

Las brujas de Bécquer. En torno a un dibujo, un óleo y un poema desconocidos del romántico sevillano

THE WITCHES OF BÉCQUER. ABOUT A
DRAWING, AN OIL PAINTING AND A POEM, ALL
UNKNOWN, BY THE SEVILLIAN ROMANTIC



JUAN CARLOS DE LARA
Instituto La Rábida de Huelva

RECIBIDO: 15-10-24 / ACEPTADO: 05-12-24

RESUMEN: A pesar de que Gustavo Adolfo Bécquer ha pasado a la posteridad por sus *Rimas y Leyendas*, excepcional punta del iceberg de su extensa obra, su nacimiento en una familia de pintores provocó que a lo largo de su vida se ejercitara de manera continuada con los lápices y pinceles. Desde una concepción integradora de la actividad de creación, para el romántico sevillano arte y literatura estuvieron siempre íntimamente unidos. De esta dualidad puede ser un perfilado ejemplo la recuperación para el conocimiento público de un dibujo, un óleo y un poema recientemente subastados. Porque, aunque solo la primera obra estaba atribuida a Bécquer pese a reflejar todas ellas una misma visión fantástica sobre el mundo de las brujas, que tanto nos conducen hacia el poeta, a lo largo de estas páginas se desarrolla una serie de argumentos de diversa índole que defienden la autoría becqueriana de las tres creaciones.

PALABRAS CLAVE: Gustavo Adolfo Bécquer, brujas, poesía, dibujo, pintura, Romanticismo, siglo XIX.

ABSTRACT: Although Gustavo Adolfo Bécquer has gone down to posterity for his *Rimas y Leyendas*, the exceptional tip of the iceberg of his extensive work, his birth into a family of painters caused him to exercise continuously with pencils and brushes throughout his life. From an integrative conception of the activity of creation, for the Sevillian romantic art and literature were always intimately linked. A good example of this duality can be the recovery for public knowledge of a drawing, an oil painting and a poem recently auctioned. Because, although only the first work was attributed to Bécquer despite all of them reflecting the same fantastic vision of the world of witches, which lead us so much to the poet, throughout these pages a series of arguments of various kinds are developed that defend the Becquerian authorship of the three creations.

KEY WORDS: Gustavo Adolfo Bécquer, witches, poetry, drawing, oil painting, Romanticism, 19th Century.

CONFLUENCIAS ENTRE ARTE Y LITERATURA

El 19 de julio de 2023, como pieza número 45 del catálogo de la subasta efectuada ese día, se vendió en la madrileña Sala Retiro un óleo denominado *Aquelarre de brujas volando*, cuya autoría se adjudicaba a un “seguidor de Gustavo Adolfo Bécquer”. Medio año más tarde, en la subasta de 31 de enero de 2024, el lote número 97 del respectivo catálogo, que estaba formado por un dibujo atribuido al romántico sevillano que llevaba por título *Aquelarre* y lo que se presentaba como una carta de uno de sus hermanos –en realidad, un poema–, también fue vendido allí. Habiendo llegado tarde al proceso de subasta y sin que hayamos conseguido recabar dato alguno sobre la antigua procedencia y actual paradero de esos tres objetos, el estudio, no obstante, que hemos efectuado sobre sus fotografías nos lleva a la certeza de que todos son obra del poeta, destapándose así una interrelación entre plástica y literatura poco conocida en este autor para el público no especializado.

El hecho de que en las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer se encuentren, sin duda, algunos de los poemas más célebres de la literatura española ha motivado que su imagen como el poeta romántico por excelencia haya eclipsado el resto de sus facetas vitales y creativas. Sucede, por ejemplo, con la especial relación que mantuvo con el dibujo y la pintura. Nacido en una familia de artistas, su infancia transcurrió viendo trabajar a su padre y a sus alumnos en el taller que tenía en su propia casa. No es de extrañar, por tanto, que desde muy joven siguiera los pasos de su hermano Valeriano y tratara de abrirse camino en ese terreno, ejercitándose con Antonio Cabral Bejarano y su tío Joaquín Domínguez Bécquer. No obstante, como nos recuerda Joan Estruch Tobella, “la reorientación de Gustavo hacia las letras no significará en absoluto el abandono de las artes”.¹ Sobre el carácter continuado que tuvo su afición a los lápices y pinceles nos dan testimonio tanto sus propias palabras en escritos como *Tres fechas*, *La venta de los gatos*, *Historia de una mariposa y de una araña* o la cuarta de las *Cartas desde mi celda* como las obras con las que Valeriano nos lo representó pintando ante un caballete o bosquejando algunos trazos en un cuaderno. Pero son, naturalmente, los dibujos que a lo largo del tiempo fueron saliendo de su mano y que, por fortuna, han podido llegar hasta nosotros los que nos ofrecen la verdadera dimensión de esta actividad artística. Muchos de ellos se encuentran reunidos en el *Libro de cuentas* (que, aunque perteneció a su padre, tanto él como Valeriano se apropiaron a su muerte para seguir rellenándolo de manera desbordante), en *Los contrastes o Álbum de la Revolución de 1854, por un patriota*, y, sobre todo, en los álbumes de Julia Espín, probable inspiradora de la mayor parte de las *Rimas*. Sin embargo, tanto los dibujos que forman parte de estos conjuntos como los que han subsistido de manera aislada no son sino “los restos del naufragio”, en expresión de Jesús Rubio, que añade con rotundidad que “pintó y dibujó mucho

¹ ESTRUCH TOBELLA, Joan. *Bécquer. Vida y época*. Madrid: Cátedra, 2020, p. 49.

más”.² Reconociendo el carácter fragmentario de lo conservado y con la esperanza de que se puedan ir recuperando otras piezas que hoy permanecen en paradero desconocido, este investigador, que ha realizado un exhaustivo catálogo de la obra plástica de Gustavo Adolfo Bécquer, ha manifestado lo arduo que puede resultar la localización de nuevos materiales procedentes del poeta:

Cuando fueron cuadros, su carácter único ha multiplicado, de hecho, las dificultades para su conservación. Deben estar ignorados en las paredes de los herederos de aquellos compradores. Cuando fueron dibujos, el riesgo no era menor y a él se añadían la fragilidad del soporte y que no se les otorgaba un valor autónomo, sino de trabajos previos a las obras definitivas o sencillamente de obsequios para amigos o para damas que seguían la moda de tener un álbum con recuerdos de artistas.³

Por encima del valor intrínseco de las obras que surgieron de esa persistente actividad artística del autor de las *Rimas*, lo relevante para el caso que nos ocupa es que, desde una concepción integradora y de una forma natural, para él la pintura y la literatura estuvieron siempre íntimamente unidas. Como pone de manifiesto el propio Jesús Rubio en *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*, libro de revelador título y verdadera piedra angular de lo estudiado en esta cuestión, “el ir y venir de unas artes a otras, de la literatura a las artes plásticas o de estas a la literatura forma un juego inacabable en el poeta sevillano”.⁴ Haciendo suyo el tópico horaciano del *Ut pictura poesis*, su imaginación plástica se convierte en ingrediente indisociable de su percepción poética y nos permite algunas veces visualizar lo que escribe, salvando así las limitaciones del lenguaje. “Si yo pudiera pegar aquí con dos obleas [nos confiesa Bécquer en *Tres fechas*] el ligerísimo y mal trazado apunte que conservo de aquel sitio, imperfecto y todo como es, me ahorraría un cúmulo de palabras”. En otras ocasiones, son sus textos los que nos describen sus representaciones artísticas. En el seno de esa correlación, los manuscritos de algunas de sus rimas están ribeteados de dibujos. Al estudiar el que contiene la rima LXXIII y que había pertenecido a Enrique Toral Peñaranda, Marta Palenque nos manifiesta cómo para Bécquer era “un hábito adornar sus escritos con dibujos. Descendía de una familia de pintores y era un excelente dibujante, quiso ser pintor antes que literato, combinaba ambas maneras de expresión y emborrataba todas aquellas hojas en las que escribía”.⁵ Como la misma autora apunta, sus propios contemporáneos se

² RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 16.

³ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Op. cit.*, p. 15.

⁴ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Op. cit.*, p. 204.

⁵ PALENQUE, Marta. “Introducción”, en TORAL PEÑARANDA, Enrique. *Historia de un viejo papel. Glosas al texto becqueriano de la rima “¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!”*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2020, p. 16.

dieron cuenta de esta simbiosis creativa, caso de Florencio Moreno Godino, que llegó a decir que “Bécquer dibujaba antes de escribir un esbozo de la composición pensada o cuyo tema estaba pensando, y el cual le proporcionaba a veces el dibujo que delineaba inconscientemente y como al acaso”.⁶ Es, no obstante, Ramón Rodríguez Correa quien, en su prólogo a la primera edición de las *Obras*, recordaba con más extensión y detalle esa peculiar costumbre de su amigo:

Todas las obras que contienen estos dos tomos han sido escritas, como ya he dicho, sin tomarse más tiempo para idearlas que aquel que tardaba en dibujar con la pluma lo que había de describir o ser objeto de su inspiración; y eran de ver los primores en sus cuartillas, festoneadas de torreones ruinosos, mujeres ideales, guerreros, tumbas, paisajes, esqueletos, arcos, guirnaldas y flores. Rara era la carta que salía de su mano sin ir llena de copias de lo que veía o caricaturas admirables sobre lo que narraba.⁷

Esta asociación becqueriana entre arte y literatura alcanza uno de sus mayores referentes en el *Libro de cuentas*. Entre sus páginas, la versión de *Hamlet* que el poeta nos dejó se acompaña de varios dibujos de sus personajes y escenas. Curiosamente, el titulado “Hamlet. El aburrido”, bajo el cual las iniciales G. B. indican a las claras quién es el autor, es idéntico a otro que aparece en una hoja con diferentes apuntes de Valeriano. Figuraba como pieza número 604 en el catálogo de abril de 2018 de la casa de subastas Subarna, de Barcelona, y fue vendido allí sin que tampoco en este caso hayamos podido obtener más detalles. Firmado por el pintor en 1852, en la misma época en la que el *Libro de cuentas* se colmaba de escritos e imágenes, este dibujo demuestra que la interrelación creativa de los hermanos Bécquer no se limitó a los comentarios y descripciones que, años después, Gustavo haría de las obras de Valeriano en sus artículos periodísticos.



El dibujo a tinta de la izquierda, de Gustavo, y el de la derecha, realizado a lápiz por Valeriano y fechado en 1852, demuestran que la interrelación creativa entre los hermanos Bécquer fue intensa ya desde sus años sevillanos. Biblioteca Nacional de España y Subarna.

⁶ *Ibidem*.

⁷ RODRÍGUEZ CORREA, Ramón. “Prólogo”, en BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obras de Gustavo A. Bécquer*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1871, pp. XX y s.

Este es el contexto en el que las piezas subastadas que hemos mencionado en el inicio cobran su sentido. En el dibujo, la única de las tres creaciones que Sala Retiro atribuye a Gustavo Adolfo Bécquer, podemos observar a una mujer –aparentemente, una bruja– que, a lomos de un enorme búho con las alas extendidas, señala el camino a otras presencias femeninas montadas en caballos (el primero de los cuales está en esqueleto y el segundo bufando fuertemente) que galopan formando una hilera interminable. En el suelo, entre matorrales, se distingue un cráneo equino con vértebras del cuello, algo que nos hace recordar “los insepultos huesos” que el poeta describió en *La cruz del diablo*.



Aquelarre. Dibujo a lápiz sobre papel, 22 x 30 cm. Sala Retiro.

Al margen de la temática, tan becqueriana, donde lo sobrenatural se materializa en forma de brujas, y a la que volveremos más tarde, algunos detalles puntuales conducen inequívocamente hasta la mano del poeta. Por un lado, el caballo que aparece en su osamenta es idéntico a los que trazó en varios de los dibujos conservados en los álbumes de Julia Espín; por otro, el búho con las alas extendidas se asemeja bastante al que se posa sobre un cráneo humano en el *Libro de cuentas*, con certeza realizado en 1852, que es el año que figura en esa misma página. Y nos trae a la memoria el que se encuentra sobre una cruz y junto a un esqueleto en la portada de *Les morts pour rire*, aunque este no abre sus alas.



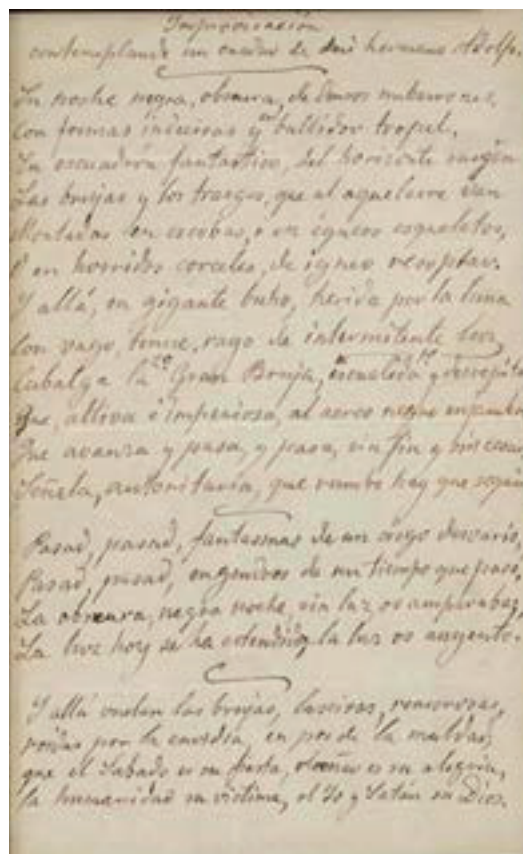
El búho de alas extendidas, que Gustavo Adolfo Bécquer plasmó en el *Libro de cuentas*, y los caballos en esqueleto, que dibujó en un álbum de Julia Espín, presentan una gran semejanza con los del óleo *Aquelarre de brujas volando* y su boceto. Biblioteca Nacional de España.

Pero si el dibujo *Aquelarre* es de Bécquer, como así parece, necesariamente el óleo también, a pesar de que fue subastado como obra de un seguidor suyo. En realidad, el primero es un bosquejo del segundo. Y es que “en este que pudiéramos llamar boceto de un cuadro que pintaré algún día”, como escribió el poeta en *Los ojos verdes*, todos los elementos esbozados en el papel se acabaron trasladando fielmente al lienzo, que apenas aporta como novedad que los bufidos exhalan fuego y que la escena se desarrolla de noche, aspectos que no se aprecian en los trazos a lápiz. De ser así, nos encontraríamos ante el único óleo conocido del poeta sevillano, que, al menos durante su aprendizaje en los talleres de Cabral Bejarano y de su tío Joaquín, debió de realizar un buen número de ellos.



Aquelarre de brujas volando. Óleo sobre lienzo, 90 x 122 cm. Sala Retiro.

Aunque estas dos obras contienen de por sí elementos suficientes para justificar su atribución a Bécquer –como han hecho los expertos de Sala Retiro, pero extrañamente solo en relación al boceto a lápiz–, es el texto subastado junto a este último el que parece no dejar duda sobre la autoría de los tres objetos. Exhibido como carta, consiste realmente en un poema escrito en veinte impecables alejandrinos que solo riman en ocasiones, ya sea en asonante o consonante. Y si bien es cierto que los versos de catorce sílabas no formaron parte del andamiaje usual de la poesía de Bécquer, también lo es que sí los utilizó en “A Quintana. La corona de oro”, publicado en 1855. De la lectura de esta composición subastada se puede concluir que su cuerpo cabecero y principal contiene una pormenorizada relación de lo dibujado y luego pintado, seguida de dos estrofas de cuatro versos cada una que se alejan de la mera descripción para dirigirse a esos seres en la primera de ellas o adoptar un tono más explicativo y crítico en la segunda. Lo que queda patente, en definitiva, es que las tres obras son, como fruto de esa confluencia entre plástica y literatura ya referida, diferentes expresiones de una única visión fantástica.



“Improvisación”. Poema escrito a tinta sobre papel, 20 x 12 cm. Sala Retiro.

Llegados a este punto, necesariamente debemos dejar aquí una transcripción del poema antes de proseguir con su análisis. En ella, hemos modernizado y uniformado algunos aspectos ortográficos, como suprimir las mayúsculas en todas las letras iniciales de verso que no van detrás de un punto, algo que, por cierto, no se da en la última estrofa. Y también hemos respetado la palabra “équeos” –sin duda relacionada con “équidos”–, que fue creada por el autor con la probable misión de forzar una lectura ajustada a los catorce versos de un alejandrino.

Improvisación

contemplando un cuadro de mi hermano Adolfo



En noche negra, oscura, de densos nubarrones,
con formas indecisas y en bullidor tropel,
en escuadrón fantástico, del horizonte surgen
las brujas y los trasgos, que al aquelarre van
montados en escobas, o en équeos esqueletos,
o en hórridos corceles, de ígneo resoplar.
Y allá, en gigante búho, herida por la luna
con vago, tenue, rayo de intermitente luz,
escuálida y decrepita, cabalga la Gran Bruja,
que, altiva e imperiosa, al aéreo negro enjambre,
que avanza y pasa, y pasa, sin fin y sin cesar,
señala, autoritaria, qué rumbo hay que seguir.



Pasad, pasad, fantasmas de un ciego desvarío,
pasad, pasad, engendros de un tiempo que pasó.
La oscura, negra noche, sin luz, os amparaba;
la luz hoy se ha extendido, la luz os ahuyentó.



Y allá vuelan las brujas, lascivas, rencorosas,
roídas por la envidia, en pos de la maldad;
que el sábado es su fiesta, dañar es su alegría,
la humanidad su víctima, el yo y Satán su Dios.

LA EXPRESIÓN DE LA AUTORÍA EN LOS TEXTOS DE BÉCQUER

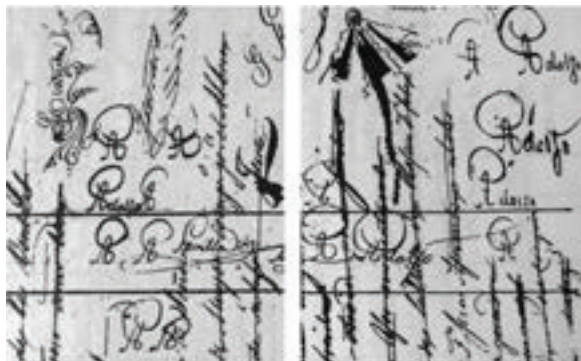
Denominado “Improvisación”, el poema muestra bajo este título, como podemos ver, unas palabras aclaratorias: “contemplando un cuadro de mi hermano Adolfo”, lo que ha llevado a presentarlo no como creación del poeta, sino de uno de sus hermanos. Sin embargo, esta atribución, que sortea el hecho de que no haya quedado ni el más mínimo vestigio de que alguno de ellos cultivara el verso, no tiene presente el variado proceder que el autor de las *Rimas* tuvo a la hora de dar a conocer la autoría de sus textos.

Antes de adentrarnos en esos hábitos, no obstante, creemos oportuno resaltar lo siguiente: que en un manuscrito de apariencia y ortografía claramente decimonónicas que –como iremos viendo– por tantas vías nos conduce hasta el ámbito creativo de Bécquer aparezca el nombre de Adolfo es algo que no parece un simple capricho del azar, sobre todo si consideramos que era un nombre muy poco común. No existe, por poner un ejemplo, nadie llamado así en el vecindario de la *Guía general de Sevilla*, que Montoto y Vigil publicó en 1851.⁸ En el sentido opuesto, y acudiendo ahora a los ensayos de firmas que Gustavo Adolfo Bécquer realizó en el *Libro de cuentas*, hallamos que, entre las diferentes combinaciones de nombres, apellidos o iniciales, aquel joven escribió cinco veces *Adolfo* –a secas– en una sola página, la misma donde también nos dejó la inicial A en once ocasiones. Es indudable, en consecuencia, que, en aquella época de exploración a la hora de configurar su propia identidad como creador, su segundo nombre de pila se presentaba como una de las alternativas para llamarse a sí mismo y darse a conocer. De hecho, según Gamallo Fierros, firmó simplemente como Adolfo uno de sus más tempranos artículos periodísticos, en concreto el titulado “Revista teatral. Impresiones”, que vio la luz en *El Diario Español* el 7 de diciembre de 1856.⁹ También lo utilizó para firmar como Adolfo García o Adolfo Rodríguez las obras teatrales escritas con García Luna o Rodríguez Correa. Adolfo Rodríguez es, además, la firma que luce la aguada de un molino de viento que se ha conservado en el “Segundo álbum” de Julia Espín, única obra plástica del poeta que, hasta ahora, iba más allá del lápiz o la pluma. Esa conexión de sus seudónimos con su nombre verdadero hace pensar que en el de *Aqueronte*, bajo el que escribió crónicas teatrales en la revista *La Aurora*, la “A” pudo actuar como inicial de Adolfo y “quer” como parte de Bécquer.¹⁰

⁸ Vid. MONTOTO Y VIGIL, Pedro. *Guía general de Sevilla, o sea, manual histórico-topográfico, estadístico y administrativo*. Sevilla: Imprenta, librería y litografía de D. Carlos Santigosa, 1851.

⁹ Vid. RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Guía sobre los hermanos Bécquer en el monasterio de Veruela*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2005, p. 24.

¹⁰ Así lo defiende en LARA, Juan Carlos de. “La prehistoria periodística de Bécquer: las crónicas teatrales de Gustavo y Aqueronte en *La Aurora*”. *Archivo Hispalense*, tomo CVI, 2023, pp. 359-391.



En el *Libro de cuentas*, entre sus numerosos ensayos de firma, el joven Bécquer también usó únicamente el nombre de Adolfo. Podemos verlo escrito cinco veces en estos dos fragmentos de una misma página, la misma donde nos dejó la inicial A en once ocasiones. A la hora de configurar su identidad como creador, su segundo nombre se presentaba como una sólida alternativa. Biblioteca Nacional de España.

Más allá de los seudónimos, de los casos en que no firmó y de aquellos otros en que lo hizo con iniciales o con distintas asociaciones de su nombre y apellidos, al poeta le gustaba a veces ocultarse tras los personajes de sus propios escritos. Es lo que sucede en unos artículos (atribuidos y puestos en valor biográfico por Estruch Tobella)¹¹ que, en forma de imaginarias cartas, publicó en *El Contemporáneo* en enero de 1862. La primera de ellas se la dirigía “un amigo de la niñez” a un tal Curro, nombre –quizás acordándose de su tío– tras el que se escondía Bécquer de manera muy poco disimulada. Curiosa acrobacia de desdoblamiento personal (que recuerda la del poema “Improvisación”), en la que el destinatario de las cartas es el propio autor de ellas. “No sé si te acordarás de mí [comienza el poeta la primera misiva dirigiéndose a sí mismo en realidad], pero yo me acuerdo de ti perfectamente, y es igual para el caso. Vuelve la hoja; lee la firma de esta carta; transpórtate con la imaginación a la tierra donde naciste”. Empeñado en todo momento en dejar pistas sobre su propia identidad como destinatario de las cartas, Bécquer hace que el supuesto autor de estas se muestre informado de que su amigo se ha hecho poeta en Madrid y que, además, escribe en *El Contemporáneo*. Bromeando sobre la autoría de sus propios textos (“¡Cómo diantre había yo de adivinar lo que tú escribes en él, si nadie firma sus cosas, ni yo conozco tu estilo, dado caso que lo tengas!”), acaba despidiéndose de sí mismo con un ostensible guiño: “el mejor y el más amigo de tus amigos”. Por otra parte, y escondiéndose también –aunque sin tanta pirueta identitaria– tras otro de sus personajes, a ningún buen conocedor de la obra de Bécquer se le puede pasar por alto que Antonio, el protagonista de *Una tragedia y un ángel*, publicado a medias en las páginas de *El Entreacto* poco antes de su muerte, en verdad no era otro que él mismo, que recordaba con esa historia las vivencias recogidas en su diario adolescente. “Poeta”, con “fe en la poesía” y con “la cabeza llena de sueños”, Antonio (nombre de cierta semejanza con Adolfo) era

¹¹ Vid. ESTRUCH TOBELLA, Joan. *Op. cit.*, p. 35.

para Bécquer una especie de *alter ego*, un concepto que utilizó en su artículo “Los dos compadres” al comentar un cuadro de su hermano Valeriano.

Resulta indudable, de igual modo, que al poeta le gustaba bromear ocasionalmente con la manera en la que suscribía sus textos o dibujos: sustituyó Bécquer por “Becker” en el álbum *Les morts pour rire*, que regaló a Julia Espín, en un juego que incrementó cuando, en una rima cifrada para ella, firmó “Moi”, que, como apunta Rubio, además de “yo” en francés puede ser la expresión de un beso al pronunciarse como “mua”.¹² Y si Agustín Porras está en lo cierto –y creemos que tiene todos los visos de ser así–, Gustavo sería ese “D. F. de T.” (Don Fulano de Tal) que tradujo varias obras de Édouard Laboulaye para la casa editorial de Gaspar y Roig.¹³ A la vista de esos hábitos chistosos, las palabras “contemplando un cuadro de mi hermano Adolfo” más parecen un juego creativo que una afirmación veraz. Esta hipótesis adquiere trazas de certeza si nos fijamos en un detalle crucial: el adjetivo posesivo “mi” está sobrescrito sobre otra palabra, una enmienda que no solo transmite vacilación, sino falta de sinceridad; la misma que también denota el título “Improvisación” en un poema tan elaborado. Y tampoco podemos obviar que Bécquer, como parte de la construcción imaginaria de algunos de sus escritos, introdujo algunas brevísimas apostillas, ciertamente originales, debajo del título de leyendas como *La cruz del diablo* y *Creed en Dios* o relatos contemporáneos como *Historia de una mariposa y de una araña*.

Ya en 1948, desde las páginas del libro *Del olvido en el ángulo oscuro...* y, concretamente, con su capítulo titulado “El humorismo de Bécquer”, Dionisio Gamallo Fierros advirtió sobre este rasgo de la personalidad del poeta que había quedado relegado por los tópicos sobre su melancolía. Sería demasiado prolijo enumerar aquí cuantos ejemplos podrían venir a demostrarlo, pero sirvan *Un tesoro* o *Memorias de un pavo*, como literatura, y las bizarrerías de *Les morts pour rire*, como obra plástica, para aproximarnos lo suficiente a su peculiar sentido del humor.¹⁴ Cultivando la burla, la broma, la charada y la pirieta jocosa y haciendo prestidigitación con las cosas serias, el autor de las *Rimas* –nos decía Gamallo– “se nos presenta enriquecido en las galerías y los espejos de su mundo interior”.¹⁵ Hay mucho, desde luego, de especular en la obra de Bécquer que causa confusión, de fantasmagoría producida por una suerte de linterna mágica donde

¹² Vid. RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. “Gustavo Adolfo Bécquer y Julia Espín: los álbumes de Julia”. *El Gnomon. Boletín de estudios becquerianos*, núm. 6, 1997, p. 154.

¹³ Vid. PORRAS, Agustín. “Introducción”, en BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Nuevas rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Edición de Agustín Porras. Zaragoza: Olifante, 2010. Por otra parte, Gamallo Fierros propuso la autoría becqueriana de artículos de la sección “Revista de Madrid” de *El Diario Español* firmados con el seudónimo “Ali” en 1858 y con los de “Arlequín” y “Cupido” en 1860. Vid. RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Guía sobre los hermanos Bécquer...*, p. 25.

¹⁴ Vid. RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Pintura y literatura...*, pp. 373 y ss.

¹⁵ GAMALLO FIERROS, Dionisio. “El humorismo en Bécquer”, en BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Del olvido en el ángulo oscuro...* Ensayo biocrítico, apéndice y notas de Dionisio Gamallo Fierros. Madrid: Valera, 1948, p. 498.

“la certeza de lo real se desvanece” y “todo es o puede ser otra cosa”.¹⁶ La imaginación becqueriana tiende a mezclar impresiones para crear obras que rompen la verosimilitud tradicional. Así lo expone Jesús Rubio en *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*, donde –ilustrando todas estas ideas– confiesa que “la adecuación entre el modelo vital y el poeta resulta casi agobiante cuando se contempla a Gustavo Adolfo retratado como Hamlet por su hermano Valeriano en la serie de cuadros que realizó para la biblioteca del marqués de Valmar”.¹⁷ A veces, continuamos nosotros, su propia identidad no se funde con otro personaje, sino que sale de sí mismo y se muestra invertida –de nuevo la técnica del espejo– para hacernos algunas confesiones autobiográficas, como las que se deslizan por la leyenda *El gnomo*, pero puestas al revés.¹⁸ Esa inversión de las personalidades y las circunstancias acaba extendiéndose a quienes están en su entorno y alcanza uno de sus tonos más irónicos cuando hace decir a la Julia de *Un boceto del natural*, que tantos “puntos comunes” –como admitía Robert Pageard–¹⁹ comparte con la cantante de ópera Julia Espín: “Entiendo muy poco de música”. Richard A. Cardwell, que ha estudiado lo que hay de especular en la creación del poeta sevillano, cree que nos hallamos ante “la búsqueda del propio ser y la búsqueda del otro. Y por lo general, esta actividad se desarrolla dentro de un contexto de insomnio o de ensueño, dentro de un estado exaltado de la imaginación”.²⁰ Tras muchas reflexiones sobre el tema, Cardwell acaba formulando los dilemas de Bécquer: “¿Es que existe algo más allá de mi ser, un otro, o es el arte solo un espejo a mi propia imaginación?”, y, más adelante, “¿cómo puedo estar seguro de la verdad en lo que a la autenticidad y la integridad del ser artístico se refiere?”.²¹

No, no se puede atribuir –como hace Sala Retiro– la creación del poema “Improvisación” a un hermano de Bécquer solamente porque bajo el título esté escrito “contemplando un cuadro de mi hermano Adolfo”. Como hemos visto, la relación que tuvo el poeta con su propio proceso creativo es demasiado compleja como para elegir el camino más corto. Y también el más inverosímil.

¹⁶ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Pintura y literatura...*, p. 399.

¹⁷ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Pintura y literatura...*, p. 387.

¹⁸ Vid. LARA, Manuel José de. “Un rayo de sol sobre el huésped de las nieblas”. *Celacanto*, núm. 3-4, 1991, pp. 122-131; y LARA, Juan Carlos de, y LARA, Manuel José de. “La huella de Julia y Josefina Espín en la biografía sentimental de Bécquer: las revelaciones de *El gnomo*”. *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, núm. 8, 1999, pp. 79-105.

¹⁹ PAGEARD, Robert. *Bécquer. Leyenda y realidad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990, p. 344.

²⁰ CARDWELL, Richard A. “Vano fantasma y ley misteriosa: la verdadera herencia becqueriana en la poesía española moderna”, en *Actas del Congreso “Los Bécquer y el Moncayo”*. Edición a cargo de Jesús Rubio Jiménez. Zaragoza: Centro de Estudios Turiasonenses, 1992, p. 203.

²¹ CARDWELL, Richard A. *Op. cit.*, p. 210.



CALIGRAFÍA, DETALLES ORTOGRÁFICOS Y COINCIDENCIAS LÉXICAS

Si todos estos argumentos no bastaran para dirigir las conjeturas sobre la autoría del poema “Improvisación” hacia Gustavo Adolfo Bécquer, la caligrafía da un decisivo giro de tuerca en ese mismo sentido. Es cierto que su letra fue variable y, de hecho, en el manuscrito del *Libro de los gorriones* pueden apreciarse tres tipos distintos, como ya advirtió Rafael Montesinos al preparar la edición facsímil de 1984.²² Sin embargo, la letra del poema que tenemos entre manos nos lleva directamente hasta sus escritos juveniles del *Libro de cuentas*. Rasgos de su caligrafía de entonces recorren las minúsculas: las “d” presentan un pequeño bucle superior, las “d” finales se curvan a la izquierda, las “g” se quedan sin cerrar..., peculiaridad esta última que el poeta sí mantuvo en el *Libro de los gorriones* y llamó la atención de Guillermo Guastavino, que la recogió en sus palabras preliminares de otra edición facsímil, la de 1970.²³ Es, con todo, en el trazo de las mayúsculas que podemos observar en el poema donde las similitudes se vuelven aún más evidentes con respecto a la letra juvenil del poeta. Y aunque la falta de nitidez de la copia fotográfica que tenemos de “Improvisación” y la imposibilidad de acceder al documento original no permiten la realización de un estudio grafológico con plenas garantías, en dos cuadros comparativos de elaboración propia que incluimos entre estas páginas es posible observar numerosos ejemplos de estas semejanzas.

En el terreno ortográfico también se asientan algunas coincidencias significativas. Encontramos, para empezar, que la simplicidad con la que está escrito el título del poema “Improvisación”, sin el resalte que le hubiera otorgado poner todas sus letras en mayúsculas o, en todo caso, una línea que lo subrayara por completo, concuerda con la manera que Bécquer tenía de escribir los suyos. Con esa misma sencillez, y centrándonos solo en su obra en verso para no caer en una engorrosa exhaustividad, en el *Libro de cuentas* aparecen “Poeta” y “A la muerte de D. Alberto Lista y Aragón”; en el *Libro de los gorriones* el “Índice de las rimas”, las “Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer” y las “Poesías que recuerdo del libro perdido”; y, más allá de esos libros, “Elvira”, “La Poesía”, “A Julia” y “¡Duerme!”, títulos los tres últimos de las primitivas versiones de las rimas V, XVI y XXVII, respectivamente. Por cierto, que, bajo la totalidad de estos encabezamientos mencionados, aparece una pequeña raya que nos recuerda la que viene a separar la cabecera del poema “Improvisación” del inicio de los versos, si bien esta última presenta sus extremos curvados, como también es el caso de las que separan sus distintas partes. Son, precisamente, esas leves líneas internas de la composición las que presentan una cercanía más acusada con las costumbres de Bécquer, pues, además

²² Vid. MONTESINOS, Rafael. *La semana pasada murió Bécquer (Reflexiones en torno al Libro de los gorriones)*. Madrid: Ediciones 2000, 1984, p. 16.

²³ Vid. GUASTAVINO, Guillermo. “Nota preliminar”, en BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Libro de los gorriones. Edición facsímil*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1970, p. 14.

de existir en los poemas “La ninfa”, “Poeta” y “¡Duerme!”, las podemos encontrar en las rimas XII, LIX y LXXIII del *Libro de los gorriones*.

Regresando a los límites de la ortografía, cualquier mirada global sobre “Improvisación” inevitablemente repara en que se han escrito con mayúsculas todas las letras iniciales de verso, salvo en su última estrofa. Este recurso, que hunde sus raíces en la poesía clásica y su tendencia a la esticomitía, es decir, a ocupar cada línea con una unidad de sentido que se potencia con la pausa final del verso, ya se encontraba en retroceso a mitad del siglo XIX y su uso comenzaba a dar a los poemas un aspecto arcaico. Es lo que sucedía en algunas obras colectivas, caso de los florilegios y las coronas poéticas tan de moda en la época, en las que se solían uniformar todas las composiciones de esta manera. Pero, aunque hubo autores, como Francisco Rodríguez Zapata, que durante toda su vida siguieron iniciando con mayúsculas cada uno de sus versos (de ahí la denominación de versales que reciben estas letras), otros desecharon esta costumbre. Es el caso de Alberto Lista, que no cayó en ella en ningún poema de las distintas compilaciones de su obra poética, en 1822, 1837 y 1848. Si alguien como Lista, formado en el academicismo de finales del siglo XVIII, se liberó de esa práctica, no puede extrañarnos que los poetas más jóvenes de mediados del XIX también lo fuesen haciendo. Por seguir con el entorno sevillano de Gustavo Adolfo Bécquer, ni Julio Nombela ni José María Nogués la utilizaron en los poemas que vieron la luz en la revista *La Aurora* entre 1853 y 1854, como tampoco Luis García Luna en el que llegó a publicar en *El regalo de Andalucía* en 1849. Y lo mismo podemos decir de Aristides Pongilioni en su libro *Ráfagas poéticas* de 1865 (que recogía las composiciones que escribió desde 1853). Sí recurrió a este uso Narciso Campillo, aunque –siendo tan sumamente clasicista– sorprende que solo lo aplicara en un puñado de los 64 poemas de su obra *Poesías*, que, publicada en 1858, reunía una selección de lo que había producido desde 1852. Si esto ocurría en lo impreso, que podía caer en manos de editores que optasen por hábitos tradicionales, en lo manuscrito era menos frecuente. Por eso resulta llamativo que en “Improvisación” nos encontremos con esta práctica.

Situados en este punto, es obligado examinar la manera que Gustavo Adolfo Bécquer tenía de escribir sus primeros poemas. Es cierto que en los autógrafos que nos dejó en el *Libro de cuentas* no utilizó las mayúsculas en cada verso, pero hay que considerar que se trata de borradores, de composiciones que, sometidos al impulso de su creación, no solo presentan numerosos tachones, sino que fueron ocupando las páginas de forma desordenada, casi mezclados a veces. Sin embargo, en el manuscrito de la “Oda a la señorita Lenona en su partida”, de 1852, que, como “Improvisación”, fue el evidente resultado de haber pasado a limpio la composición, sí usó ese recurso, ya casi anacrónico. Así lo asegura Julián Bravo, que pudo consultar el original, que entonces se encontraba en la Biblioteca de Bartolomé March, en Palma de Mallorca.²⁴ Como otros escritores de su

²⁴ Vid. BRAVO, Julián. “Dos poemas autógrafos de Bécquer: dos estilos de escritura”. *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, núm. 1, 1992, p. 41.

tiempo, Bécquer realizó su aprendizaje poético dentro del clasicismo. Y aunque se ha insistido en el magisterio directo de Alberto Lista durante sus años sevillanos, en realidad fue más decisivo un discípulo de este: Francisco Rodríguez Zapata.²⁵ Quizás fue por la influencia de quien fue su profesor por lo que tanto Campillo como Bécquer acabaron iniciando –en ocasiones al menos– cada verso con una letra mayúscula. Claro que ese hábito también pudo tomarlo Bécquer de las *Odas* de Horacio traducidas por el padre Urbano Campos, una extensa obra que “leyó y relejó”²⁶ y que, como es natural, presenta ese recurso de principio a fin. En toda ella, una línea separa las composiciones de las notas a pie de página, lo que inevitablemente provoca que nos acordemos de la última estrofa de “Improvisación”, que, más explicativa, bajo una línea y sin otra mayúscula inicial que la del primer verso, guarda un cierto vínculo visual, organizativo y funcional con las páginas del que fue uno de los libros de cabecera de Gustavo Adolfo Bécquer.

En otro orden de cosas, pero insistiendo en la ortografía, se hace necesario aclarar que el uso de “Y” en lugar de “I” que observamos en el título “Improvisación” (algo que podemos apreciar en numerosas páginas del *Libro de cuentas* y, visiblemente, en “Introducción sinfónica” e “Índice de las rimas” del *Libro de los gorrones*) se ajusta al criterio académico vigente hasta 1890, que la imponía en lo manuscrito, pero no en lo impreso. No obstante, en otros casos presentes en el poema, como “aumentó” sin “h” intercalada o el uso de “s” en vez de “x” en la palabra “estendido”, se contravenían las normas. Es cierto que en aquella época la ortografía española no estaba plenamente fijada a pesar de los intentos de regularización por parte de la Academia y que la inestabilidad ortográfica se daba incluso a nivel individual, ya que una persona podía llegar a escribir la misma palabra de maneras diferentes, y en el mismo texto. En el caso de Bécquer, esto ocurría con asiduidad. A modo de muestras, en las “Reglas” sobre su versión de *Hamlet* usó indistintamente “b” o “v” en las distintas conjugaciones del verbo “haber”, y “ll” o “y” en las de “callar” y “hallar” (y en las de este último con “h” o sin ella). También en esas mismas páginas observamos que escribió “ayí”, “oriya”, “ablado” y “emos”, unas palabras que se convertirían, por una parte, en “allí” y “orilla” en el autógrafo de la “Oda a la señorita Lenona en su partida”, cercano en el tiempo, y, por otra, en “hemos” y “hablado” en los más distantes manuscritos de las rimas XXXVII, XL y LI, todos en el *Libro de los gorrones*. Y ciñéndonos a las tres páginas escasas que ocupa su “Introducción sinfónica” en ese mismo volumen, utilizó “g” y “j” en las diferentes conjugaciones de “engendrar”, así como en las diversas repeticiones de las palabras “imaginación” y “mujer”, dándose la curiosa circunstancia de que esta última aparece en un mismo renglón tanto con una letra como con la otra. Sobre el uso de “g” o “j”, justamente, la presencia correcta de la palabra “gigante” en el poema “Improvisación” podría provocar el rechazo de su autoría becqueriana por parte de los buenos conocedores del manuscrito de las *Rimas*

²⁵ BRAVO, Julián. *Op. cit.*, p. 40.

²⁶ CAMPILLO, Narciso. “Gustavo Adolfo Bécquer”. *La Ilustración de Madrid*, 15 de enero de 1871, p. 3.

albergado en el *Libro de los gorriones*, ya que (incluyendo el índice) aparece como “gigante” en las seis ocasiones en que fue utilizada. Sin embargo, en los fragmentos autógrafos de la tragedia de temática troyana que nos dejó en el *Libro de cuentas*, posiblemente de la misma época que “Improvisación”, escribió “gigante”. Estos vaivenes insisten en avisarnos acerca de la prudencia con la que hay que conducirse a la hora de defender o desestimar por cuestiones de corrección o incorrección ortográfica la autoría de ciertos manuscritos pertenecientes a épocas en las que aún no existía una plena sujeción académica. Asumiendo dicha cautela, hay que mencionar, pese a todo, que la utilización de “s” en lugar de “x” cuando esta va después de vocal y antes de consonante fue una falta que el poeta mantuvo obstinadamente durante toda su vida en innumerables escritos, sin que hayamos encontrado excepción alguna. De este modo, por poner dos únicos ejemplos, también escribió “estendido” –al igual que en “Improvisación”– en el autógrafo de la “Oda a la señorita Lenona en su partida” y “estraño” en la rima III del *Libro de los gorriones*, donde fue enmendada con diferente tinta.²⁷ Es entre las correcciones de este manuscrito, que un reciente estudio del grafólogo del CSIC Juan José Jiménez Praderas, a instancias de Jesús Rubio, ha determinado que son de Bécquer sin duda,²⁸ donde se halla un elemento determinante. En la rima LV, para cambiar el orden de las palabras, el poeta colocó un “1” sobre “música” y un “2” sobre “lejana”. Es el recurso que, además de unas flechas, se usó en “Improvisación” para situar “escuálida y decrepita” antes que “Cabalga la Gran Bruja”. Como fórmula bastante personal, esa corrección tiene una gran carga probatoria a la hora de atribuir este poema a Gustavo Adolfo Bécquer.

Todas estas coincidencias quedarían deslavazadas si no las aglutinara en este poema un vocabulario becqueriano muy reconocible. Con independencia de las expresiones que concuerdan de modo casi literal con otras existentes en la obra del sevillano (o que se aproximan a ello) y que reproducimos en un cuadro, en el poema van sucediéndose otras palabras sueltas que también nos trasladan a lugares conocidos de su escritura. Así, escogiendo algunas, el término “bullidor” nos trae a la memoria las “bullidoras” fuentes de la “Oda a la señorita Lenona en su partida”; los “fantasmas”, todos esos “fantasmas de la imaginación” que pueblan la “Introducción sinfónica”; los “engendros”, aquellos “engendros de la mente” de *La noche de difuntos*; y el “enjambre” (una de las imágenes más recurrentes de la poética becqueriana para Romero Tobar),²⁹ aquel otro “enjambre” que, en vez de las brujas, formaban los “espíritus diabólicos” en las páginas de *El gnomo*.

²⁷ Vid. BALBÍN, Rafael de, y ROLDÁN, Antonio. “Rimas. Estudio y notas”, en BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Libro de los gorriones. Edición facsímil*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1970, pp. 36 y s.

²⁸ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: “Gustavo Adolfo Bécquer. Semblanza biográfica”, en BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas. Leyendas y relatos orientales*. Edición de María del Pilar Palomo y Jesús Rubio Jiménez. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2015, p. CV.

²⁹ ROMERO TOBAR, Leonardo. “Bécquer, fantasía e imaginación”, en *Actas del Congreso “Los Bécquer y el Moncayo”*. Edición a cargo de Jesús Rubio Jiménez. Zaragoza: Centro de Estudios Turiasonenses, 1992, p. 179.

Espíritus diabólicos. En el fondo, más allá de las coincidencias léxicas puntuales, es el componente extraordinario, misterioso y fantástico del poema el que nos sumerge en el universo de Bécquer, muchas veces oculto tras su tópica condición de poeta del amor.

CUADRO DE COINCIDENCIAS Y ANALOGÍAS TEXTUALES

“Improvisación”	Obras de Gustavo Adolfo Bécquer
“contemplando un cuadro”	“la contemplación de este cuadro” (“Meditación”, en el <i>Libro de cuentas</i>)
“formas indecisas”	“formas más leves e indecisas” (<i>La corza blanca</i>)
“bullidor tropel”	“bullicioso tropel” (<i>La corza blanca</i>)
“escuadrón fantástico” [de brujas montadas a caballo]	“escuadrón de jinetes” (<i>Cartas desde mi celda</i> . Carta VII) “escuadrón femenino” (“Revista de la semana”. <i>El Museo Universal</i> , 11 de febrero de 1866)
“Las brujas y los trasgos”	“de brujas y de trasgos” (<i>El monte de las ánimas</i>)
“Montadas en escobas”	“a caballo sobre sus escobas” (<i>Cartas desde mi celda</i> . Carta VIII)
“hórridos corceles”	“osamentas de corceles” (<i>El monte de las ánimas</i>)
“herida por la luna”	“heridas por el sol” (<i>Creed en Dios</i>) “heridas por la última luz del sol” (<i>Cartas desde mi celda</i> . Carta I)
“pasa y pasa, sin fin y sin cesar”	“pasaba y pasaba sin cesar” (<i>La ajorca de oro</i>)
“Pasad, pasado”	“Seguid, seguid” (<i>Hamlet</i> , en el <i>Libro de cuentas</i>) “Llegad, llegad” (<i>Hamlet</i> , en el <i>Libro de cuentas</i>) “venid, venid” (<i>Hamlet</i> , en el <i>Libro de cuentas</i>)

LOS FANTASMAS DE LA IMAGINACIÓN BECQUERIANA

Gran parte de las obras literarias y plásticas de Bécquer no partieron de la realidad, sino de los “nocturnos y extravagantes delirios” que mencionó en *Tres fechas* y que le hicieron adentrarse por mundos paralelos al nuestro. Y aunque en la rima LXXV confesó que “yo no sé si ese mundo de visiones / vive fuera o va dentro de nosotros”, lo cierto es que “Gustavo Adolfo [como concluye Jesús Rubio] procuró sacar fuera los ‘fantasmas de su imaginación’ convirtiéndolos en textos literarios y en dibujos, en literatura y en pintura”.³⁰ Quizás sea en la cuarta de las *Cartas literarias a una mujer* donde este sincretismo entre plástica, escritura y fantasía espectral nos deje una de sus creaciones más cinceladas. En ella nos encontramos con que el poeta, ante la

³⁰ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Pintura y literatura...*, p. 380.

admiración que le causa el claustro de San Juan de los Reyes, toma el lápiz y realiza un dibujo. Pero, abandonando la descripción del templo y de su propia actividad artística, de repente sus palabras comienzan a llenarse de “fantasmas inanimados de seres que han existido” y que parecen levantarse a su lado en mitad de las sombras.

Bécquer no esperó a sus *Cartas* ni a sus *Leyendas* para escribir sobre lo sobrenatural y maravilloso. Ya entre las páginas del *Libro de cuentas* dio entrada, entre otras presencias, al fantasma del padre de Hamlet, a una bruja enviada por el demonio o a un “pavoroso búho” como elemento maligno, aunque es fuera de él, pero aún en sus años juveniles, donde dejó el texto más cercano a los versos que estamos analizando aquí. Se trata del poema “Las dos (juguete romántico)”, que habría sido escrito, según Gamallo Fierros, en Sevilla hacia 1854³¹ y en cuyo título el poeta advirtió de ese carácter de entretenimiento que, de igual modo, pudo tener “Improvisación” con la ficción de su autoría. Como en este último, también en ese largo poema introdujo toda clase de seres siniestros: fantasmas, hechiceras, espectros, quimeras, magas, *wils...* No faltan, claro está, brujas que vuelan convocadas por Belcebú. Ni siquiera falta el búho, un ave rapaz que suele planear sobre la obra de Bécquer, como en la rima LXX. Cuando Dionisio Gamallo Fierros analizó “Las dos (juguete romántico)” en la obra *Del olvido en el ángulo oscuro...*, algunas de las líneas que le dedicó casi hubieran podido aplicarse –salvo algún que otro elemento– en la descripción del contenido de “Improvisación”:

Consideremos también que en ese “Juguete” de Bécquer (realmente poco apto para niños asustadizos) se concentra lo más tremebundo de la flora y fauna psicológica del delirio, ya que en él se dan cita (en aquelarre que provoca el asombro, la risa y hasta la carcajada) espectros, quimeras, búho agorero, puñal asesino, moribundo en lecho de dolor, brujas, Belzebú (...).³²

Por esas afinidades de vocabulario y ambiente que encontramos entre los dos poemas –a las que se suman razones de estilo y caligrafía, y todos aquellos detalles que hemos ido mencionando– es por lo que se podría datar “Improvisación” (con las dos obras plásticas que lo acompañan) en alguno de los últimos años sevillanos del poeta, y probablemente en 1854.

Insistía Gamallo, al comentar “Las dos (juguete romántico)”, en lo mucho que sus versos debían a la vertiente más tétrica de Espronceda.³³ Años después, la influencia del poeta de Almendralejo en los iniciales poemas del sevillano fue expuesta con más desarrollo por Ramón Esquer Torres en su trabajo “Presencia de Espronceda en Bécquer”,

³¹ Vid. GAMALLO FIERROS, Dionisio. “Trozos poéticos de la adolescencia”, en BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Del olvido en el ángulo oscuro...*, p. 88.

³² GAMALLO FIERROS, Dionisio. “Trozos poéticos...”, p. 91.

³³ GAMALLO FIERROS, Dionisio. “Trozos poéticos...”, pp. 89 y ss.

donde defendía que las huellas de aquel se perciben ya en la oda “A la muerte de D. Alberto Lista y Aragón”, la primera composición del futuro autor de las *Rimas*, que habría adoptado “ideas, formas y aun frases enteras que nos muestran el entusiasmo y admiración que, al menos en aquella su época juvenil, debió de sentir Bécquer por el gran poeta extremeño”.³⁴ En su faceta más tenebrosa, también las coincidencias que percibió Gamallo en la ambientación y léxico espectral de “Las dos (juguete romántico)” con algunas de las obras de Espronceda son muy claras y se nos hacen transparentes en expresiones que el sevillano reprodujo casi al pie de la letra, como “el búho agorero” (“los agoreros búhos” en su versión de *Hamlet*), que proviene de búhos que siempre habían sido calificados de agoreros por su antecesor, como en los poemas “A la noche” y “A la luna”. Con todo, el influjo de Espronceda en “Las dos (juguete romántico)” es más apreciable a partir de creaciones como “El reo de muerte” y, sobre todo, *El estudiante de Salamanca*, que desde su mismo comienzo va mostrando los perfiles siniestros de una hora concreta, más allá de la medianoche.

Naturalmente, si –como hemos dicho– “Las dos (juguete romántico)” presenta grandes similitudes con “Improvisación”, no parece aventurado deducir que este último también es heredero del modo que tenía Espronceda de conseguir atmósferas lúgubres. En efecto, esa influencia que en el joven Bécquer ejerció el más destacado representante del primer Romanticismo en España se deja notar en el poema inédito que aquí estamos examinando. Y, comparándolo con *El estudiante de Salamanca*, de manera aún más fehaciente. No se trata solo de unos vocabularios que confluyen en palabras significativas como “fantasmas”, “engendros”, “desvarío”, “fantástico”, “víctima”..., sino de versos que presentan unas semejanzas que no pueden pasar desapercibidas. En este sentido, aquellos de Espronceda que dicen “que los sábados convoca / a las brujas a su fiesta” se han condensado en “Improvisación”, al mencionar a las brujas, en la expresión “que el sábado es su fiesta”. Del mismo modo, los “hórridos esqueletos” de *El estudiante de Salamanca* no pueden por menos que recordarnos los “hórridos corceles” de nuestro poema, sobre todo si tenemos en cuenta que esa expresión aparece escrita justo después de “équeos esqueletos” y que, de forma paralela, tanto el dibujo como el óleo correspondiente nos presentan también en su osamenta al primero de los caballos. Tampoco es desdeñable ver cómo las palabras “y Dios y el diablo y yo” guían nuestra mirada hacia el final de “Improvisación”, donde las mismas tres presencias se concentran en el último hemistiquio: “el Yo y Satán su Dios”. No parece que pueda negarse, por tanto, que, cuando se compusieron “Las dos (juguete romántico)” e “Improvisación”, el extenso poema narrativo *El estudiante de Salamanca* –publicado en 1840– se encontraba bastante cerca. Por ello, y por encima de cuestiones de léxico, merece atención el pasaje donde Félix de Montemar, el protagonista de esa obra de

³⁴ ESQUER TORRES, Ramón. “Presencia de Espronceda en Bécquer”. *Revista de Filología Española*, vol. XLVI, núm. 3-4, 1963, p. 332.

Espronceda, se queda contemplando su propio entierro, en el que su cuerpo yace junto al hermano de Elvira, su víctima amorosa, cuyo nombre, dicho sea de paso, da título a uno de los poemas de los años sevillanos de Bécquer. Los ingredientes de tal desdoblamiento especular del personaje principal, dualidad que le hace pensar que todo es “ilusión de los sentidos, / el mundo que anda al revés”, quizás estuvieran en la base de una idea que, con la natural distorsión literaria de un joven adolescente, pudo desembocar en la frase “contemplando un cuadro de mi hermano Adolfo”.

Es frecuente que, al fijar las coordenadas poéticas del primer Bécquer, se suela acudir primordialmente a los puntos de conexión que mantuvo con los principios estéticos, tan dieciochescos, de la segunda escuela poética sevillana, tales como el riguroso cuidado de las formas, la retórica sonora, el decoro verbal, el lenguaje clasicista y la sintaxis latinizante.³⁵ Bajo esa tendencia, es natural que la autoría becqueriana de un poema como “Improvisación” pueda causar perplejidad. Sin embargo, en el paréntesis academicista que forman las odas “A la muerte de D. Alberto Lista y Aragón”, de 1848, y “A Quintana. La corona de oro”, publicada en 1855, Bécquer desplegó un diverso abanico creativo en el que los terroríficos versos de “Las dos (juguete romántico)” no son los únicos que se alejan del clasicismo. De este modo, en su inicial sensibilidad poética nos encontramos con una gama que va desde la delicada composición “Epístola a N.”, de carácter amoroso e intimista, hasta poemas abiertamente obscenos. Y tampoco falta su personal aportación al campo del romance tradicional e histórico con “La plegaria y la corona”. Refiere Gamallo que todo ello “evidencia el estado de fluctuación estética en que se encontraba entonces (en la hora incipiente de los tanteos y de los bandazos) la voluntad creadora del joven Bécquer”, especificando más adelante que hacia 1854 oscilaba “entre lo semisáfico clasicista y lo romántico espectral”.³⁶ Es esta una reflexión que coincide con la de Robert Pageard, que destaca “la variedad de orientaciones y de experimentos técnicos en esta primera ola poética”.³⁷ En este corpus no muy extenso, pero sí variado, el luminoso tono clasicista fue basculando paulatinamente hacia lo nocturno, fantasmal y evanescente. “Es como si los ingredientes heredados de filiación ilustrada [se plantea Rogelio Reyes Cano en “La prehistoria lírica de Bécquer”] se fuesen cargando de afectividad y de misterio”.³⁸

³⁵ Vid. REYES CANO, Rogelio. “La prehistoria lírica de Bécquer (los poemas anteriores a las *Rimas*)”, en *Bécquer. Orígenes y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García. Málaga: Universidad de Málaga, 1995, p. 104.

³⁶ GAMALLO FIERROS, Dionisio. “Trozos poéticos...”, pp. 90 y 92.

³⁷ PAGEARD, Robert. “Bécquer o la peligrosa pasión de explorar: poesía, poemas en prosa, crítica y variedad periodística”, en *Bécquer. Orígenes y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García. Málaga: Universidad de Málaga, 1995, p. 21.

³⁸ REYES CANO, Rogelio. *Op. cit.*, p. 110.

Ciertamente, es en las *Leyendas* donde cuajó este trasmundo del que habló García Viñó. Prefigurados quizás en “Improvisación”, en ellas se dan cita similares engendros, como los caballos esqueléticos, los trasgos y las brujas de “El monte de las ánimas”. Estos derroteros irracionales del pensamiento fueron tan habituales en Bécquer que invadieron otros escritos que, de entrada, carecían de relación con su obra fantástica, como la mención a los aquelarres en *A la claridad de la luna*. Incluso emergen de sus rimas –como en la III– “deformes siluetas / de seres imposibles”. Pero es en las *Cartas desde mi celda* donde unió lo sobrenatural con las supersticiones populares para construir verdaderos pasajes de terror en la línea de Poe. Es lo que ocurre en la sexta con la historia de la “tía Casca” y en la octava con las brujas de Trasmoz. En ese terror becqueriano, la oscuridad de la noche presta la atmósfera propicia para lo abominable, el ambiente oportuno para el tránsito hacia lo infernal. En palabras de Russell P. Sebold, “se trata de ficciones en las que el punto culminante estriba en apariciones de seres sobrenaturales en sitios oscuros y horrendos, escasamente alumbrados”.³⁹ En estas visiones fantásticas, continúa exponiendo el hispanista estadounidense, el estado de la luz es de gran importancia para la representación de estos seres.⁴⁰ Sucede de ese modo en el poema “Improvisación”, que, correspondiendo con la enorme oscuridad que podemos apreciar en el óleo, insiste en describirnos lo negra que era la noche y cómo la luz, a través de un rayo vago, tenue e intermitente de la luna, da entidad a la “Gran Bruja” entre las demás “formas imprecisas”. También es la luz –una de las palabras más repetidas del poema– la que, con su ausencia, ampara a esos engendros y, con su extensión, acaba por ahuyentarlos. Tanto en el óleo *Aquelarre de brujas volando* como en el poema “Improvisación” parecen cumplirse, por tanto, las palabras de Leonardo Romero Tobar cuando dice que “la visión de seres y objetos que parecen flotar en atmósferas indeterminadas, los efectos del color y del claroscuro, la energía percutiente de la luz son los estímulos visuales entre los que la personalidad del poeta encuentra su territorio natural”.⁴¹

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER Y LAS BRUJAS

Que el personaje de la bruja residió en la zona más fecunda de la sensibilidad creadora del poeta es incuestionable. Así lo defiende Leslie Deutsch-Johnson en “Significado simbólico del castillo de Trasmoz: magia, alquimia, morada interior”, al señalar que “la bruja es en verdad una criatura que surge del más recóndito fondo del alma becqueriana, de ese yo que generalmente está oculto a la vista de los demás, el yo que Bécquer expresa y esconde al mismo tiempo”,⁴² afirmación que parece que también

³⁹ SEBOLD Russell P. *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Madrid: Taurus, 1989, p. 124.

⁴⁰ Vid. SEBOLD Russell P. *Op. cit.*, p. 125.

⁴¹ ROMERO TOBAR, Leonardo. *Op. cit.*, p. 180.

⁴² DEUTSCH-JOHNSON, Leslie. “Significado simbólico del castillo de Trasmoz: magia, alquimia, morada interior”. *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, núm. 5, 1996, p. 58.

abordara, sin conocer siquiera el poema, la cuestión del desdoblamiento en la autoría de “Improvisación”. Han visto la importancia de esa figura demoníaca en el romántico sevillano, igualmente, Francisco Javier Díez de Revenga al escribir “Brujas en Gustavo Adolfo Bécquer, *Cartas desde mi celda*”,⁴³ o Elena Cid al rodar el documental “Bécquer y las brujas”. En realidad, ya había dado fe de ello Julia, la hija de Valeriano: “En las noches de invierno, hasta la hora de la cena, Gustavo para entretenernos al calor de la chimenea, nos contaba cuentos fantásticos de brujas y encantadores que no tenían fin, pues cada noche nos relataba una parte”.⁴⁴ Mucho debieron de impresionar a aquella niña las narraciones de su tío porque, lejos de visiones edulcoradas, las brujas eran para él, con el culto al diablo que describe en textos como *A la claridad de la luna* y con el que también termina “Improvisación”, la personificación de la maldad desde un sentido maniqueo de las fuerzas ocultas de la naturaleza. Reunidas en conciliábulos nocturnos, las brujas se conjuraban para dañar a la sociedad con sus crímenes. Significativamente, el verbo “dañar” que aparece en el poema es el que también utiliza Bécquer en sus relatos fundamentales sobre brujería. De este modo, en la sexta de las *Cartas desde mi celda* hace decir a la “tía Casca”: “Yo soy una pobre vieja que no ha hecho daño a nadie”; y en la octava es el propio poeta, ante la bruja que aún vivía en Trasmoz, hermana de aquella, quien acaba reconociendo: “hubiera podido hacerme daño”. En esta última carta, precisamente, es donde esos daños que hacen de “la humanidad su víctima” –en palabras de “Improvisación”– aparecen detallados. Descritos esos males, las líneas que se suceden después parecen poner en forma de prosa los versos del poema:

Las brujas, con grande asombro suyo y de sus feligreses, tornaron a aposentarse en el castillo; sobre los ganados cayeron plagas sin cuento; las jóvenes del lugar se veían atacadas de enfermedades incomprensibles; los niños eran azotados por las noches en sus cunas, y los sábados, después que la campana de la iglesia dejaba oír el toque de Ánimas, unas sonando panderos, otras añafles o castañuelas, y todas a caballo sobre sus escobas, los habitantes de Trasmoz veían pasar una banda de viejas, espesa como las grullas, que iban a celebrar sus endiablados ritos a la sombra de los muros y de la ruinosa atalaya que corona la cumbre del monte.

Qué familiar resulta, después de haber leído “Improvisación”, encontrar en ese texto becqueriano cómo los “sábados”, yendo a celebrar sus “endiablados ritos”, cruzaba el cielo una “banda” de brujas montadas “a caballo sobre sus escobas”. Sobre una de ellas, justamente, trazó Bécquer una bruja en un dibujo de la colección de Pedro Mar-

⁴³ DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. “Brujas en Gustavo Adolfo Bécquer, *Cartas desde mi celda*”. *Estudios románticos*, vol. 16-17, 2007-2008, pp. 369-387.

⁴⁴ BÉCQUER, Julia. “La verdad sobre los hermanos Bécquer”. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, núm. XXXIII, 1932, p. 86.

tínez Garcimartín. Compartiendo esta última similares rasgos faciales con aquella que preside el óleo *Aquelarre de brujas volando* (y su boceto), también se aproximan las dos en el único y amplio vestido que lleva cada una, prendas que, al estar ambas extrañamente descalzas, parecen convertirse en sendos camisones. Esa impresión se vuelve certeza cuando observamos el gorro de dormir (claramente decimonónico) que tiene la protagonista del óleo y el vistoso recogido del pelo que luce la del dibujo. Que tanto una como otra estén representadas como si acabaran de salir de la cama no deja de tener su gracia, lo que conecta directamente con ese sentido del humor algo burlón e irónico que, como ya hemos visto, imprimía Bécquer a muchos de sus dibujos y no pocos de sus escritos: elocuente coincidencia en la manera de representar a las brujas, tan alejada de la imagen icónica que tenían a mediados del siglo XIX y que puede ser ejemplificada en el conocido grabado de John Gilbert, de 1854. En él, la bruja que vuela sobre una escoba tiene su sombrero y sus zapatos –todos negros– terminados en punta. Por cierto, que, si esta lleva detrás a una joven conducida hacia el aquelarre, la del dibujo becqueriano de Martínez Garcimartín transporta detrás de ella a un sobrecogido hombre de barba poblada que tiene un periódico bajo el brazo (¿el mismo Bécquer acaso?) y a un gran sapo que se agarra a los faldones de su abrigo de una forma –otra vez– algo cómica. Además de constituir un eslabón más del interés que siempre mostró por el tema, no cabe duda de que en esta obra la presencia del sapo, animal que acompañaba a las brujas al aquelarre y del que obtenían los ungüentos que les permitían volar, nos indica un buen conocimiento de las prácticas brujeriles.



Dando fe de su interés por las brujas, Bécquer dibujó una volando en una escoba con un hombre (¿el propio poeta?) y un gran sapo. Tanto esta como la del óleo *Aquelarre de brujas volando* y su boceto están descalzas, llevan camisón y, respectivamente, un recogido en el pelo y un gorro de dormir, lo que indica que han salido de la cama. Es una curiosa coincidencia en la forma –algo humorística– de representar a unas brujas, tan alejada de su imagen icónica. Colección de Pedro Martínez Garcimartín.

Es probable que Bécquer adquiriera esos saberes a través de la lectura del *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de noviembre del año de 1610*, publicado en 1811, en el que Leandro Fernández de Moratín reeditó con notas las actas que Juan de Mongastón había recopilado sobre el proceso inquisitorial de las

brujas de Zugarramurdi, sin duda el más grave y de mayor trascendencia ocurrido en nuestro país. Según Carmelo Lisón Tolosana, esa obra ejerció una enorme influencia en la fijación en España de los estereotipos de la figura de la bruja y de todos los seres y rituales que la rodeaban.⁴⁵ Teniendo presente tanto el dibujo mencionado como la relación de los daños causados por las brujas en el fragmento de la octava de las *Cartas desde mi celda* reproducido anteriormente, acerquémonos ahora a un pequeño pasaje de la obra de Moratín:

Y los sapos tienen cuidado de despertar a sus amos, y avisarles cuando es tiempo de ir al Aquelarre; y el Demonio se los da como por ángeles de guarda, para que los sirvan y acompañen, animen y soliciten a cometer todo género de maldades, y saquen dellos el agua con que se untan para ir al Aquelarre, y a destruir los campos y frutos, y a matar y a hacer mal a las personas y ganados, y para hacer los polvos y ponzoñas con que hacen los dichos daños.⁴⁶

No son estos, obviamente, los únicos puntos de contacto existentes entre la parafernalia que rodea a las brujas de las *Cartas desde mi celda* con la que recoge Moratín a partir de las confesiones del proceso de Zugarramurdi. Datos muy concretos (los sapos estaban vestidos y llevaban un cascabel al cuello, las brujas iban tocando panderos, la mano izquierda era la utilizada en ciertos rituales...) que están presentes en las dos obras revelan que Bécquer debió de leer la del dramaturgo neoclásico, reeditada sucesivamente hasta 1846.

También el dibujo, el óleo y el poema que estamos examinando muestran un amplio conocimiento del mundo de la brujería. Más allá de los detalles más tópicos, nuestra afirmación procede de la única y gran diferencia que separa las dos obras plásticas del texto de “Improvisación”. Aunque en todos los casos la bruja principal vuela sobre un enorme búho, las brujas restantes se desplazan en el poema sobre escobas mientras que en el boceto y el cuadro lo hacen sobre caballos diabólicos que o están en la osamenta o exhalan fuego. Pero, lejos de constituir una aportación de la fantasía del autor, esa última representación hunde sus raíces en otra tradición ancestral sobre el vuelo de esos seres. Nos encontramos, por ejemplo, que en las persecuciones que se extendieron por toda Europa tras la publicación del *Malleus maleficarum* (o *Martillo de las brujas*) en 1487, y que alcanzaron su apogeo durante los siglos XVI y XVII, en muchas confesiones logradas bajo tortura las acusadas de brujería reconocían haber volado de noche, para reunirse en aquelarres, montadas en caballos demoníacos. Por

⁴⁵ LISÓN TOLOSANA, Carmelo. *Las brujas en la Historia de España*. Madrid: Temas de hoy, 1992, pp. 250 y s.

⁴⁶ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de noviembre del año de 1610 siendo inquisidor general el cardenal, arzobispo de Toledo, Don Bernardo de Sandóbal y Roxas*. Cádiz: Imprenta Tormentaria, 1812, p. 58.

otra parte, durante toda la Edad Moderna hubo numerosos autores, entre los que destacan Fray Lope de Barrientos en su *Tratado de la adivinanza* y Francisco de Vitoria en *De magia*, que, al abordar el vuelo de las brujas, reprodujeron el siguiente fragmento del célebre *Canon episcopi*, tratado medieval que contiene abundantes referencias sobre la brujería:

Hay que añadir, además, que ciertas mujeres criminales, convertidas a Satán, seducidas por las ilusiones y fantasmas del demonio, creen y profesan que durante las noches, con Diana, diosa de los paganos, (o con Herodiade) e innumerable multitud de mujeres, cabalغان sobre ciertas bestias y atraviesan los espacios en la calma nocturna, obedeciendo a sus órdenes como a las de una dueña absoluta.⁴⁷

Es indudable que, a su manera, el dibujo y el óleo se hacen eco de estas leyendas. Ahora bien, ¿tuvo acceso Bécquer a una información tan específica? Tal vez la puerta de entrada haya que buscarla en la mención a Diana, la Ártemis griega, diosa de la caza y de los animales salvajes (sobre todo de los ciervos), de la Luna y de la magia, que recorría los bosques acompañada de un coro de ninfas y era, además, protectora de las amazonas. Que ya desde sus años sevillanos el joven poeta poseía una excepcional cultura grecolatina está fuera de toda discusión y son muchos los trabajos publicados sobre ello. Sus propios contemporáneos nos fueron dejando testimonios en ese sentido. Nombela, por ejemplo, afirmó que, cuando se conocieron, Bécquer “estaba dedicado por completo al estudio no solo del latín, sino de la literatura clásica, de las obras didácticas de arte y de la Historia”.⁴⁸ Y Campillo recordaba que, en aquella época de “solitarios paseos a las ruinas de Itálica”, Bécquer estaba inmerso en estudios de latinidad costeados por su tío Joaquín.⁴⁹ Es más, el propio Bécquer confesó desde las páginas de *La Iberia* que había comenzado por escribir “una tragedia clásica y algunas poesías líricas”; en la tercera de las *Cartas desde mi celda*, al evocar su adolescencia, se acordaba de que su imaginación “estaba llena de esas risueñas fábulas del mundo clásico”; y en su carta de presentación a Juan José Bueno le decía: “En cuanto a la composición que le envió no es de las más esmeradas que he hecho; pues estas son, un pequeño Poemita y la tragedia clásica que estoy concluyendo”. Para Carlos Rizos, esta tragedia quizás está vinculada con unos breves apuntes del *Libro de cuentas* que, bajo el título *Aquiles*, era de temática troyana. Entre las páginas de ese libro, además, se encuentra tanto el romance “Toma la lira”, que menciona a Homero y a los héroes de *La Ilíada*, como su versión del primer acto del libreto de Metastasio para la ópera

⁴⁷ CARO BAROJA, Julio. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Revista de Occidente, 1961, pp. 66 y s.

⁴⁸ NOMBELA, Julio. *Impresiones y recuerdos*, tomo I. Madrid: Casa editorial de “La última moda”, 1909, p. 303.

⁴⁹ CAMPILLO, Narciso. *Op. cit.*, p. 3.

Demofonte, desarrollada en la antigua Grecia. Y de esta época también, pero extraído de la revista *El Trono y la Nobleza*, tenemos el soneto “Homero cante a quien su lira Clío”, que insiste en los mismos contenidos.

Es muy probable que en la formación clásica de Bécquer intervinieran igualmente, al margen de sus estudios, las lecturas que tal vez le ofreció la biblioteca de su madrina. De entre los libros que leyó, tanto Campillo como Nombela coinciden en resaltar el protagonismo que tuvieron las poesías de Zorrilla y las *Odas* de Horacio, traducidas estas –como hemos visto– por el padre Urbano Campos. De esta última obra, Bécquer extrajo muchas de “las imágenes, alusiones y ornato mitológico”⁵⁰ con las que fue fraguando sus propios textos, no solo juveniles. Es a través de las *Odas* de Horacio, precisamente, por donde estamos llegando al centro de la cuestión. Porque, en esa obra que Bécquer leyó con tanta asiduidad, el nombre de Diana aparece –en castellano o en latín– en 62 ocasiones. Además de conectarla con las amazonas a través del templo que, según la leyenda, estas le habían levantado en Éfeso, tanto los propios versos de Horacio como las notas a pie de página del padre Campos van perfilando una imagen de Diana que, en muchos aspectos, se acerca al ámbito de la brujería. De este modo, entre otros muchos pasajes en los que aparecen hechiceras, en un momento dado una de ellas se dirige a la diosa: “Noche, y Diana que riges el silencio, / cuando se hacen los ocultos sacrificios”, palabras estas últimas que una nota interpreta como “los nocturnos hechizos”. A partir de ahí, en unas pocas páginas se suceden términos como “drogas”, “confecciones mágicas”, “venenos”, “bebedizos”, “maldiciones”, “sortilegios”, “maleficios”, “infierno”, “fantasmas”, “no sepultados miembros”, “huesos de cadáveres” en la superficie...: todo un catálogo, en definitiva, no solo de imágenes que parecen salidas de las obras plásticas que estamos estudiando, sino, sobre todo, de elementos que nos trasladan al mundo de los encantamientos.⁵¹ En realidad, y como sostiene Margaret Murray, lo que llamamos brujería en términos generales no fue más que la pervivencia del culto a Diana en el occidente europeo, abarcando tanto creencias religiosas como rituales. “Diana [prosigue esta investigadora] se encuentra en toda Europa occidental como el nombre de la deidad femenina o líder de las llamadas Brujas, y es por esta razón que he llamado a esta antigua religión el culto Diánico”.⁵² Y especifica Julio Caro Baroja que la brujería europea de la época de las grandes persecuciones tuvo en parte “unos orígenes históricos concretos, precisos, en el culto a Diana”.⁵³ A través de las páginas de su libro *Las brujas y su mundo*, Caro Baroja nos explica cómo, durante

⁵⁰ CAMPILLO, Narciso. *Op. cit.*, p. 2.

⁵¹ CAMPOS, Urbano. *Horacio español o poesías líricas de Q. Horacio Flacco; traducidas en prosa española, e ilustradas con argumentos, epítomes, y notas*. Madrid: Antonio de Sancha, 1783, pp. 370 y ss.

⁵² MURRAY, Margaret. *El culto a las brujas en Europa occidental*. Oxford: The Clarendon Press, 1921, p. 12.

⁵³ CARO BAROJA, Julio. *Op. cit.*, p. 25.

varios siglos de la Antigüedad clásica, se halla documentada la creencia de que ciertas mujeres (no por fuerza viejas) podían, entre otras cosas, realizar vuelos nocturnos y transformarse en animales, eran expertas en la fabricación de hechizos y solían provocar enfermedades, tanto en las personas como en el ganado. Para realizar sus maldades tenían conciliábulos nocturnos en los que consideraban a Diana como una divinidad protectora que cooperaba en la fabricación de filtros y bebedizos, invocándola en sus conjuros. No es de extrañar, concluye Caro Baroja, que algunos teólogos de la Edad Moderna consideraran a Diana como “patrona de las brujas”.⁵⁴

Las *Odas* de Horacio no fueron, sin duda, la única vía de acceso que Bécquer tuvo en su juventud para familiarizarse con Diana o con las amazonas. Tanto a esta diosa como a estas mujeres que han pasado a la posteridad montadas a caballo las menciona Homero en *La Ilíada*, una obra que, como hemos podido comprobar, a Bécquer le obsesionaba especialmente. En ella, como consecuencia del favor de Ártemis/Diana a los troyanos, las amazonas deciden obedecer a su protectora y luchar en su bando contra los griegos. De lo mucho que debió de interesar al poeta algunos aspectos relacionados con todas estas mujeres legendarias han quedado algunos rastros en su obra. Mientras que “las fábulas de las amazonas” son directamente mencionadas en la quinta de las *Cartas desde mi celda*, las resonancias de Diana se intuyen sobre todo en leyendas donde las etéreas protagonistas están relacionadas con la caza, caso de *Los ojos verdes* y, especialmente, de *La corza blanca*, con su cortejo de ninfas y sus metamorfosis de personas en animales, que, como nos recuerda Díez Taboada al analizar esta leyenda, “son frecuentes en los mitos relacionados con Ártemis o Diana”.⁵⁵ Y también existen algunos vestigios en lo que no llegó a escribir, porque por sus *Pensamientos de obras originales* podemos saber que Bécquer tenía en proyecto un estudio en forma de novela denominada “La Diana india (Estudio de la América)”, seguido por otro que, con el título de “La amante del Sol (estudio griego)”, quién sabe si no aludía a la diosa que personificaba la Luna. En cuanto al primero, es inevitable recordar que las amazonas alcanzaron un enorme protagonismo en las exploraciones americanas. Tras el Descubrimiento, se impuso la idea de que no habitaban en Europa o Asia, sino más allá del Atlántico, especialmente a raíz de que la crónica sobre la expedición de Orellana hablara del ataque de mujeres guerreras, lo que provocó, no solo que el río por el que navegaban se llamara Amazonas, sino un sin fin de leyendas fantásticas que muy bien pudieron seducir al poeta.

Que el joven Gustavo Adolfo Bécquer, lector acérrimo de las *Odas* de Horacio y poseedor de una cultura clásica desconcertante para su edad, decidiera apartarse del estereotipo de las escobas usado en el poema para presentarnos un vuelo más

⁵⁴ CARO BAROJA, Julio. *Op. cit.*, p. 124.

⁵⁵ DíEZ TABOADA, Juan María. “Metamorfosis y sus fuentes en *La corza blanca* de Bécquer”. *El Gnomon. Boletín de estudios becquerianos*, núm. 2, 1993, p. 22.

amazónico en las obras artísticas no sería, por tanto, nada raro. En el fondo, estaría unificando dos de los temas que, indudablemente, más le apasionaban: el de la Antigüedad grecorromana y el de la brujería. En cierto modo, esa interrelación la estableció de forma explícita al referirse a “las grandes fiestas nocturnas de las amazonas de escobón, los sapos con collareta y toda la abigarrada servidumbre del macho cabrío, su ídolo y jefe”, en la séptima de las *Cartas desde mi celda*. “Amazonas de escobón”, decía. Quizás, después de todo, sea en las *Odas* de Horacio donde haya que buscar el germen de ese inusitado interés por lo maléfico. Y, si estamos en lo cierto, habría que añadir estas razones a las que, en el asunto de la datación de las tres obras que analizamos, ya inclinan la balanza hacia sus años sevilanos.

¿Es Diana, la diosa de la Luna, la que señala enérgicamente la dirección que debe seguir la inacabable fila de mujeres montadas a caballo tanto en el dibujo como en el óleo que estudiamos aquí? Es significativo que esa mujer herida por la luz de un tenue rayo de luna, como describe el poema, vuele sobre un enorme búho, ave que simboliza como ninguna otra lo nocturno. También es de reseñar el hecho de que, si bien sus rasgos faciales son de bruja, no ocurre lo mismo con su blanco atuendo lunar, que en una primera mirada nos puede hacer pensar en una túnica clásica antes de que el gorro de dormir, como ha quedado dicho, nos lo convierta en camisón. En cualquier caso, que sea Diana o la “Gran Bruja” del poema casi viene a ser lo mismo.

Qué duda cabe que, diseminadas por las obras de Bécquer, están algunas de las más interesantes presencias de la brujería en la literatura española. Desde *La Celestina*, que, después de todo, fue hechicera y no bruja, apenas nos tropezamos con textos que les cedan a estos seres el protagonismo y los presenten de una manera sombría. El teatro del siglo XVII, a través de los entremeses, abordó el tema con un tono tan burlesco que logró difundir el escepticismo sobre la realidad de las brujas. Durante la Ilustración, fue Benito Jerónimo Feijóo, principalmente, quien se ocupó de desacreditar todo ese mundo con argumentos racionales, prolongándose así el proceso de desmitificación comenzado en el siglo anterior. Hubo que esperar a que, en 1811, Moratín publicara su edición crítica de la relación del proceso de las brujas de Zugarramurdi en su ya mencionado *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de noviembre del año de 1610* para que se cambiara el enfoque de la visión que se tenía de la brujería. Basado en las confesiones de aquel proceso, que también inspiraron poderosamente a Goya, quizás fue su tono irónico lo que le restó capacidad de influencia para que estos personajes protagonizaran algún texto fundamental del siglo XIX, cuando las circunstancias eran idóneas por el interés que suscitaron la tradición oral y el ocultismo. Solo con Bécquer la bruja alcanzó una cima. Desde ella se irradiaron las bases del posterior éxito del género de terror.

No parece, en definitiva, que puedan quedar muchas dudas a la hora de atribuir la autoría del dibujo, el óleo y el poema que aquí se presentan a Gustavo Adolfo Bécquer. Son muchos los argumentos y las coincidencias que desembocan en esa conclusión.

Desde esa certeza, estas creaciones no solo tendrían el enorme valor de haber salido de la mano de uno de los poetas españoles más universales, pudiéndose incorporar a partir de ahora a su obra,⁵⁶ sino que vendrían también a poner más luz en las implicaciones de esa extraordinaria interrelación entre literatura y plástica que mantuvo a lo largo de su vida. Y, de ser acertada la datación propuesta, estarían redoblando la importancia que tuvieron sus años sevillanos en la temprana gestación de su personal y fantástico universo creativo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BALBÍN, Rafael de, y ROLDÁN, Antonio. "Rimas. Estudio y notas", en BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Libro de los gorriones. Edición facsímil*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1970.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obra completa*, 3 volúmenes. Edición y estudio de Guillermo Suazo Pascual. Las Rozas de Madrid (Madrid): Ediciones Espontáneas, 2020-2021.
- BÉCQUER, Julia. "La verdad sobre los hermanos Bécquer". *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, núm. XXXIII, 1932, pp. 76-91.
- BRAVO, Julián. "Dos poemas autógrafos de Bécquer: dos estilos de escritura". *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, núm. 1, 1992, pp. 33-47.
- CAMPILLO, Narciso. "Gustavo Adolfo Bécquer". *La Ilustración de Madrid*, 15 de enero de 1871.
- CAMPOS, Urbano. *Horacio español o poesías líricas de Q. Horacio Flacco; traducidas en prosa española, e ilustradas con argumentos, epítomes, y notas*. Madrid: Antonio de Sancha, 1783.
- CARDWELL, Richard A. "Vano fantasma y ley misteriosa: la verdadera herencia becqueriana en la poesía española moderna", en *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo"*. Edición a cargo de Jesús Rubio Jiménez. Zaragoza: Centro de Estudios Turiasonenses, 1992, pp. 199-210.
- CARO BAROJA, Julio. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- DEUTSCH-JOHNSON, Leslie. "Significado simbólico del castillo de Trasmoz: magia, alquimia, morada interior". *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, núm. 5, 1996, pp. 37-63.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. "Brujas en Gustavo Adolfo Bécquer, *Cartas desde mi celda*". *Estudios románticos*, vol. 16-17, 2007-2008, pp. 369-387.
- DÍEZ TABOADA, Juan María. "Metamorfosis y sus fuentes en *La corza blanca* de Bécquer". *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, núm. 2, 1993, pp. 11-26.
- ESQUER TORRES, Ramón. "Presencia de Espronceda en Bécquer". *Revista de Filología Española*, vol. XLVI, núm. 3-4, 1963, pp. 329-341.

⁵⁶ En la sucesión de ediciones de la obra completa de Gustavo Adolfo Bécquer hay que destacar el enorme esfuerzo compilador y crítico que Guillermo Suazo Pascual está realizando en la actualidad. Vid. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obra completa*, 3 volúmenes. Edición y estudio de Guillermo Suazo Pascual. Las Rozas de Madrid (Madrid): Ediciones Espontáneas, 2020-2021.

- ESTRUCH TOBELLA, Joan. *Bécquer. Vida y época*. Madrid: Cátedra, 2020.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de noviembre del año de 1610 siendo inquisidor general el cardenal, arzobispo de Toledo, Don Bernardo de Sandóbal y Roxas*. Cádiz: Imprenta Tormentaria, 1812.
- GAMALLO FIERROS, Dionisio. “El humorismo en Bécquer”, en BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Del olvido en el ángulo oscuro...* Ensayo biocrítico, apéndice y notas de Dionisio Gamallo Fierros. Madrid: Valera, 1948.
- GAMALLO FIERROS, Dionisio. “Trozos poéticos de la adolescencia”, en BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Del olvido en el ángulo oscuro...* Ensayo biocrítico, apéndice y notas de Dionisio Gamallo Fierros. Madrid: Valera, 1948.
- GUASTAVINO, Guillermo. “Nota preliminar”, en BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Libro de los gorrones*. Edición facsímil. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1970.
- LARA, Juan Carlos de. “La prehistoria periodística de Bécquer: las crónicas teatrales de Gustavo y Aqueronte en *La Aurora*”. *Archivo Hispalense*, tomo CVI, 2023, pp. 359-391.
- LARA, Juan Carlos de, y LARA, Manuel José de. “La huella de Julia y Josefina Espín en la biografía sentimental de Bécquer: las revelaciones de *El gnomo*”. *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, núm. 8, 1999, pp. 79-105.
- LARA, Manuel José de. “Un rayo de sol sobre el huésped de las nieblas”. *Celacanto*, núm. 3-4, 1991, pp. 122-131.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo. *Las brujas en la Historia de España*. Madrid: Temas de hoy, 1992.
- MONTESINOS, Rafael. *La semana pasada murió Bécquer (Reflexiones en torno al Libro de los gorrones)*. Madrid: Ediciones 2000, 1984.
- MONTOTO Y VIGIL, Pedro. *Guía general de Sevilla, o sea, manual histórico-topográfico, estadístico y administrativo*. Sevilla: Imprenta, librería y litografía de D. Carlos Santigosa, 1851.
- MURRAY, Margaret. *El culto a las brujas en Europa occidental*. Oxford: The Clarendon Press, 1921.
- NOMBELA, Julio. *Impresiones y recuerdos*, tomo I. Madrid: Casa editorial de “La última moda”, 1909.
- PAGEARD, Robert. *Bécquer. Leyenda y realidad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- PAGEARD, Robert. “Bécquer o la peligrosa pasión de explorar: poesía, poemas en prosa, crítica y variedad periodística”, en *Bécquer. Orígenes y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García. Málaga: Universidad de Málaga, 1995, pp. 13-32.
- PALENQUE, Marta. “Introducción”, en TORAL PEÑARANDA, Enrique. *Historia de un viejo papel. Glosas al texto becqueriano de la rima “¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!”*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2020.
- PORRAS, Agustín. “Introducción”, en BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Nuevas rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Edición de Agustín Porras. Zaragoza: Olifante, 2010.

- REYES CANO, Rogelio. "La prehistoria lírica de Bécquer (los poemas anteriores a las *Rimas*)", en *Bécquer. Orígenes y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García. Málaga: Universidad de Málaga, 1995, pp. 101-134.
- RODRÍGUEZ CORREA, Ramón. "Prólogo", en BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obras de Gustavo A. Bécquer*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1871.
- ROMERO TOBAR, Leonardo. "Bécquer, fantasía e imaginación", en *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo"*. Edición a cargo de Jesús Rubio Jiménez. Zaragoza: Centro de Estudios Turiasonenses, 1992, pp. 169-189.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Guía sobre los hermanos Bécquer en el monasterio de Veruela*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2005.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. "Gustavo Adolfo Bécquer. Semblanza biográfica", en BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas. Leyendas y relatos orientales*. Edición de María del Pilar Palomo y Jesús Rubio Jiménez. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2015.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. "Gustavo Adolfo Bécquer y Julia Espín: los álbumes de Julia". *El Gnommo. Boletín de estudios becquerianos*, núm. 6, 1997, pp. 133-271.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.
- SEBOLD Russell P. *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Madrid: Taurus, 1989.