesa*, es un cantor el que informa al conde mediante el *Romance de la mano muerta* (2016: 342-343). Paralelamente, en *Una cita* es un sepulturero el que anuncia a Luciano: «¿Quién la mató? Señor... nadie... ella... Dios... una fiebre... un pesar...» (1867: 337). En última instancia, los dos protagonistas acaban rendidos ante la tumba de su amada ya fallecida.

Como indica Chao Espina en su análisis, los puntos de unión entre ambos relatos, si no nos hacen pensar que *Una cita* sirve a Bécquer como fuente para su leyenda, al menos nos hará considerarlo como una extraña coincidencia (1995: 338). A decir verdad, existen claras conexiones entre los puntos clave de una y otra historia. Además, el novelista gallego escribe su relato en 1833, y aunque su repercusión no fue enorme, esto no significa que Bécquer no pudiera haber accedido a él. Así, lo único que parece claro, una vez más, es que la tradición literaria funciona como una red formada por miles y miles de textos interconectados, en la cual Bécquer se sumerge y nutre, para después elaborar unas creaciones propias, teñidas de una prosa brillante.

En definitiva, si se recoge todo lo expuesto a lo largo de este apartado, podremos comprobar que existe un hilo conductor que comunica, a través de diferentes textos previos, las ideas principales presentadas por Bécquer en *La promesa*. Se decía, en primer lugar, que *El romance de la mano muerta* compone el núcleo sobre el que gira la leyenda completa. Para la construcción de este romance, suponiendo que se trata de una composición propia, se han propuesto tres posibles fuentes de influencia. Primero, el *Romance del conde Sol*, con el que guarda una clara afinidad temática. Sin embargo, no aparece en sus distintas versiones el motivo fantástico de la mano insepulta. Es aquí donde interviene el romance *No me entierren en sagrado*, en el cual una mano, al igual que pasa en *La promesa*, resulta imposible de enterrar. En tercer lugar, debe prestarse especial atención al estribillo como elemento clave. Para ello acudimos a la rima infantil *La tórtola del peral*, que de una forma prácticamente idéntica a como lo hace Bécquer, sugiere no confiar en promesas de hombre. Una vez reconstruido el núcleo, se dirige el análisis hacia su principal fuente de influencia. La leyenda de Zorrilla, *A buen juez, mejor testigo*, establece fuertes puntos de conexión con el relato de Bécquer: protagonista que marcha a la guerra, amada que sufre, alteraciones que el poder ejerce en el propio personaje, promesa incumplida o ubicación medieval del relato. Sin embargo, divergen ambas en cuanto aparece el elemento fantástico. Se sugiere en este punto, además del ya mencionado romance *No me entierren en sagrado*, la posible influencia del cuento de los

hermanos Grimm, *El chiquillo testarudo*. Aunque, como decíamos, resulta realmente complicado que Bécquer pudiera haber accedido a este relato, sí que existe la posibilidad de un probable contacto con alguna versión oral o escrita. Finalmente, se ofrece la posibilidad de una posible influencia de la leyenda de Pastor Díaz, *Una cita*. En ella, nos interesa sobre todo el contacto entre personajes. El conde de Gómara y Luciano, así como Eulalia y Margarita, coinciden en algunos puntos de manera realmente sugerente. Ambas, al contrario de lo que sucede con Inés de Vargas en la leyenda de Zorrilla, terminan muriendo a causa del amor.

A pesar de todo esto, el trabajo de reelaboración, adaptación y modificación de Bécquer llega a ser prácticamente inefable. Su relato se nutre de dos manantiales: por un lado, la tradición; por el otro, su enorme capacidad artística y creativa. No conviene sumergirnos por completo en el manantial de la tradición, pues destruiríamos de un plumazo todo el sentido artístico de la prosa becqueriana. Es verdad que escribe Bécquer con el firme propósito de servir a la tradición, lo cual ejecuta de manera magistral. Sin embargo, no debemos olvidarnos en ningún momento de sus aportaciones: «La tradición es una fuerza irracional y oscura; para interpretarla no bastan las dotes de científico. Solo la intuición poética permite participar íntima y misteriosamente de la verdad que la tradición encierra» (Benítez, 1971: 52). Sirvan de ejemplo genialidades tales como la excepcional apertura que dibuja el cuadro de un amor que se desgarrar «Margarita, para ti el amor es todo, y tú no ves nada más allá del amor» (2016: 332); o la breve pero concisa descripción medieval del desfile de la mesnada del conde de Gómara «A los farautes siguieron los heraldos de corte, ufanos con sus casullas de seda, sus escudos bordados de oro y colores y sus birretes guarnecidos de plumas vistosas» (2016: 336).

5.3. La leyenda ideal

Siguiendo la división propuesta por Rubén Benítez, se entiende por leyendas ideales aquellas que, aunque vinculadas a la tradición, presentan un menor contacto o dependencia de la misma (1971: 107). Sin embargo, como veremos a lo largo del siguiente apartado, las posibles influencias son numerosas y muchas veces casi evidentes, lo que no quita que puedan ser erróneas por tratarse de meras conjeturas. No es fácil, conforme avanzamos en el análisis, descifrar de una forma más o menos precisa qué fuentes utilizó Bécquer, cómo trabajó con ellas y cuál es el proceso de reelaboración que le llevó a entender las leyendas como «género artístico ligado a las tradiciones populares» (Benítez, 1971: 11). Si en el primer tipo, donde se encuadra *La promesa*, Bécquer parece recoger asuntos de la tradición, aquí solo parece ir reuniendo motivos independientes y aunándolos mediante un tejido que él mismo confecciona. En este

contexto, se ha seleccionado *El rayo de luna* entre los posibles relatos que podrían encuadrarse bajo la especificación de «leyenda ideal».

5.3.1. *El rayo de luna*

En palabras de Benítez, «*El rayo de luna*, aunque titulada *leyenda soriana* no parece sino una pura fantasía lírica, algo así como una rima en prosa» (1971: 107). Él mismo no la considera lo suficientemente ligada a la tradición y, por lo tanto, no se detiene en su análisis. Sin embargo, el hecho de parecer una mera fantasía lírica no imposibilita de ningún modo la existencia de un rico trasfondo tradicional. Sí que es cierto que los elementos se dejan traslucir en esta leyenda de una forma menos evidente. Queda claro ya en el mismo inicio del relato, donde el propio Bécquer admite sus dotes imaginativas para aprovecharse de una historia que conoce. No sabemos de verdad si realmente la ha leído o escuchado. Incluso pudiera ser que se tratara de una técnica narrativa que permita a su leyenda alcanzar un tono más tradicional¹⁵.

El rayo de luna transcurre en una Soria medieval donde, por cierto, Bécquer posiblemente lleva a cabo sus más bellas descripciones conducidas por una prosa superior. El protagonista del relato es Manrique, un noble que representa a la perfección el ideal romántico (y muy posiblemente la propia figura del autor): soñador, poeta, luchador incansable, amante infinito en búsqueda de un ideal, solitario y extremadamente sentimental. En uno de sus paseos nocturnos por una naturaleza exuberante, Manrique ve lo que parece ser la figura de una mujer. Aquella era la mujer de sus sueños, y ese encuentro suponía la realización total de su ideal femenino. La busca y sigue incansablemente por toda la ciudad hasta que, finalmente, en el mismo lugar donde le pareció verla por primera vez, comprende que se trata de un simple rayo de luna. Este hecho hizo recuperar el juicio a un Manrique totalmente enajenado.

Comenzaremos el análisis, pues, por el propio personaje. ¿Qué fuentes pudo haber tomado Bécquer para la construcción de una figura tan bien perfilada? Es obvio que el sevillano era claro conocedor de la figura del poeta romántico, pues él mismo la representaba. Lo más fácil sería entonces acordar que Manrique es una construcción totalmente propia y ajena a cualquier influencia de la tradición. Sin embargo, esta afirmación resultaría desacertada e inexacta en gran medida. Toda creación literaria, a no ser que el autor elabore su obra sin haber

¹⁵ Esta técnica es usada de forma asidua por Bécquer en sus *Leyendas*. Véase, por ejemplo, *Maese Pérez el organista* «oí esta tradición a una demandadera del convento» (2016: 227); o *La cruz del diablo* «Que lo creas o no, me importa bien poco. Mi abuelo se lo narró a mi padre, mi padre me lo ha narrado a mí, y yo te lo cuento ahora, siquiera no más sea por pasar el rato» (2016: 172).

leído absolutamente nada (lo cual resulta imposible), está claramente condicionada siquiera por elementos concretos de los que el propio autor, consciente o inconscientemente, se sirve para su propia confección. Dicho esto, dirijámonos en primer lugar a la idea expuesta por Robert Pageard, quien sugiere una posible relación entre el prólogo de *Intermezzo*, de Henri Heine, y *El rayo de luna*, de Bécquer (1990: 182). Apunta Pageard que «Esta traducción en versos franceses, editada por Poulet-Malassis y de Braise, debió difundirse bastante en España dado el interés despertado por las traducciones de Bonnat y de Sanz» (1990: 182).

Intermezzo es muchas veces considerada como la obra culminante del romanticismo alemán y, a su vez, la que marca su propio final. En su prólogo, Heine dibuja, a través de una hermosa poesía, la perfecta figura del personaje romántico: silencioso, pálido, triste, el rostro demacrado, loco de ensueño, desairado, oculto, soñador. Este caballero sufre la fuerza de una locura que le lleva a delirar en búsqueda de su ideal femenino. Parece encontrarse con la mujer de sus sueños, pero, al igual que le pasa a Manrique, todo queda en luces que se extinguen. Dicho esto, y teniendo en cuenta la insistencia de los críticos a la hora de acercar la poesía de Bécquer a la obra de Henri Heine: «en los estudios dedicados a las supuestas influencias “germánicas” en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer no hay nombre que veamos repetido con tanta insistencia como el de Enrique Heine» (Feiwei, 1977: 395), resulta inevitable considerar *Intermezzo* como más que posible fuente de influencia para la creación de Manrique en *El rayo de luna*.

Para comprobar de primera mano estas conexiones es fundamental acudir a los textos. En primer lugar, las conexiones son obvias entre uno y otro protagonista. Heine define así a su caballero romántico: «De su hogar en la estancia más sombría, / de los hombres oculto, se sentaba; / suspirando, los brazos extendía; / ni siquiera un acento pronunciaba» (1875: 25). Por su parte, así habla Bécquer de Manrique: «amaba la soledad, y la amaba de tal modo, que algunas veces hubiera deseado no tener sombra, porque su sombra no le siguiese a todas partes» (2016: 249). En segundo lugar, también existen semejanzas a la hora de presentar un ideal femenino fruto de la imaginación y el ensueño romántico: en *Intermezzo* «fresca, florida cual temprana rosa: / forman su velo perlas y diamantes. / Sus rizos de oro míranse flotantes / sobre el cuerpo gentil; sus ojos bellos / tienen mágica fuerza en sus destellos» (1875: 26); y en *El rayo de luna* «¿Cómo serán sus ojos?... Deben ser azules, azules y húmedos como el cielo de la noche; me gustan tanto los ojos de ese color [...] y sus cabellos, negros, muy negros y largos para que floten» (2016: 259). Sin embargo, lo que más significativo resulta es la forma en que conectan ambos textos cuando, tras irrumpir la propia realidad de una forma imperante en el relato, ese ideal romántico queda reducido a una simple luz o un rayo de luna: en Heine «Mas

las luces se extinguen: ¡nada existe!... / Y el caballero, solitario y triste, / se halla en su estancia de poeta oscura» (1875: 26); y en Bécquer «Era un rayo de luna, un rayo de luna que penetraba a intervalos por entre la verde bóveda de los árboles cuando el viento movía las ramas» (2016: 261).

Como puede comprobarse, la influencia que ejerce el alemán en Bécquer va más allá de las *Rimas*. Estos ecos llegan hasta una prosa que, aunque no alcanza el nivel de profundidad de los versos de Heine, tiene la facultad de presentar un mundo puramente romántico con el tacto y la finura propias de la poesía. De este modo, Bécquer perfectamente pudo, si no crear, al menos complementar su concepto de personaje romántico a partir del prólogo de *Intermezzo*. No obstante, y teniendo en cuenta la ya conocida importancia de Heine en la obra de Gustavo Adolfo, las posibles fuentes e influencias no se detienen aquí. Joseph Gulsoy realiza un análisis especialmente detallado de la influencia que pudo tener *La ondina del lago azul*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, en *El rayo de luna*. En un previo acercamiento a la obra de Avellaneda, lo primero que llama la atención son las fechas de publicación de ambos textos. Mientras que Bécquer publica su leyenda el 12 y 13 de febrero de 1862 en *El Contemporáneo*, el trabajo de Gómez de Avellaneda llega a España en forma de obras completas entre 1869 y 1871. ¿Cómo, entonces, iba a poder esta leyenda servir como fuente a *El rayo de luna*? Indica Gulsoy que debe suponerse que Bécquer leyó el relato de Avellaneda en el periódico cubano *Diario de la Marina*, en el cual fue publicada originalmente entre el 18 y 25 de julio de 1860 (1967: 96-97). Además, es muy probable que Bécquer conociese bien la obra de la escritora cubana, pues pasó gran parte de su vida en España, colaboraron ambos en el periódico *La América* y participaron en el solemne acto de la coronación de Quintana en 1855 (Gulsoy, 1967: 96)¹⁶.

La ondina del lago azul cuenta la historia del joven Gabriel, hijo de una familia acomodada y huérfano de madre desde el nacimiento. A su padre, Santiago, ya se le habían muerto tres hijos. El hecho de encontrarse solos, padre e hijo, hizo que Gabriel fuera cuidado y mimado sin límite, entregado a una excelente educación. Este joven comienza a convertirse en el vivo reflejo de una figura puramente romántica: escribe versos, lee furtivamente, toca maravillosamente la flauta, tiene un carácter melancólico y vaga día y noche en soledad por las montañas. Esclavo de fantasías inimaginables, se enamora de una ondina que habita el lago azul y muere ahogado en su búsqueda. La historia es narrada por un guía turístico en una visita al propio lago. Él mismo informa que, tres años más tarde, en París conoce la verdadera identidad

¹⁶ El poeta Quintana fue coronado por Isabel II en el Palacio del Senado de España en 1855. Puede verse la obra pictórica, óleo sobre lienzo, de Luis López y Piquer titulada: *Coronación de D. Manuel J. Quintana*, 1859 (depositada actualmente en el Senado).

de la ondina que enamoró al joven: una condesa con extravagantes antojos. Avellaneda dice narrar la historia tal y como la escucho del guía en ese viaje a los Pirineos franceses. Real o no, se trata de un recurso utilizado para remarcar el rasgo popular y tradicional de la leyenda, así como para proporcionar verosimilitud al relato. Ya se ha apuntado en alguna ocasión que, Bécquer, como buen conocedor de la importancia del concepto de *transmisión* en el género, comienza muchas de sus leyendas haciendo uso de este recurso.

Puede comprobarse, atendiendo a este breve esbozo del argumento de *La ondina del lago azul*, que el tema principal de ambos textos difiere en gran medida. Sin embargo, sí es cierto que existen diversos paralelismos situados en puntos concretos de uno y otro texto. Estos puntos de contacto ponen el foco sobre, primero, la propia concepción del personaje romántico. Afirma Gulsoy que «Manrique de *El rayo de luna* está hecho a imagen exacta de Gabriel» (1967: 104). Lo cierto es que la descripción que hace Avellaneda de su personaje nos conduce de manera inevitable hasta el propio Manrique: «El único placer del hijo de Santiago era vagar día y noche por esas montañas, llevando por toda compañía algún libro de versos o cosa semejante, y su flauta inseparable» (1871: 118-119). Sin embargo, no creemos que Manrique sea una simple copia de Gabriel, pues parece claro que Bécquer se deja influir por más de una lectura y, por tanto, por más de un personaje (aunque todos sigan, más o menos, el mismo patrón). En segundo lugar, se encuentran conexiones en la figura o ideal femenino de ambos textos. Mientras que Manrique está obsesionado con un rayo de luna, Gabriel lo está con una ondina que habita el lago azul. Sin embargo, uno y otro personaje sueña con esa mujer ideal y cree verla en la naturaleza: «Entonces viene -púdica y amorosa- a identificarse con mi espíritu, la mujer ideal de mis ardientes aspiraciones, ante la que quedarían oscurecidas las más perfectas beldades de la tierra» (Avellaneda, 1871: 122). Es importante apuntar, por otro lado, que mientras que Manrique consigue ser consciente del engaño al que se ve sometido, Gabriel lleva su ensueño hasta las últimas consecuencias (= muerte). En tercer lugar, la presencia de un entorno natural fantástico e inestimable cobra especial importancia en ambas leyendas. Sin esta ambientación que sirva para enmarcar y dar sentido a la acción, toda posterior exposición quedaría reducida a una simple fantasía carente de motivación. Es por esto que el componente natural adquiere aquí un valor especial.

Este componente natural tan singular permite a Bécquer introducir en su relato un elemento fantástico (rayo de luna / mujer ideal) que, aunque después queda reducido a una simple equivocación, autoriza al autor para modificar el estado natural de las cosas, así como el propio flujo de pensamiento del protagonista. Joan Estruch, en su edición de las *Leyendas*, encuentra similitudes entre el elemento fantástico que aparece en *El rayo de luna* y el que

presenta Enrique Gil y Carrasco en un fragmento de su novela *El Señor de Membibre* (1844) (2006: 18). La obra de Gil y Carrasco narra la historia de Beatriz y don Álvaro Yáñez, comprometidos desde muy temprana edad. Un tercer personaje, el Conde de Lemos, pone en riesgo la felicidad de la pareja. La trama se complica hasta tal punto que don Álvaro está cerca de morir herido en una batalla, lo cual obliga a Beatriz a casarse con el Conde. Sin embargo, quien finalmente muere es el propio Conde de Lemos. Beatriz, a causa del sufrimiento, se encuentra al borde de la muerte, no sin antes haber contraído finalmente matrimonio con don Álvaro. De todo este continuo enfrentamiento ideológico y amoroso que presenta la obra, lo que interesa a nuestro análisis es un breve fragmento que tiene como protagonista al propio don Álvaro. Este, acostumbrado a vagar día noche por praderas y montañas no logra soportar el encierro que supone la prisión¹⁷. Preso del disparate y la alucinación, dice ver en sueños «allá a lo lejos una muger vestida de blanco, unas veces radiante como un meteoro, pálida y triste otras como el crepúsculo de un día lluvioso, cruzaba por entre las arboledas que rodeaban un solitario monasterio» (1844: 192). Existen coincidencias entre este deslumbramiento y el que sufre Manrique en *El rayo de luna*. Ambos ideales femeninos aparecen representados como una figura blanca que cruza la naturaleza. Además, y es este un factor crucial, la figura siempre escapa: «solía arrojarme de la cama para seguirla y al tropezar con las paredes de su calabozo, todas sus apariciones de gloria se trocaban en la amarga realidad que le cercaba» (1844: 192). De igual manera, Manrique sigue su rastro por cada rincón de la ciudad sin llegar nunca a encontrarla. Finalmente, ambos personajes topan con la realidad y se ve sorprendidos por su infinita severidad.

Dicho esto, parece posible que Bécquer pudiera haberse dejado influir por la obra de Gil y Carrasco para la confección de esa figura fantástica misteriosa que recorre la naturaleza. Sin embargo, no solo pueden encontrarse similitudes de este tipo en *El Señor de Membibre*. Apunta el propio Estruch en su introducción a las *Leyendas* que «la presencia de una desconocida que pasea de noche entre las ruinas constituye, por otro lado, el tema de un cuento autobiográfico de Alarcón, *Fin de una novela*» (2006: 18-19). Este cuento de Pedro Antonio de Alarcón fue publicado en 1854, ocho años antes de que Bécquer hiciera lo propio con *El rayo de luna*. Este narra el extraño suceso que acontece a Juan, un forastero romántico obsesionado con una naturaleza suntuosa. En uno de sus eternos paseos, se acerca mientras anochece a un monasterio abandonado. Después de verse sorprendido por las pasadas grandezas del lugar, parece ver, a la luz de una vela, una extraña pero hermosa figura femenina. Mientras la contempla, esta se

¹⁷ Debe mencionarse que don Álvaro cae preso a manos de don Juan Nuñez de Lara en su lucha a favor de la Orden del Temple.

desvanece y Juan escapa corriendo del lugar. Al final del cuento se hace saber que la mujer, cuya identidad resulta imposible averiguar, muere en el monasterio campestre rezando a la Virgen de los Dolores.

Como puede comprobarse, los puntos de conexión entre uno y otro texto tienen más que ver con la forma que con el fondo. En ambos, una figura femenina se presenta de noche ante un soñador puro. Sin embargo, esta figura difiere enormemente en uno y otro. Mientras que en *El rayo de luna* se trata de una mujer extremadamente hermosa, en el cuento de Alarcón aparece «una mujer todavía joven y hermosa, de noble y elegante aspecto y pálido y demacrado rostro, que más inspiraba admiración y lástima que aversión o miedo» (2020: 12). Además, existe un elemento clave que distancia ambos relatos de manera definitiva, y es que la fantasía de la que hablábamos en la leyenda de Bécquer se convierte en realidad en *Fin de una novela*. Se trata de una mujer real. Es por eso que, mientras Manrique persigue una figura que al final resulta ser un simple rayo de luna, Juan escapa de una mujer misteriosa que fallece ante sus ojos. Bécquer, por lo tanto, parece recoger de diferentes textos el motivo romántico de la mujer ideal misteriosa, y adaptarlo teniendo en cuenta las características extremas que presenta su protagonista, así como el efecto (fantástico-tenebroso) que pretende crear en el lector.

En definitiva, el análisis de *El rayo de luna* permite comprobar cómo Bécquer elabora su relato apoyado en tres pilares fundamentales: espacio, protagonista y elemento fantástico. A pesar de tratarse, como se apuntaba al inicio, de un tipo de leyenda que presenta un menor contacto (o al menos un contacto menos evidente) con la tradición, pueden destacarse elementos concretos que sirven de enlace con otros textos anteriores. En cuanto a la figura de Manrique, se han sugerido posibles conexiones con el protagonista de *Intermezzo*, así como con Gabriel en *La ondina del lago azul* y Juan en *Fin de una novela*. De todos estos, existen vínculos especialmente fuertes entre *El rayo de luna* y las obras de Heine y Avellaneda. Ambas presentan a un personaje solitario, soñador, obsesionado con un ideal femenino y cuyo encuentro con la realidad resulta fatal. En cuanto al espacio natural autónomo que permite el desarrollo de una acción marcada por un hecho fantástico, las conexiones más fuertes se encuentran en *La ondina del lago azul* y *El fin de una novela*. Especialmente en la obra de Avellaneda, el entorno natural sirve como fuente de creación y enlace con todo eso que la realidad restringe. No existen límites, como pasa en la leyenda de Bécquer, entre la mente humana y aquello que una naturaleza superior autoriza o posibilita. Finalmente, el elemento fantástico presentado por Bécquer encuentra puntos de contacto en *El Señor de Membibre* y *Fin de una novela*. Las obras de Gil y Carrasco y Pedro Antonio de Alarcón incorporan un elemento que conecta en algunos puntos con la fantasía de Manrique: mujer hermosa, color blanco, noche, aparición inesperada e

imposibilidad de comunicación. Sin embargo, en ningún caso se trata de una fantasía producto de las ensoñaciones de los protagonistas, pues mientras que en la primera aparece en sueños, en la segunda se trata de una mujer real. Dicho esto, y para conectar definitivamente con aquello que decíamos al inicio del apartado, Bécquer parece recoger motivos independientes y aunarlos en un mismo relato a través de un genial proceso de reelaboración. Este talentoso trabajo tiñe su relato de un color nuevo, pero, a la vez, entregado a la tradición.

5.4. La leyenda tradicional

Como ya se apuntaba en el apartado dedicado a la propia clasificación de las leyendas, se entiende por *leyenda tradicional* aquel relato ficticio elaborado literariamente por el autor en base a temas o motivos de la tradición popular (Benítez, 1971: 106). Mientras que, en el primer tipo, donde incluimos *La promesa*, Bécquer recoge asuntos de la tradición, y en el segundo, estudiado a través de *El rayo de luna*, reúne motivos independientes, los aglutina y después unifica, en este tercer tipo el poeta idea y elabora sus propias composiciones, a las cuales incorpora, con el propósito de conferirles el deseado carácter de tradición popular, ciertos motivos muy comunes en los relatos del folklore europeo (Benítez, 1971: 155). En otras palabras, mientras que en los dos primeros tipos es él quien actúa sobre la tradición, en este último deja que la tradición se despliegue sobre sus propias creaciones. De esta forma, y como ya se habrá podido intuir, este tipo de leyenda es el que menos contacto con la tradición presenta. O sea, el que más carga creativa, que no artística, soporta.

No obstante, no debe perderse de vista aquella idea ya introducida anteriormente y que conviene recuperar aquí: toda creación literaria está claramente condicionada siquiera por elementos concretos de los que el autor, consciente o inconscientemente (y debe añadirse aquí, directa o indirectamente), se sirve para su propia confección. Teniendo esto en cuenta, se diferenciará en esta tercera y última fase del análisis previo a las conclusiones entre: (1) leyendas con motivos tradicionales; (2) leyendas que transmiten un relato tradicional muy transfigurado por la labor creativa del autor.

5.4.1. Leyendas con motivos tradicionales

Rubén Benítez propone en su estudio una agrupación de leyendas que comienzan por una narración ficticia del todo elaborada por el propio Bécquer, pero que, a medida que avanzan, van incorporando motivos populares con la intención de revestir el relato con el manto de la tradición (1971: 154). En este sentido, debemos entender a Benítez cuando afirma que «Bécquer

crea historias completamente ideadas» (1971, 154). No se refiere, obviamente, a que estas historias «inventadas» por el maestro andaluz deban necesariamente alejarse de cualquier suceso acontecido en el plano de la realidad. La narración ficticia, como es bien sabido, incorpora diferentes grados de realismo. De este modo, podrá verse a continuación cómo en la leyenda *El beso*, publicada por vez primera el 27 de julio de 1863 en la revista *La América*, se parte de los recuerdos del propio autor sobre la profanación de sepulcros y monasterios en tiempos de la invasión francesa (Benítez, 1971: 160).

5.4.1.1. *El beso*

La leyenda *El beso*, clasificada como «leyenda toledana» por el propio Bécquer, tiene como protagonista a un joven francés, capitán de dragones. La narración se sitúa en la ciudad de Toledo durante la invasión francesa de principios del siglo XIX¹⁸. Este joven capitán de espíritu firmemente romántico se ve obligado a alojarse en un convento que guarda las estatuas de Elvira de Castañeda y su marido, Pedro López de Ayala. Tras pasar la noche en la deteriorada edificación, se enamora de la estatua de Elvira, una «verdadera dama castellana que, por milagro de la escultura, parece que no han enterrado en su sepulcro, sino que permanece en cuerpo y alma de hinojos sobre la losa que le cubre» (Bécquer, 2016: 379-380). Con el fin de presentar la fantástica amada a sus compañeros de regimiento, deciden pasar la noche en el convento acompañados de unas botellas de buen vino. El desastroso final del relato está marcado por el «vapor del espumoso *champagne*», que conduce al capitán en su deseo de besar la estatua de Elvira. Justo en el instante que este se acerca y tiende sus brazos hacia ella, la mano de la figura de Pedro López de Ayala le golpea y cae funestamente abatido al suelo.

Gustavo Adolfo utiliza para su relato las figuras reales de Elvira de Castañeda y Pedro López de Ayala, situadas en el convento de San Pedro Mártir, de Toledo. Sin embargo, no es esta la primera vez que Bécquer tiene contacto con estas estatuas, pues ya en su *Historia de los templos de España* las nombra y describe su sepulcro (Pageard, 1990: 371). No obstante, lo que interesa a nuestro análisis no es tanto quiénes fueron ellos, sino cómo interfiere su historia en la obra de Bécquer. No esconde el poeta su intención de elaborar una historia cuyo pilar central se sustente sobre los cimientos de los sucesos acontecidos por los soldados franceses a principios de siglo, quienes incendiaron la iglesia del Carmen y profanaron los restos mortales de los ya mencionados personajes. Dice así uno de los soldados, personaje de *El beso*:

¹⁸ Aunque es bien sabido el gusto de Bécquer por alterar los datos históricos que fundamentan sus leyendas, debe tenerse en cuenta que, realmente, en abril de 1808 un ejército de 10000 franceses ocupa Toledo. De esta forma, puede interpretarse que el relato se sitúa en diciembre de 1808 (Benítez, 1971: 370).

«Acordaos de lo que aconteció a los húsares del quinto en el monasterio de Poblet...» (2016: 386)¹⁹. Así, parece evidente que la intención de Bécquer no es recrear las historias a las cuales se refiere, sino más bien construir una propia que pudiera ser paralela a estas. Para ello, se apoya en los acontecimientos históricos e introduce, progresivamente, motivos populares, formando así «probablemente la leyenda más novelesca, y también la más dramática, de todas» (García-Viñó, 1970: 110).

Asimilado el contexto histórico que envuelve al relato y sin el cual, por supuesto, resultaría del todo imposible comprenderlo en profundidad, es el momento de poner el foco sobre el principal motivo del análisis: observar cómo el concepto de *intertextualidad* interfiere en *El beso*, así como en su proceso de creación. Para ello, y siendo consecuentes con la propia clasificación, resulta indispensable comenzar por la propia apertura ficticia elaborada por el autor. Benítez, muy sutilmente, se refiere a la parte del relato que no ha sido «contaminada» por elementos o motivos propiamente populares o tradicionales. Es decir, de creación «pura» (entiéndase por pura aquella de naturaleza original). Nos estamos refiriendo a esa primera parte introductoria que prepara y acondiciona el texto para el posterior discurrir fantástico de los acontecimientos. Se extiende desde la propia puesta en escena del joven capitán de dragones en los alrededores de Toledo, hasta la noche en que se enamora de la estatua de Elvira de Castañeda, momento en el cual empiezan a asomar motivos populares. El análisis de la originalidad en las *Leyendas* daría para otro estudio, aunque, en la medida de lo posible, se hará referencia en el apartado de conclusiones globales de este. No obstante, el objetivo ahora es determinar qué motivos populares introduce Bécquer, de qué forma los dispone y con qué finalidad.

El motivo primordial que sustenta todo el armazón del relato es el de «la mujer de piedra». Toda gira en torno a la estatua femenina que enamora al poeta. Pero, ¿cuál es su procedencia? Apunta Joan Estruch, en su estudio sobre *El beso*, que el tema de las estatuas animadas obsesionó a Bécquer desde siempre (1994: 5). Desde luego, aparece en las *Rimas* (véase, por ejemplo, la rima LXXVI o la rima XXXIX), en la *Historia de los templos* (como en el caso ya mencionado de San Pedro Mártir, de Toledo), y de forma repetida en *Cartas desde mi celda*. En las propias *Leyendas*, no solo aparecen estatuas animadas en *El beso*, sino que también tienen protagonismo en *La ojarca de oro* y en *El Cristo de la calavera*. Además, escribió Gustavo Adolfo un relato inacabado con el título *La mujer de piedra* (1869), que establece conexiones especialmente fuertes con la leyenda que ocupa nuestro análisis. Para

¹⁹ Señala Pascual Izquierdo en su edición de las *Leyendas* que el monasterio de Santa María de Poblet se encuentra en la provincia de Tarragona. Este también sufrió los desastres de la ocupación francesa (2016: 386).

Bécquer, las estatuas no eran objetos inertes, carentes de vida: «El arte es un milagro que produce la vida. El artista actúa revestido de un poder sobrenatural; es casi un dios, por eso puede hacer ese milagro» (García-Viñó, 1970: 129).

Es cierto que el motivo de las estatuas animadas tiene una amplísima tradición literaria, por lo que resulta cuanto menos complicado aislar las posibles fuentes con las que Bécquer pudo haber tenido contacto. Sin ir más lejos, tenemos los claros ejemplos de la ya mencionada leyenda de Zorrilla *A buen juez, mejor testigo* o el propio *Don Juan Tenorio* en la intervención, por ejemplo, de la estatua de doña Inés: «Yo soy doña Inés, don Juan, *que te oyó en su sepultura*» (Zorrilla, 1994: 205). Señala Pascual Izquierdo, en su edición a las *Leyendas*, otra obra romántica titulada *La Venus de Ille* (1837), de Próspero Mérimée, susceptible de haber sido conocida por Bécquer, y que también gira sobre el tema de una estatua animada femenina que causa innumerables desastres (2016: 369). Sin embargo, no es un motivo exclusivamente frecuentado por los románticos, pues el propio Alfonso X el Sabio ya jugaba con él en su cantiga XCVI. A fin de cuentas, se trata, pues, de sucesivas bifurcaciones del mito griego de Pigmalión, dado a conocer ampliamente por Ovidio en *Las metamorfosis* ya en el siglo VIII.

Téngase en cuenta que lo expuesto hasta aquí es solamente una breve pincelada del vastísimo entramado de textos edificados sobre la base de este motivo. Sin embargo, resulta revelador que gran parte de la crítica, a partir del estudio de Joan Estruch sobre *El beso* (1994), esté de acuerdo en señalar la ópera *Zampa*, de Hérold, como la principal fuente de inspiración para la creación de esta leyenda. *Zampa* o *La novia de mármol* (estrenada en París en 1831) cuenta la historia de un terrible pirata cuyos actos infames acaban siempre en catástrofe. Alfonso, su hermano, está a punto de casarse con la joven Camila, pero Zampa, enamorado de ella, secuestra a su padre y lo usa como rehén para detener el matrimonio y convertirse él en su futuro marido. Para celebrar esta perversa hazaña, el protagonista reúne a sus compañeros corsarios y les ofrece una tremenda cena marcada por el buen vino. En el palacio donde se lleva a cabo el homenaje, la estatua de Albina Manfredi, cuya muerte fue consecuencia de uno de los engaños de Zampa, vigila atentamente. Todos parecen asustados menos el tenebroso capitán, quien pone un anillo en la mano de la estatua y le promete matrimonio. Cuando Zampa realmente necesita la sortija para entregársela a Camila, la estatua cierra la mano y amenaza con golpearle. La lucha interfamiliar por el amor de Camila se sucede hasta el desenlace. Finalmente, cuando Zampa acaba con la vida de Alfonso y queda a solas con Camila, la estatua de Albina Manfredi aparece y mata al protagonista abrazándole fuertemente.

A simple vista, los parecidos entre el motivo base de ambas obras son cuanto menos sugestivos, mas prestemos atención un momento a los siguientes elementos extratextuales. La

ópera de Hérold fue representada en Madrid en septiembre de 1859. Bécquer, que por aquel entonces escribía artículos literarios para el periódico *La Época*, asistió a una de las representaciones (Estruch, 1994: 6). El sevillano quedó sumamente maravillado y escribió un artículo titulado *El maestro Hérold*, publicado unos días más tarde. En su texto, Bécquer presenta a Hérold como un genio marginado hasta el éxito de *Zampa* en París: «más que una reseña operística al uso, se trata de una profunda reflexión sobre el arte y el artista, en la que Hérold es más bien el punto de partida» (Estruch, 1994: 6). Pasan unos años desde que el poeta presencia la obra de Hérold hasta que publica su leyenda (1863). Sin embargo, apunta Estruch que es muy probable que acudiera a una nueva representación de *Zampa* en el Teatro de Oriente a principios de 1863 (1994: 7-8). Este hecho le habría impulsado a dar el paso definitivo y trasladar al papel todo eso que venía rumiando su cabeza desde aquella primera representación en la que quedó tan increíblemente maravillado.

Todo esto, expuesto primero por Estruch, pero posteriormente recogido en otros estudios por críticos como Russell o Pascual Izquierdo, parece arrojar luz sobre el asunto. No obstante, conviene acudir de primera mano a los textos para probar que las conexiones entre uno y otro van más allá de la simple hipótesis. En primer lugar, el escenario escogido por ambos para presentar el elemento fantástico es muy similar. Tanto en el convento de *El beso* (2016: 373), como en el palacio de *Zampa* (1859: 29-32), cobra especial relevancia la ambientación medieval tan típicamente romántica. Sin embargo, este dato nos dice más bien poco, pues muchas son las obras románticas cuya acción se desarrolla en un entorno semejante. En cambio, ¿cuántas de ellas incorporan en el interior del edificio una estatua cuya presencia marca de forma decisiva el transcurso de los acontecimientos? En *Zampa*, la figura de Albina Manfredi (1859: 30), y en *El beso*, las de Elvira de Castañeda y su marido Pedro López de Ayala (2016: 377-380). En una y otra, además, la irrupción del elemento fantástico viene precedida, e incluso diríamos provocada, por dos homenajes. Por un lado, el capitán de los corsarios reúne a su grupo para celebrar su «conquista» amorosa (1859: 23), y por el otro, el joven capitán de dragones congrega al suyo para festejar su nuevo amor y presentar a su amada (2016: 380). Las juergas, marcadas ambas por el *champagne*, terminan en una especie de orgía que conduce al desvergonzado protagonista de *El beso* a intentar besar a la estatua de Elvira: «sólo un beso tuyo podrá calmar el ardor que me consume» (2016: 387); mientras que *Zampa* acaba prometiendo matrimonio y poniendo un anillo en la mano de la estatua de Albina: «Mi esposa te proclamo: / mi anillo te daré» (1859: 31). Por último, tanto en la obra de Bécquer como en la de Hérold, ambos protagonistas acaban muertos a manos de las figuras de piedra: *Zampa* de un terrible abrazo «Respirar no puedo así... / Se me rompe el corazón...» (1859: 75); mientras

que al capitán de dragones lo mata un golpe propiciado por la estatua de Pedro López de Ayala: «habían visto al inmóvil guerrero levantar la mano y derribarle con una espantosa bofetada de su guantelete de piedra» (2016: 388).

Parece factible, pues, que Bécquer empleara la obra de Hérold como base para la reelaboración y adaptación del motivo popular que incorpora a su propia creación. Puede comprobarse cómo no es el argumento de *Zampa* lo que interesa a Gustavo Adolfo, sino el particular tratamiento de un motivo tradicional que para él representa la clara correspondencia entre Dios y el artista creador. Entre tanto, otros como Gulsoy proponen una posible conexión entre el motivo fantástico de *El beso* y el de *Inés de las Sierras* (1837), novela fantástica de Charles Nodier (1967: 106). Esta proposición no alcanza la profundidad del estudio preciso y cuanto menos convincente de Estruch, lo que, sin embargo, no invalida la hipótesis. Esta narra, a través de diferentes historias dispuestas en forma de muñecas rusas, los fantásticos sucesos acontecidos en el castillo de *Ghismondo*. El narrador, un capitán de dragones, acompañado por los soldados Gergy y Boutraix, pasan la noche del 24 de diciembre en el castillo abandonado donde Inés de las Sierras había sido asesinada años antes durante una sangrienta orgía marcada por el alcohol. Los tres protagonistas, dispuestos a cenar en el mismo lugar donde se produjo el asesinato, presencian la aparición de Inés, que come, bebe y baila con ellos. Sin embargo, tal y como pasaba en *La ondina del lago azul*, de Avellaneda, se descubre que esta figura fantástica y casi fantasmal resulta ser real. A grandes rasgos, existen conexiones entre las orgías celebradas en ambas obras, así como en las fantásticas apariciones femeninas producidas en el momento de arrobamiento máximo (aunque difiere, claro, está, la naturaleza de uno y otro): «yo soy *Inés de las Sierras*» (1923: 42). Además, el personaje de Sergy y el capitán de dragones, de *El beso*, presentan ciertos parecidos estrechamente relacionados con el ideal romántico. Ambos, soñadores implacables, caen en las garras del amor que suscita una figura fantástica: «¡Yo amo y amo para siempre! ¿Quién podrá vivir y no amaros? ¡Por *Inés de las Sierras*! ¡Por la bella *Inés*!» (1923: 46).

Teniendo esto en cuenta, ¿debemos considerar estas conexiones como enlaces lo suficientemente sólidos capaces de unir intertextualmente una y otra obra? Aventurarnos a dar una respuesta contundente sería cuanto menos arriesgado, pues pocos son los estudiosos que se atreven a considerar la obra de Nodier como fuente directa de *El beso*. Atendiendo a las fechas de publicación de ambos textos, Bécquer pudo haber leído *Inés de las Sierras* antes de componer su propia leyenda. Sin embargo, no se ha localizado ningún indicio en su obra que respalde esta hipótesis. Sin más opción, solo queda considerar la vaga idea de una posible

lectura del sevillano que afectara, al menos inconsciente e indirectamente, a su propia creación posterior.

En suma, el análisis de *El beso* bajo la noción de *leyenda con motivos tradicionales* da lugar a una concepción de creación literaria becqueriana que difiere de los dos tipos analizados anteriormente en la cantidad de interferencia intertextual que soporta. Es decir, se trata de un tipo de leyenda que, a pesar de introducir un motivo popular que adquiere considerable protagonismo, establece sus propias reglas narrativas originales y, en la medida de lo posible, menos sujetas a la tradición. Se apuntaba al principio que el relato comienza con una narración ficticia elaborada por el autor. Las influencias de la tradición en esta primera parte no van más allá del propio gusto romántico por los ambientes medievales, los personajes soñadores, el onirismo y el amor ideal del protagonista. A partir de ahí, lo popular irrumpe en el texto junto con el elemento fantástico que marcará el devenir de los acontecimientos: la estatua animada. Recogiendo brevemente lo ya expuesto a lo largo de los párrafos anteriores, no hay más remedio que tener en cuenta la amplísima tradición que presenta este motivo popular y, por consiguiente, su tremenda complejidad. Sin embargo, resulta casi evidente, pues el propio Bécquer lo deja notar en sus artículos literarios, la influencia que la ópera *Zampa*, de Hérold, tuvo en su obra. A la narración ficticia elaborada por el propio autor se adhiere, pues, motivo popular (sobado en la tradición occidental y siempre, de una forma u otra, en conexión con la cultura cristiana) que permite a la leyenda adquirir el tonto tradicional que tanto ansía el andaluz.

5.4.2. Leyendas que transmiten un relato tradicional muy transfigurado

Dentro de la leyenda tradicional, decíamos, pueden diferenciarse en la clasificación propuesta por Rubén Benítez dos subtipos. Primero, las leyendas con motivos tradicionales, tratadas en nuestro análisis a través de *El beso*. Y segundo, las leyendas que transmiten un relato tradicional transfigurado por la labor creativa del autor. La diferencia, aunque sutil, resulta práctica a la hora de determinar de qué forma y en qué medida Bécquer se sirve de la tradición para elaborar sus propias creaciones. Si bien las leyendas correspondientes al primer subgrupo aglutinaban motivos tradicionales insertos en composiciones de creación propia, este segundo subgrupo recoge leyendas que parten de tradiciones provenientes del fondo común europeo, conocidas por Bécquer en alguno de sus viajes, y que el autor modifica hasta el punto de hacerlas «propias» (Benítez, 1971: 137).

En este contexto, *El Miserere*, presentado bajo el nombre de *leyenda religiosa* el 17 de abril de 1862 en *El Contemporáneo*, muestra a la perfección cómo Gustavo Adolfo, como buen historiador, captó los pilares que sustentan la tradición de la localidad de Fitero (Navarra) y los

transformó en búsqueda de una creación que, aunque sujeta a lo popular, mostrara todo el esplendor de su grandiosa originalidad artística.

5.4.2.1. *El Miserere*

En la leyenda *El Miserere*, publicada a conciencia en Jueves Santo, el propio Bécquer narra la historia que, según él, le contó un viejecito mientras observaban un antiguo cuaderno que contenía un *Miserere* en la abadía de Fitero²⁰. Gustavo Adolfo, aunque sin entender demasiado de música, encuentra en el texto anotaciones realmente extrañas, como destinadas a una lectura sobrenatural. El anciano toma la palabra, pasando a un segundo nivel narrativo, y relata la llegada a Fitero de un romero loco que viaja en búsqueda de la inspiración que le permita crear un *Miserere* (que será el que supuestamente leerá Bécquer) nunca antes escuchado. En ese momento, uno de los pastores de la localidad toma la palabra y cuenta el extraño caso del *Miserere de la Montaña*. El fantástico suceso se produjo en un monasterio construido con los bienes que un señor no dejó en herencia a su hijo. Este último, malvado sin igual, prendió fuego al monasterio y mató a todos los monjes que en él habitaban. Desde entonces, cada Jueves Santo el templo se reconstruye y los monjes vuelven del mundo de los muertos para entonar un fantástico *Miserere*. Una vez escuchada la historia, el perturbado músico se dirige hacia los escombros de aquel destruido edificio y presencia la fantasmal escena. Esto le sirve de inspiración para la composición de un *Miserere* que, no obstante, no consigue finalizar sin antes enloquecer.

Ante un relato de estas características, parece conveniente comenzar creyendo en la veracidad de la historia que Bécquer dice haber escuchado, para después alejarnos de esta posibilidad y considerar su empeño como una simple técnica narrativa. Lo cierto es que el andaluz pasó algún tiempo en Fitero, localidad navarra de poco más de dos mil habitantes. Debido a ciertos problemas de salud, frecuentó el balneario de la villa y conoció a algunos naturales o habituales del lugar en sus saludables paseos por las cercanías del balneario (Olcoz, 2009: 154-153). Es probable, apunta Olcoz, que, además de la consecuente documentación realizada por Bécquer, el poeta escuchara la historia que sirve de base a su leyenda en cualquier coloquio con algún residente (2009: 155). Se maneja la hipótesis de un posible contacto con un médico llamado Tomás Antonio Lletget Caylá, el cual, gran conocedor de la historia de la localidad, pudo haberle informado del interesante papel desempeñado por Fitero en la Edad Media (Olcoz, 2009: 156). Bécquer, víctima de una personalidad puramente romántica, quedó

²⁰ *Miserere* es el salmo 50 del Salterio y cuarto entre los Penitenciales. Se trata de un canto solemne llevado a cabo en Semana Santa.

maravillado ante el oscuro pasado de un monasterio local destruido y desaparecido. La descripción del lugar llevada a cabo en el relato «en lo más fragoso de esas cordilleras de montañas que limitan el horizonte del valle, en el fondo del cual se halla la abadía» (2016: 283), se corresponde con la localización originaria del monasterio cisterciense, del que solo quedaban para entonces los cimientos. Además, parte de la historia elaborada por Gustavo Adolfo guarda cierta relación con los asaltos y robos que sufrió el propio monasterio, detrás de los cuales parece que estuvo el señor de la villa (Olcoz, 2009: 170). Por lo tanto, existe la posibilidad de que Bécquer, en contacto con alguna tradición local, confeccionara una historia desfigurada a través de la agregación de elementos fantásticos que distorsionaran el componente objetivo del relato histórico.

No obstante, y a pesar de poseer *El Miserere* una clara correspondencia con el pasado cisterciense, algunos como Rubén Benítez ignoran si existió tal tradición (1971: 151), a la vez que otros como el propio Serafín Olcoz se atreven a afirmar que la leyenda de Bécquer carece de relación directa con el corpus tradicional de Fitero (2009: 170). Según este último, «no hay tradición ni antecedentes de dichas leyendas en esta villa navarra» (2009: 170), lo cual, sin embargo, no imposibilita la existencia de una tradición oral que haya podido perderse sin haber sido registrada. En cualquier caso, resulta tan arriesgado desconfiar como creer en la veracidad de aquello que Bécquer dice haber escuchado. Ya se ha apuntado en alguna ocasión que el poeta andaluz es muy propenso a dedicar una primera parte de sus textos, desde la primera persona, a intentar convencer al lector de que lo que tiene delante no es más que la simple transcripción de un relato tradicional que él mismo ha escuchado. En algunos casos es realmente sencillo detectar que se trata de una mera técnica narrativa, pero ¿qué pasa con aquellos en los que se tiene constancia de posibles contactos directos con informantes naturales del lugar? ¿Debe desecharse la figura del Bécquer historiador y copilador que aparece, por ejemplo, en *Historia de los templos de España*?

Dejando a un lado las puras hipótesis y prestando atención tan solo al material popular registrado en la localidad de Fitero, no hay más remedio que aceptar que Bécquer trabaja la tradición cisterciense con el fin de situar su relato en un entorno que para él resulta del todo fantástico. Aprovechando los apuntes históricos que recogió durante su estancia en el balneario, localiza unos sucesos que, si bien son confeccionados sobre las bases históricas de la propia localidad (antiguo monasterio en ruinas y presuntos asaltos), no guardan relación directa con algún relato tradicional local conservado (Olcoz, 2009: 170). Dicho de otro modo, es el propio Bécquer quien, a través de su composición, establece en Fitero una leyenda hasta entonces

inexistente. Para ello, incorpora motivos del folklore europeo a esos apuntes históricos recogidos en diferentes conversaciones con naturales del lugar.

Son dos, principalmente, los motivos sobre los que pivota la leyenda: los monjes que vuelven a cantar en su iglesia después de muertos, y el músico que escribe de memoria después de asistir a un oficio. Para el primero de ellos, Rubén Benítez expone varios ejemplos especialmente conectados con el folklore francés. Además, menciona una obra de Romeu Figueras, publicada en 1948, que recoge versiones del folklore español en que monjas pecadoras vuelven a la vida festejando (1971: 152). La extensión del motivo es tal que resulta realmente complicado determinar qué texto pudo haber influido en Bécquer para su reelaboración. Aun así, apunta primero Benítez (1971: 153), y después otros como Russell (2006: 19) o Pascual Izquierdo (2016: 279) en sus ediciones de las *Leyendas*, que existen posibles conexiones entre un poema de Heine titulado *Les fiancées de Dieu*, incluido en *Romancero* (1851), y el motivo de los monjes presentado por Bécquer. Seguramente, y teniendo en cuenta la infinidad de estudios realizados sobre el impacto de Heine en Bécquer, acudir a uno de sus poemas para localizar el germen de un motivo tan manido en el folklore europeo sea el camino fácil. Gustavo Adolfo debió conocer una considerable cantidad de relatos que presentaran elementos parecidos y, muy posiblemente, su configuración del motivo sea un cruce de todos ellos.

En cuanto al segundo motivo, todos los estudiosos de las leyendas becquerianas parecen acordar una posible relación entre el romero extranjero del relato y la figura de Mozart. El primero en apuntarlo fue el propio Benítez, quien observó que los biógrafos del compositor austriaco repetían que «Mozart escribió el *Miserere* también de memoria y en una noche después de asistir a un oficio en que se había ejecutado el *Miserere* de Allegri, cuya reproducción estaba prohibida» (1971: 153). Las conexiones son obvias y, casi sin lugar a dudas, Bécquer piensa en esta anécdota mientras compone su relato. La memoria, usada por Mozart de manera activa para componer, es un elemento de unión clave entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos en *El Miserere*.

En suma, el breve trayecto recorrido en este último apartado da lugar a unas conclusiones parciales bastante significativas. En primer lugar, la carga histórica y vivencial de este tipo de leyenda es muy superior a la de los tres anteriores, pues requiere un especial contacto del autor con otras tradiciones, así como con informantes naturales del lugar. En este sentido, la recopilación de información histórica resulta vital para situar correctamente el relato (aun teniendo en cuenta la propensión de Bécquer a distorsionar la historia). Sin embargo, toda esta indagación, la mayoría de las veces, no es más que una simple técnica narrativa para

intentar convencer al lector de que la leyenda le fue contada a él de la misma manera en que él la transmite. Por lo tanto, la elaboración de este tipo de relatos está fundamentada sobre unos pilares históricos de la zona donde se sitúa la acción, aunque, no obstante, la historia que se cuenta en ellos es una auténtica invención del propio Bécquer. Parece claro, pues, que nos encontramos ante un tipo de leyenda que, aunque a simple vista parece depender más de una tradición concreta, permite al autor una libertad creativa menos sujeta a reglas populares y más enfocada en dar rienda suelta a una imaginación que conoce los hechos y quiere adaptarlos ficcionalmente.

6. Conclusiones globales

Para elaborar un apartado de conclusiones globales que recoja e hilvane los resultados más significativos que se han ido desprendiendo de nuestro análisis, conviene primero recordar brevemente cuál ha sido la línea que ha seguido el desarrollo de este trabajo. Partiendo principalmente de la clasificación propuesta por Rubén Benítez, dividimos el estudio en tres apartados principales según los diversos grados de dependencia u originalidad con respecto a la tradición. Dibujemos mentalmente una pirámide en la cual el pico más alto corresponda a un menor grado de dependencia y, por tanto, un mayor grado de originalidad; mientras que la base corresponda a un mayor grado de dependencia y, por consiguiente, un menor grado de originalidad. En la base (+ dependencia / - originalidad) se situarían aquellas leyendas que transmiten una tradición oral o escrita, en las cuales apenas interviene la capacidad creativa del autor. En el centro (+ dependencia / + originalidad) se situaría la leyenda ideal, donde encontramos a un Bécquer capaz de combinar tradición e inventiva. Por último, en el pico más alto de la pirámide se sitúan la leyenda tradicional (- dependencia / + originalidad), donde aparecen relatos ficticios elaborados literariamente en base a temas o motivos de la tradición popular.

El desarrollo del trabajo, como ya habrá podido comprobarse, ha sido configurado bajo el primordial propósito de mostrar cómo el grado de dependencia u originalidad con respecto a la tradición interfiere directamente en el resto de componentes narrativos que confeccionan los textos de Gustavo Adolfo. Como bien señala Wilkins (1980), «mientras él mismo lucha en el proceso de creación, sigue admirando el genio artístico del pueblo» (795), definiendo a la perfección cómo entendería Bécquer el concepto de *tradición literaria*: fuente de conocimiento inagotable del cual debe partir toda creación artística. Esta, evidentemente, puede ser considerada la consecuencia global más importante que resulta de nuestro análisis y que, en

gran medida, vuelve a conectar con aquella sentencia de Eugenio D'Ors (1960) ya insinuada en el apartado introductorio: «Todo lo que no es tradición es plagio» (106).

Volviendo a cómo la propia tradición interfiere en el resto de componentes narrativos en los textos de Bécquer, ha podido comprobarse, en primer lugar, que la composición de sus personajes es muchas veces el resultado de un complejo proceso de recopilación, reelaboración y adaptación. Teniendo en cuenta que gran parte de los personajes, protagonistas de las obras románticas en Occidente, comparten una enorme cantidad de rasgos que los definen como iconos del movimiento (soledad, idealidad, fantasía, poesía, música o amor), hay en Gustavo Adolfo una especial propensión a dejarse influir por los personajes de aquellas posibles lecturas que tanto cautivaron su espíritu soñador. En este sentido, no aparecen tan solo posibles influencias de carácter nacional, como el personaje de *Una cita*, sino también supranacional, como los de la ópera *Zampa* o la leyenda *La ondina del lago azul*.

No obstante, lejos de quedar en meras imitaciones, resulta del todo complejo determinar qué personajes y lecturas pudieron haber influido en el andaluz, pues sus textos desprenden un asombroso olor a nuevo. Resulta esto curioso, ya que uno de los más claros propósitos de Bécquer fue procurar que sus relatos parecieran ligados a la tradición y lo popular: «Con ello, tal vez lo que pretendía era acentuar el carácter *legendario*, es decir, extremar el artificio de hacerlas pasar por auténticas leyendas» (García-Viñó, 1970: 27-28), lo cual denota su magistral capacidad de mantener un equilibrio entre la influencia de la tradición y sus propias aportaciones originales. Además, dificulta aún más el proceso de rastreo de influencias la tendencia del autor a confeccionar tejidos de elementos que, lejos de tener una sola procedencia, son el resultado de múltiples conjugaciones de temas y motivos tradicionales en un mismo relato. En este sentido, los elementos fantásticos que protagonizan sus textos se corresponden con otros bastante ajados en la tradición, lo cual incita a pensar que Gustavo Adolfo pudo haber recurrido a aquellos profundamente conocidos por el lector común con el firme propósito de hacernos conectar con unos recuerdos fundamentados en el acervo popular.

Son sus leyendas, además, una excelente muestra de cómo los textos contienen inevitablemente una determinada carga histórica y vivencial. Precisamente por eso se ha acudido en varias ocasiones a la biografía del autor, pues, siguiendo los planteamientos del *New Historicism*, se ha podido comprobar cómo Bécquer trabaja la tradición de una forma determinada en función de sus experiencias personales²¹. No hay, pues, más remedio que considerar las *Leyendas* desde un punto de vista experimental y no demasiado alejado del plano

²¹ Sirva de ejemplo la ya expuesta relación entre la leyenda *El beso* y la ópera de Hérold.

de la realidad tangible. En este sentido también cobra especial relevancia la creación de ambientes como marco para el desarrollo de los relatos, y es que la gran mayoría de las leyendas quedan encuadradas en contextos históricos tan conocidos por él como por el propio lector. Aun así, debe seguir teniéndose en cuenta su ya mencionada propensión a difuminar las fronteras históricas en función de sus intereses narrativos.

7. Bibliografía

- Alarcón, P. A. (2020). *Fin de una novela*. España: Biblioteca Digital Abierta.
- Avellaneda, G. (1871). *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Colección completa*. España: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- Bécquer, G. A. (1970). *Leyendas sorianas*. España: Obra Cultural Caja G. A. Soria.
- Bécquer, G. A. (1972). *Rimas y leyendas*. España: Espasa-Calpe.
- Bécquer, G. A. (2006). *Leyendas*. España: Galaxia Gutenberg.
- Bécquer, G. A. (2016). *Leyendas*. España: Cátedra.
- Benítez, R. (1971). *Bécquer tradicionalista*. España: Gredos.
- Brown, R. (1963). *Bécquer*. España: Aedos.
- Caro, J. (1991). *De los arquetipos y leyendas*. España: Istmo.
- Chao, E. (1995). *Pastor Díaz dentro del romanticismo*. España: Instituto de Estudios Viveireses.
- Cortázar, A. (1968). El Folklore y su proyección literaria. *Capítulo, 57*, 1343-1368.
- Díaz, N. P. (1867). *Obras de Don Nicomedes-Pastor Díaz*. España: Real Academia Española.
- D'Ors, E. (1967). *Antología*. España: Doncel.
- Estébanez, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. España: Alianza.
- Estruch, J. (1994). Fuentes y originalidad en “El beso” de G. A. Bécquer, *Revista Hispánica Moderna*, 47, 5-14.
- Estruch, J. (1994). Transgresión y fantasía en las leyendas de Bécquer. *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 154, 95-99.
- Feiwel, M. (1977). Bécquer, Heine y la tradición poética. *Revue de Littérature Comparée*, 51, 395-416.
- García-Viñó, M. (1970). *Mundo y trasmundo de las Leyendas de Bécquer*. España: Gredos.
- Gil y Carrasco, E. (1844). *El señor de Bembibre*. España: Biblioteca Popular.
- Grimm, B. & Grimm, W. (2015). *Cuentos. Obras completas de los hermanos Grimm*. España: Iberia Literatura.

- González, J. D. (1972). Romancero de tradición oral moderna de Venezuela: las investigaciones realizadas. [Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla]. Repositorio Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla.
- Gulsoy, J. (1967). La fuente común de *Los ojos verdes* y *El rayo de luna* de G. A. Bécquer, *Bulletin of Hispanic Studies*, 44, 96-106.
- Heine, E. (1875). *Intermezzo Lírico*. Nueva York: N. Ponce de León.
- Machado, A. (1971). *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. España: Castalia.
- Marinkovich, J. (1998). El análisis del discurso y la intertextualidad. *Bolletín de filología*, 37, 729-742.
- Mendoza, F. (1980). Para el romancero albacetense: Gerineldo y la condesita. *Al- Basit: Revista de estudios albacetenses*, 7, 183-216.
- Montes, R. E. (2004). De nuevas sobre el Nuevo Historicismo. *Anuario de estudios filológicos*, 27, 146-219.
- Nodier, C. (1923). *Inés de las Sierras*. España: Espasa-Calpe.
- Olcoz, S. (2009). Bécquer en Fitero: leyendas, mitos y algo de historia. *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, 17, 149-178.
- Pageard, R. (1990). *Bécquer: leyenda y realidad*. España: Espasa-Calpe.
- Russell, P. (2006). *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Chile: Editorial del cardo.
- Valera, J. L. (1969). Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer. *Revista de filología española*, 52, 305-334.
- Wilkins, L. (1980). El arte de hacer una leyenda. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977, pp. 399-404.
- Zorrilla, J. (1994). *Don Juan Tenorio*. España: Castalia.
- Zorrilla, J. (2019). *A buen juez, mejor testigo*. España: Linkgua.

8. Anexos

Anexo 1: La tórtola del peral

Mi papá, mi papá tiene un peral
que echas las peras muy finas, que echa las peras muy finas.

En lo alto del peral, y en lo alto del peral
se paró una golondrina, se paró una golondrina,

Por el pico echaba sangre, por el pico echaba sangre,
y por la cola decía, y por la cola decía:

¡Mal hallada sea la mujer, mal hallada sea la mujer
que de los hombres se fía, que de los hombres se fía!