

LA PASIÓN MELANCÓLICA DE BÉCQUER

Por Armando López Castro

En el anónimo *De mundi constitutione*, impreso entre las obras de Beda y anterior a 1135, se dice: “Hay, en efecto, cuatro humores en el hombre, que imitan a los diversos elementos; aumentan en diversas estaciones, reinan en diversas edades. La sangre imita al aire, aumenta en primavera, reina en la infancia. La bilis imita al fuego, aumenta en verano, reina en la adolescencia. La melancolía imita a la tierra, aumenta en otoño, reina en la madurez. La flema imita al agua, aumenta en invierno, reina en la senectud. Cuando no se apartan ni por más ni por menos de su justa medida, entonces el hombre está en todo su vigor”. Hay aquí una evocación de la doctrina antigua de los Cuatro Humores, cuyo origen se remonta hasta los pitagóricos, quienes habían venerado el cuatro como número perfecto, como “principio de la salud” según Filolao, y puesto las bases para el desarrollo del humoralismo. Éste nació en torno al año 400 a. C., cuando la combinación de la teoría de los elementos de Empédocles con la de las cualidades de Alcmeón se aplicó a los humores del cuerpo humano. A partir de entonces, tal correlación entre lo cosmológico y lo humoral aparece en el tratado *De la naturaleza del hombre*, atribuido a Hipócrates o a su yerno Polibio y en el que se expone de modo sistemático una doctrina de los cuatro humores.

Durante la Edad Media y el Renacimiento esta conexión entre los Cuatro Humores y las Cuatro Edades del Hombre se mantuvo prácticamente inalterable, si bien hay que subrayar antes la transformación de la teoría de los cuatro humores en la de los caracteres y tipos mentales, donde la melancolía como enfermedad fue objeto de varios estudios ya desde muy pronto, según confirma la revisión de obras antiguas hecha por Galeno. A lo largo del siglo IV, cuando la interpretación simbólica de los mitos dio paso al razonamiento científico, la disposición melancólica adquirió cierta sublimidad al equipararla con la locura y el furor en el pensamiento platónico. Sin embargo, fue la filosofía aristotélica de la naturaleza, sobre todo el autor del *Problema XXX, 1*, al que se ha calificado de “monografía sobre la bilis negra”, la primera en ver a la melancolía como determinación de un carácter y al melancólico como un ser variable. Lo que hace dicho texto es sustituir la idea mítica del furor por la idea científica de la melancolía, viendo un punto de equilibrio entre la doctrina platónica y la aristotélica y aceptando la misteriosa conexión entre el genio y la locura. La relación entre la melancolía y la vida intelectual, ya perceptible en el texto aristotélico, abrió dos vías: la patológica, defendida sobre todo por Rufo de Éfeso en su obra *De la melancolía* (siglo II d.C.), apoyada por Galeno y los autores árabes del siglo IX, según la cual la actividad de la mente era la causa de la enfermedad melancólica; y la caracteriológica, en la que se pretende

demostrar que el carácter depende de la constitución corporal. Esta idea de que los humores podían llegar a determinar tipos de comportamiento está presente en obras como *De la constitución del universo y del hombre* (siglo II d.C.), en un tratado falsamente atribuido a Sorano (siglo III d.C.) y en la *Carta a Pentadio* de Vindiciano, que vivió en la segunda mitad del siglo IV y fue amigo de San Agustín. Con todo ello, al final de la Antigüedad tardía, la doctrina nueva de los cuatro temperamentos, en la que se dividían a las personas en cuatro categorías físicas y mentales de acuerdo con el predominio de uno u otro humor, coexiste con la antigua teoría fisiológica, según vemos en los escritos de Isidoro de Sevilla.

La progresiva cristianización del pensamiento aristotélico, que se dio con la escolástica medieval, llevó a una recuperación de la antigua doctrina caracteriológica dentro del marco de la teología moral cristiana. Frente a la patología médica de Avicena, que seguía la tradición de Galeno, transmitida por la escuela de Salerno, y trataba de insertar la melancolía dentro del sistema de los cuatro humores, Guillermo de Conques, siguiendo la doctrina de Alberto Magno, Guillermo de Auvernia e Hildegarda de Bingen, se propuso conciliar la tesis fisiológica con la revelación divina. A lo largo del siglo XIII, la traducción del conocido *Regimen Salernitanum* y del *Tractatus de complexionibus*, atribuido a Johann von Neuhaus, hizo que la doctrina de los temperamentos se difundiese por toda Europa. Por otra parte, el reconocimiento de las creencias astrológicas, ya visible en la *Introducción a la astrología*, de Abu Ma'sar, que murió en el año 885, y la secularización estoica de los viejos mitos, según vemos en la traducción del conocido *Introductorium maius*, de Alcabitius, contribuyeron a presentar sistemáticamente la correlación de los planetas con los humores. En este sentido, la interpretación astrológica del mito de Saturno, astro de la melancolía y de naturaleza ambivalente, adoptada por los astrólogos árabes, por Vettius Valens, escritor del siglo II, y por los neoplatónicos Jámblico, Plotino, Proclo y Macrobio, para quienes el pensamiento racional y contemplativo se originan en la esfera de Saturno, adquirió un carácter moral dentro del sistema especulativo cristiano, en el que los siete planetas aparecen asociados a los siete dones del Espíritu Santo, como vemos en los escritos de Ambrosio y Bertoldo de Ratisbona, quienes insisten en las ventajas del temperamento melancólico. El compromiso teológico con la astrología, que tuvo lugar en el siglo XII gracias a la actividad traductora en España y en el sur de Italia, hizo posible que la imagen de Saturno, transmitida por el arte y la literatura, adquiriese un significado alegórico, según el cual los diversos dioses paganos eran manifestaciones de la influencia de Dios sobre el mundo, tendencia compartida por las *Moralitates* y en la que se intentó conciliar los mitos paganos con la visión cristiana, lo que determinó cierto fatalismo, pues se pensaba que el destino humano estaba “escrito en las estrellas”, hasta que el neoplatonismo renacentista convirtió la astrología en cuestión de conciencia.

Aunque la descripción alegórica y genealógica de los mitos fue aceptada por Albericus Londinensis en el *Mythographus III* y continuada por los humanistas italianos, especialmente por Boccaccio en la *Genealogia deorum*, fueron los humanistas neoplatónicos del siglo XVI quienes fundamentaron la analogía entre Saturno y la melancolía sobre la idea de contraste (“rara vez denota caracteres y destinos ordinarios, antes bien personas que se distinguen de las demás, divinas o bestiales, dichosas o rendidas por la pena más honda”, dice Marsilio Ficino en *De vita triplici*). Paralelamente a su significado científico de enfermedad y temperamento, el término *melancolía* empezó a identificarse con un estado de ánimo, que podía

transferirse a cualidades y objetos, en la poesía del siglo XV. Desde el momento en que ese sentimiento subjetivo se personificó literariamente, la melancolía recuperó sus rasgos esenciales y adquirió un carácter más activo, según vemos en el poema inacabado de Alain Chartier, en el monólogo *Habla la melancolía en persona*, del poeta barroco alemán Andreas Tscherning, e incluso en la *Iconologia* (1603), de Cesare Ripa, obras en las que los aspectos emocionales de la melancolía dominan sobre los fisiológicos. Tanto el humanismo renacentista como el protestantismo, que aspiraron a liberar la conciencia individual de toda jerarquía, fomentaron un ideal de vida especulativa y reconocieron a Saturno como patrono de la contemplación. La idea del genio melancólico, difundida a partir del canto XXI del *Paraíso* de Dante, donde Saturno aparece como astro de la contemplación sublime, y que Ficino reveló al resto de Europa, en particular a los escritores ingleses de los siglos XVI y XVII, surgió en una atmósfera de contradicción intelectual, de escisión entre la autoafirmación y la duda, y se mantuvo arraigada en la experiencia personal de la contemplación creadora, que sólo se alcanza a través de la razón intuitiva.

Siguiendo la doctrina de Ficino, difundida en Alemania a finales del siglo XV, Durero, en su grabado *Melencolía I* (1517), fue el primer artista que supo aprovechar los motivos de la tradición pictórica para expresar una emoción: la representación simbólica de la melancolía. De la combinación de símbolos mitológicos (la cabeza apoyada, la bolsa y las llaves, el puño cerrado, el rostro oscuro), textuales (el perro, el murciélago, la marina con barquitos, la guirnalda que ciñe la frente de la mujer, el cuadrado, el número cuatro) y geométricos (el compás, la esfera y los materiales de escritura, el poliedro), de la relación entre la geometría y la melancolía, gobernadas ambas por Saturno en el sistema de las siete artes liberales, procede la *ratio*, el arte de la medida, que Lutero se dedicó a enseñar a los artistas alemanes después de su segunda visita a Venecia a finales de 1505. Al ilustrar el momento de separación entre el Arte teórico y la Práctica activa, Durero nos ofrece un autorretrato alegórico del artista creador, en el que la melancolía imaginativa, creadora, es el primer estadio de un proceso que pasa por *Melencolía II* (“melancholia rationalis”) para llegar a *Melencolía III* (“melancholia mentalis”), proceso ya señalado por Agrippa de Nettesheim en *Occulta philosophia* (1510), mediador entre Ficino y Durero. A través de la experiencia personal del artista creador es Saturno el que nos mira, pues el propio Durero era melancólico. Hasta la mitad del siglo XIX, todas las figuras de la melancolía muestran algún nexo con el grabado de Durero. El legado artístico de la *Melencolía I*, con su unidad esencial de Saturno, la Melancolía y la Matemática, sufrió un cambio importante en la Italia de la segunda mitad del siglo XVI: el predominio cada vez más acusado de la concepción subjetiva y poética de la melancolía sobre la objetiva y científica, como vemos en las obras de Poppi y Doni, haciendo posible la fusión de la imagen de la Melancolía con la de la Vanidad, característica del Barroco. El tránsito de lo contemplativo intelectual a lo patético emocional, ya visible en el Manierismo, se plasma, después de la Contrarreforma, en las imágenes antitéticas, que muestran el devenir de la melancolía creadora en melancolía reflexiva ante la muerte. El drama del hombre barroco es inseparable de sus límites. Su destino es parte del trayecto de la melancolía, que traduce el sueño de la vanidad, simbolizado por relojes, calaveras y velas que se consumen, del pasado que ya no volverá. La melancolía subyace bajo la locura, el sueño y la muerte, los tres tópicos del teatro barroco, que revelan la oposición entre lo fugaz y lo eterno. Desenga-

ñado de esta tierra, el melancólico persigue la belleza imperecedera, el fin último del mundo. Poética sombría de la caducidad, conmemoración de lo que es bello en tanto que arrebatado al decurso del tiempo. Saturno, el melancólico, expresión de la antítesis barroca.¹

En sus *Observaciones sobre el sentido de lo bello y lo sublime* (1764), Kant nos ofrece una interpretación ética y estética de los temperamentos, en la que la melancolía aparece como expresión de la conciencia moral y el melancólico, al encarnar un ideal de libertad y tener el sentido de lo sublime, representa la idea de la virtud (“La verdadera virtud basada en principios tiene algo en sí que parece acordarse óptimamente con la disposición *melancólica* en su sentido más moderado”). Durante el siglo XVIII, época en la que racionalismo y sensibilidad se interfieren con frecuencia, la expresión de la melancolía se fue haciendo cada vez más convencional, adoptando una actitud de pose elegante o degenerando en sentimentalismo. Sin embargo, a principios del siglo XIX y como consecuencia del vitalismo ideal que los integrantes del *Sturm und Drang* opusieron al absolutismo, surge la melancolía romántica, esencialmente egocéntrica e ilimitada, que se manifiesta como protesta vital. La alienación y el impulso generan la melancolía romántica. El melancólico, desengañado del mundo en que vive, siente la necesidad de evadirse de él, refugiándose en su interior y complaciéndose en la fabulación imaginativa. Al no experimentar la continuidad, el melancólico se siente incompleto, al margen de la historia, con el deseo de conjurar la muerte. Así comienza la *Ode on Melancholy* de Keats, con la belleza en el filo de la muerte (“la Belleza que morir debe”), siendo la experiencia de la muerte lo que cuenta y dejando la escritura en una amarga suspensión. Los poetas románticos franceses y españoles, en mayor grado que los alemanes e ingleses, contribuyeron a que la melancolía no fuera sólo un estado del alma, sino que también se proyectara sobre los objetos (“*melancólica* luz lanza un quinqué”, escribió Espronceda). Melancolía en las almas y en las cosas. De este hondo sentir melancólico, difundido por modernistas y simbolistas, Rubén Darío y Verlaine, participa la lírica de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, al menos en sus comienzos.²

En una carta de Narciso Campillo a Eduardo de la Barra, de 1889, señala aquél: “(Béquer) fue desgraciado, en lo que influyó no poco su *carácter melancólico*, altivo y descuidadísimo hasta en el arreglo de su persona”. Su predisposición melancólica es lo que le lleva a rechazar la realidad del mundo que le ha tocado vivir, una realidad que asume como carga personal, y a aceptar ese clima de vaguedad, lo inefable del amor o de la poesía, que tiene su

¹ Para la noción de melancolía y su evolución desde la Antigüedad hasta los umbrales de la época moderna, véase el estudio conjunto de R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía* (Madrid, Alianza Forma, 1991), continuadores de la obra iniciada por A. Warburg. En cuanto a la doctrina de los cuatro humores, que estuvo en vigor hasta el siglo XVIII, véase el clásico estudio de R. Burton, *The Anatomy of Melancholy* (Londres, 1621). Respecto al hombre religioso del Barroco alemán, en el que subsiste la imagen escolástica medieval de la melancolía, puede consultarse el estudio de W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán* (Madrid, Taurus, 1990).

² Refiriéndose a la melancolía moderna, la que nace con el romanticismo, afirma C. Gurméndez: “Este doble movimiento, aspiración de infinito y deseo de una existencia recoleta, define la esencia de la melancolía romántica”, en *La melancolía*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p.40. En cuanto al artista romántico, que es un ser abismado en su melancolía, véase el estudio de R. Argullol, *La atracción del abismo* (Barcelona, Plaza y Janés, 1983), dedicado al análisis del paisaje romántico, trágico, que refleja la conciencia de la escisión entre la Naturaleza y el arte.

origen en la disolución del espíritu romántico y está presente en el ambiente prebecqueriano. Bastaría considerar algunos precedentes de la vaguedad becqueriana, como *El Señor de Bembibre* (1844), de Enrique Gil y Carrasco, *La primavera* (1850) y *El estío* (1853), de José Selgas, y *Melancolías* (1857), de Antonio Arnao, para darnos cuenta de que el término *vaguedad* va asociado al de *melancolía* y se convierte en cifra del ideal poético. Veamos algunos ejemplos significativos: En la tercera de las *Cartas literarias a una mujer*, publicadas en *El Contemporáneo* del 20 de diciembre de 1860 al 23 de abril de 1861, al intentar explicar qué es el amor, origen de la poesía, Bécquer nos dice:

Sí. Que poesía es, y no otra cosa, esa aspiración *melancólica y vaga* que agita tu espíritu con el deseo de una perfección imposible.

Entre la realidad y el deseo existe un abismo que la palabra debe salvar. Gracias a su silencio, que precede a todo decir y funda la posibilidad del lenguaje, lo finito y lo infinito se reúnen, de modo que el silencio está para que la palabra pueda ser y decir lo otro, convirtiéndose en búsqueda de un ideal (“aspiración melancólica y vaga”), en apertura hacia lo imposible, objeto de toda poesía. Tal estado de indistinción, característica de lo poético, tiene lugar en el sueño, mundo misterioso y trascendente que la palabra habrá de iluminar (“¿No has soñado nunca? Al despertar, ¿te ha sido alguna vez posible referir, con toda su inexplicable *vaguedad y poesía* lo que has soñado?”, escuchamos en la *Carta II*). El sueño nos ofrece la posibilidad de penetrar en el misterio, en esa atmósfera de “vaguedad poética”, donde tiene lugar la visión de lo absoluto, que brota ante las grandes conmociones del espíritu, en la exaltación creadora o en la plenitud del amor. El reino de la poesía no es otro que su trascendencia, su vaguedad o indeterminación, su universalidad.³

En su prólogo a *La Soledad* de Ferrán, texto de 1861, después de destacar el estilo intuitivo y sugerente del libro (“cuyo solo título aún despierta en mi alma un sentimiento indefinible de *vaga* tristeza”) y contraponer la poesía culta y la popular, inclinándose por la brevedad de esta última, Bécquer señala:

En sus manos, la sencilla arpa popular recorre todos los géneros, responde a todos los tonos de la infinita escala del sentimiento y las pasiones. No obstante, lo mismo al reír que al suspirar, al hablar del amor que al exponer alguno de sus extraños fenómenos, al traducir un sentimiento que al formular una esperanza, estas

³ Sobre esa atmósfera de *vaguedad*, que no responde a algo difuso, sino a un ideal poético, véase la “Introducción” de Russell P. Sebold a su edición de las *Rimas* (Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp.73-81), en donde considera a la vaguedad becqueriana, en su asociación con la melancolía, como expresión de ese “fastidio universal” o *mal de siglo*, que está presente en la fase posromántica. De esa vaguedad poética han hablado también J.M. Aguirre en “Bécquer y lo evanescente”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XLI, 1964, pp.28-39; y D. Marín en “Concreciones luminosas frente a brumosas vaguedades en las *Rimas* de Bécquer”, *Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson*, Oxford, 1972, pp.157-165. Artículos recogidos en *Gustavo Adolfo Bécquer* (ed.), Russell P. Sebold, Madrid, Taurus, 1982, pp.213-225 y 238-245, respectivamente.

canciones rebosan en una especie de *vaga e indefinible melancolía*
que produce en el ánimo una sensación al par dolorosa y suave.

El sentimiento de pérdida va asociado al discurrir de la vida. El don de la vida pertenece al pasado, a lo ya perdido para siempre y cuya evocación produce dolor. Vaguedad y melancolía vuelven a confundirse (“vaga e indefinible melancolía”), porque al poeta no le interesa la escritura en sí, sino lo que esas canciones tienen de rastro de memoria perdida (“A cuyo son divino / el alma, que en olvido está sumida, / torna a cobrar el tino / y *memoria perdida* / de su origen primera esclarecida”, nos dice fray Luis de León en su oda *A Francisco Salinas*), pues el arte poético es una reacción contra ese dolor causado por la pérdida, contra toda forma de olvido. La palabra poética existe en la medida en que ese misterio del que participa no ha sido aún aclarado y esa tarea de iluminar un fondo oscuro, el que guarda las huellas de lo vivido, más que con la memoria tiene que ver con la imaginación, entendida como nostalgia del origen. Si la memoria fuera capaz de recuperar todo lo vivido, la melancolía no tendría razón de ser. Precisamente porque no podemos renunciar a las imágenes perdidas del deseo, esa evocación es, a la vez, dulce y amarga (“una sensación al par *dolorosa y suave*”), de manera que la nostalgia, derivada del sentimiento de melancolía que produce la pérdida, aparece como el tiempo roto que la palabra debe reunir.⁴

Al hacer la edición póstuma de 1871, los amigos de Bécquer dividieron las *Rimas* en cuatro apartados: el dedicado a la reflexión artística (I-IX), a la exaltación del amor (X-XXIX), a la separación (XXX-LIV) y a la nostalgia (LV-LXXVI). Se trata de una ordenación artificial, pero que responde al conocimiento de lo que fue la vida de Bécquer: una experiencia marcada por el dolor del desengaño amoroso. Desengaño que va en aumento a raíz de la ruptura con Casta en el verano de 1868, según testimonio de Julia Bécquer, por eso las rimas que expresan la nostalgia y el desencanto aparecen al final de la colección. De todas ellas, tal vez sea la rima LXXII, con su desengaño vital, la que mejor expresa un escepticismo sin amarguras, próximo ya al realismo positivista

LXXII (5)

Primera voz

Las ondas tienen vaga armonía,
las violetas suave olor,
brumas de plata la noche fría,
luz y oro el día,

⁴ Para la relación de *melancolía* y *nostalgia* en la poesía romántica alemana, donde la melancolía aparece como “creadora de nostalgia”, véase el estudio de C.Gurméndez, *Diez sentimientos clave*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997, p.52. En cuanto a la función de la memoria como evocadora de un proceso poético que sólo se inicia con la sensación, remito al artículo de Margaret E.W.Jones, “The Role of Memory and the Senses in Bécquer’s Poetic Theory”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 4 (1970), pp.281-291.

- 5 yo algo mejor;
 ¡yo tengo *Amor!*
- Segunda voz
- Aura de aplausos, nube radiosa,
 ola de envidia que besa el pie.
 Isla de sueños donde reposa
 10 el alma ansiosa.
 Dulce embriaguez
 ¡la *Gloria* es!
- Tercera voz
- Ascuá encendida es el tesoro,
 sombra que huye la vanidad.
 15 Todo es mentira: la gloria, el oro,
 lo que yo adoro
 sólo es verdad;
 ¡la *Libertad!*
- Así los barqueros pasaban cantando
 20 la eterna canción
 y al golpe del remo saltaba la espuma
 y heríala el sol.
- ¿Te embarcas?, gritaban, y yo sonriendo
 les dije al pasar:
 25 Yo ya me he embarcado; por señas que aún tengo
 la ropa en la playa tendida a secar.

Si comparamos la edición de 1871 con la del *Libro de los gorriones*, vemos que la corrección hecha por los amigos de Bécquer en el v.25 (“Ha tiempo lo hice; por cierto que aún tengo”) es sumamente significativa, pues dicha modificación revela la salida de Bécquer del mundo romántico y su ingreso en un mundo nuevo. Mientras las tres primeras estrofas se limitan a evocar lo efímero del amor y la gloria, lo cual nos lleva a la rima LXIX (“La Gloria y el Amor tras que corremos / sombras de un sueño son que perseguimos”), en las dos últimas el rechazo del hablante a la invitación de los barqueros revela que está de vuelta de los antiguos ideales románticos. Bécquer reelabora el viejo motivo de la visión del más allá, que también aparece en las leyendas *Los ojos verdes*, *El gnomo* y *Creed en Dios*, para ofrecernos una aventura que es tanto existencial como poética. Dentro del paralelismo que estructura el poema, el uso de la exclamación al final de cada estrofa, que además de realzar los términos subrayados en el original (“*Amor*”, “*Gloria*”, “*Libertad*”), con claras resonancias románticas, sobre todo de Espronceda, sirve para imponer cierto control emocional; el recurso dramáti-

co de las tres voces, que sugiere el recuerdo de la Carta III *Desde mi celda* e introduce un desdoblamiento entre las canciones de los barqueros y la reflexión personal del poeta; el carácter de presencia psicológica creado por el *ya* y reforzado por la forma verbal *he embarcado* y el valor determinativo del adjetivo antepuesto (“*vaga* armonía”, “*Dulce* embriaguez”, “*eterna* canción”), que altera el significado del sustantivo y sirve para introducir el punto de vista del hablante, configuran todos ellos un espacio afectivo en el que lo verdaderamente importante es el desengaño del poeta ante la pérdida de un amor inalcanzable, pues el “yo *algo mejor*” (v.5) remite al “Ansia perpetua de *algo mejor*” (v.16) de la Rima XV. En el olvido habita la nostalgia. Olvidar es intentar que el dolor causado por el desengaño amoroso no hubiera sucedido, conservar las huellas de su identidad en el recuerdo (“señas que *aún* tengo”), forjar la ilusión de una victoria sobre el tiempo. No es posible el reconocimiento sin el buceo en las aguas del olvido. Naufragar en la ilusión del olvido supone prolongar el amor más allá de la muerte. El olvido es pérdida, pero en esa pérdida alienta el vuelo sentimental de la melancolía.⁵

La historia del arte moderno debe ser contemplada sobre la dialéctica entre el hombre y la Naturaleza. Frente a la dignidad cósmica del hombre renacentista, proclamada por Pico della Mirandola y donde el alma humana refleja el ritmo del universo, en el Romanticismo el hombre pierde su armonía con la Naturaleza y el paisaje refleja la conciencia de esa escisión. De ahí que, para el artista romántico, el deseo de volver a la plenitud de la Naturaleza vaya acompañado de su fatal aniquilación. Esto se ve muy bien en el motivo de las ruinas, símbolos de la fugacidad, que llegan hasta nosotros como restos de un pasado glorioso y como huellas de la caducidad humana. En ellas se hermanan Belleza y Muerte, según el primer verso del famoso canto de Leopardi. La conciencia de la grandeza y caducidad, que entrañan las ruinas, es la que unifica la sensibilidad romántica, por eso Bécquer siente una veneración por los restos del pasado en *Historia de los templos de España* y vuelve a ellos en ocho de sus *Leyendas*. Así, en *El rayo de luna*, leyenda soriana publicada en *El Contemporáneo* los días 12 y 13 de febrero de 1862 y en la que aparece esa mezcla de ficción y realidad característica de estos relatos (“Yo no sé si esto es una historia que parece cuento o un cuento que parece historia”), al referirse al antiguo convento de los Templarios, el narrador nos ofrece la siguiente descripción:

Las plantas trepadoras subían encaramándose por los añosos troncos de los árboles; las sombrías calles de álamos, cuyas copas se tocaban y se confundían entre sí, se habían cubierto de céspedes; los cardos

⁵ Para la interpretación de la rima LXXII como una visión de las tres edades del hombre (juventud, madurez y senectud), véase el artículo de A.Roldán, “Anotaciones a la rima LXXII”, *Revista de Filología Española*, 52 (1969), pp.261-277. Recogido en *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, CSIC, 1972, pp.261-277. La relación de esta rima con la XV, sobre todo por lo que se refiere a la métrica y al vocabulario, ha sido destacada por J.M^a Díez Taboada en su estudio *La mujer ideal*, Madrid, CSIC, 1965, pp.33-34. Por último, respecto al viejo motivo del más allá, tan presente en la tradición clásica y en algunas leyendas de Bécquer, véase el amplio ensayo de M^a R^a Lida de Malkiel, “La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas”, que figura como apéndice del estudio de Howard R.Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, FCE, reimpresión de 1983, pp.371-449.

silvestres y las ortigas brotaban en medio de los enarenados caminos, y en los trozos de fábrica próximos a desplomarse, el jaramago, flotando al viento como el penacho de una cimera, y las campanillas blancas y azules, balanceándose como en un columpio sobre largos y flexibles tallos, pregonaban la victoria de la destrucción y la ruina.

En la obra de Bécquer, el paisaje no es un elemento decorativo o estático, sino que desempeña un papel activo como proyección de un estado de ánimo. Lejos de la fría impasibilidad neoclásica, tenemos aquí una muestra de paisaje solidario, de fusión de lo apolíneo con lo dionisiaco, en el que la apasionada energía de las ruinas, nunca lisas y perfiladas sino retorcidas y tortuosas, revela un predominio de lo natural sobre lo artificial. Formalmente, la construcción simétrica de los párrafos, sostenida por la continuidad del imperfecto, tiempo de la narración, y el simbolismo de las plantas trepadoras, que representan la permanencia de la fuerza natural, mantienen la hermosura a pesar de la degradación y envuelven a las ruinas en un aura melancólica. Si recordamos que la hiedra, verde en toda estación, es uno de los adornos habituales de Dionisio, simbolizando la supervivencia de lo natural y la persistencia del deseo, entonces comprendemos que todo va en función de esa destrucción final (“pregonaban *la victoria de la destrucción y la ruina*”), reveladora de la nueva sensibilidad romántica: la ruptura del equilibrio entre la Naturaleza y el espíritu a favor de la Naturaleza. El encanto peculiar de las ruinas consiste en su destrucción humana, que anula la oposición entre la Naturaleza y el espíritu y vuelve a hacer posible el ciclo indefinido de la muerte y los renacimientos.⁶

La conciencia de la caducidad, de lo efímero del tiempo, puede dar lugar a dos sentimientos relacionados entre sí: la tristeza y la melancolía. Ahora bien, mientras la tristeza pasa y hasta se olvida, debido a su condición huidiza, la melancolía pesa y permanece su recuerdo en la conciencia. Enfrentado al mundo que lo rodea, sobre todo si éste es material y prosaico, el melancólico se refugia en lo íntimo de su ser, manteniendo viva la conciencia de las posibilidades que contiene la realidad. Dado que la melancolía nace del recuerdo de las experiencias vividas y adviene como resignada aceptación ante una pérdida ya irremediable, se ha pensado que esta pesadumbre de ánimo hunde al melancólico en una pasividad total, pero la melancolía no es sólo pasividad o huida hacia un mundo ideal, sino también pasión activa, pues el melancólico busca la transformación del mundo y del hombre. En las cartas *Desde mi celda*, escritas desde el contraste entre la Corte y la vida de “mi escondido valle de Veruela”, la nostalgia que Bécquer siente por el pasado resulta compatible con su fe en el porvenir. Y así lo expresa claramente en la Carta IV, publicada en *El Contemporáneo* el 12 de

⁶ Refiriéndose a la trascendencia de las ruinas, señala G.Simmel: “Dicho con otras palabras, el encanto de las ruinas consiste en que una obra humana es percibida como si fuera exclusivamente un producto de la naturaleza”, en su artículo “Las ruinas”, aparecido en el núm.12 de la primera época de la *Revista de Occidente* (abril-junio de 1924) y ahora reproducido en el núm.76 de la misma revista (septiembre de 1987, pp.108-117). Dicha interpretación debe completarse con la que nos ofrece R.Argullol en su estudio ya citado, *La atracción del abismo* (pp.22-33). En cuanto al significado del paisaje en la obra de Bécquer, véase el ensayo de M.García-Viñó, “Los escenarios de las leyendas becquerianas”, en *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, Opus Cit., pp.335-346.

junio de 1864 y en la que trata de conciliar su amor a la tradición con la confianza en el progreso

Yo tengo fe en el porvenir: me complazco en asistir mentalmente a esa inmensa e irresistible invasión de las nuevas ideas que van transformando poco a poco la faz de la humanidad, que merced a sus extraordinarias invenciones fomentan el comercio de la inteligencia, estrechan el vínculo de los países, fortificando el espíritu de las grandes nacionalidades, y borrando, por decirlo así, las preocupaciones y las distancias, hacer caer unas tras otras las barreras que separan a los pueblos. No obstante, sea cuestión de poesía, sea que es inherente a la naturaleza frágil del hombre simpatizar con lo que perece y volver los ojos con cierta triste complacencia hacia lo que ya no existe; ello es que en el fondo de mi alma consagro como una especie de culto, *una veneración profunda por todo lo que pertenece al pasado*, y las poéticas tradiciones, las derruidas fortalezas, los antiguos usos de nuestra vieja España, tienen para mí todo ese indefinible encanto, esa *vaguedad misteriosa* de la puesta de sol en un día espléndido, cuyas horas, llenas de emociones, vuelven a pasar por la memoria vestidas de colores y de luz, antes de sepultarse en las tinieblas en que se han de perder para siempre.

Lo que aquí se da es más bien un contraste entre la razón y el sentimiento, entre la prosa, destinada a narrar lo pasado y lo lejano, y la poesía que se aleja del mundo circundante y se refugia en lo más íntimo (“La poesía y el progreso son dos ambiciosos que se odian con un odio instintivo y, cuando se encuentran en el mismo camino, es necesario que uno de ellos sirva al otro”, señala Baudelaire en 1859). En realidad, esa mayor concesión a lo racional o reflexión estética es lo que produce un cambio de escritura, pues a diferencia de las tres primeras cartas, caracterizadas por un fuerte subjetivismo melancólico, en la cuarta se percibe un cambio de tono más equilibrado y conciliador, el mismo que había adoptado González Bravo en su discurso de recepción en la Real Academia Española, en el que la armonía del pasado ha sucedido a la incertidumbre del presente. Para Bécquer el culto a la tradición (“una veneración profunda por todo lo que pertenece al pasado”) no es un lastre o peso muerto, sino algo vivo que informa el presente (“La vida de una nación, a semejanza de la del hombre, parece como que se dilata con la memoria de las cosas que fueron, y a medida que es *más viva* y completa su imagen, es más real esa segunda existencia del espíritu en lo pasado, *existencia más preferible y positiva tal vez que la del punto presente*. Ni de lo que está siendo ni de lo que será puede aprovecharse la inteligencia para sus altas especulaciones. ¿Qué nos resta, pues, de nuestro dominio absoluto, sino *la sombra de lo que ha sido?*”, afirma Bécquer en otro lugar de la carta), lo cual nos lleva a hablar de un tradicionalismo de origen estético, según el cual esa presencia del pasado sobre el presente se asienta sobre el difícil equilibrio de la emoción y la reflexión. Bécquer es consciente de la continuidad de la tradición, de ahí su deseo de insertarse en el orden ideal que ella conforma y su lucha constante por renovarla. Este homenaje a la unidad dinámica de la tradición se prolonga en los comentarios de

Gustavo a los dibujos de Valeriano, textos que muestran un paralelismo entre la tradición y la modernidad. Sólo con el gusto romántico por el esbozo y el boceto (“Un boceto del natural” se titula precisamente uno de los “Ensayos y esbozos” de Bécquer), por lo imperfecto e inacabado, pues el dibujo se independizó definitivamente de la pintura en el siglo XIX, y por la obra sobre papel, que permite una mayor libertad creadora, se aprecia una mirada hacia el interior, dominada por la sugerencia y la vibración íntima. La gran lección de Bécquer, el tradicional y el innovador, consiste en haberse hecho portador de una tradición que estimula y renueva sin cesar.⁷

En *Anatomía de la melancolía* (1621), Robert Burton define así al hombre: “La criatura más excelente y noble del Mundo, la principal y más poderosa obra de Dios, Compendio y Epítome del Mundo, microcosmos creado a imagen y semejanza de Dios, víctima de los avatares de la Naturaleza, de los vaivenes de la vida, de las estaciones del año”. Y concluye que la más melancólica es el otoño, que desnuda los árboles y descubre nuestra condición efímera. De tal caducidad participa la elegía en prosa “Las hojas secas”, redactada en noviembre de 1870 y destinada al *Almanaque Literario de la Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig para el año 1871*, en donde, bajo el diálogo imaginario de dos hojas errantes que fueron testigos de un amor desgraciado, Bécquer nos ofrece una reflexión artística en la que hace una distinción entre el espíritu y la Naturaleza, la contemplación y la intuición, volviendo al tema del alma desligada, que ya había aparecido en la rima XVI, para fundirse con la Naturaleza y expresarse a través de ella

Hay momentos en que, merced a una serie de abstracciones, el espíritu se sustrae a cuanto le rodea y, replegándose en sí mismo, analiza y comprende todos los misteriosos fenómenos de la vida interna del hombre. Hay otros en que se desliga de la carne, pierde su personalidad y se confunde con los elementos de la Naturaleza, se relaciona con su modo de ser y traduce su incomprensible lenguaje.

Lo mismo que sucede con el prólogo a *La Soledad* (1861) de Ferrán, en el que Bécquer contrapone dos modos de poesía, la retórica y la popular, decidiéndose por la sencillez y espontaneidad de esta última, también aquí distingue entre la poesía interna (la busca de lo absoluto en la conciencia personal) y externa (en la comunicación con la naturaleza), consciente de que la realidad material de nuestro espíritu no puede permanecer siempre anclada en la intimidad, sino que debe aspirar a la salvación, a la trascendencia, en contacto con la Naturaleza. De esta tensión dialéctica entre la alienación y el impulso, la fugacidad y la hermosura, surge la ambivalencia de la melancolía romántica, que es el resultado de la

⁷ Sobre el deseo de conciliar tradición y progreso en esta carta, véase el estudio de R. Pageard, *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp.352-354. En cuanto a la reflexión estética becqueriana, nacida de un diálogo o contacto íntimo entre las distintas artes, ya advertido por José Pedro Díaz en su estudio, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía* (3ª ed., Madrid, Gredos, 1971, pp.319-328), véase el artículo de D. Villanueva, “Ut pictura poesis: la creación artística de los Bécquer”, en *Actas del congreso “Los Bécquer y el Moncayo”*, (ed.), J. Rubio Jiménez, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1992, pp.93-113.

aspiración infinita del alma racional. “Las hojas secas”, símbolo de la fugacidad y del que se hace eco Juan Ramón Jiménez en el poema “Adolescencia” de su libro *Rimas* (“Las hojas muertas caían / en el jardín silencioso, / y en el aire fresco erraba / un perfume de heliotropo”), representan el adiós del poeta a la vida, marcado por el pensamiento de la muerte. Malestar otoñal, la melancolía toma su forma de la caída de las hojas, la sequedad de las vides, los cambios de pelo en los animales, la formación de las castañas y los últimos guiños del sol, signos todos ellos de un dios que viene a hacerse reconocer. El melancólico toma conciencia de la fugacidad y esa insatisfacción, causada por la miseria del tiempo presente, le lleva a una idealización de las ruinas del pasado, de aquellos instantes privilegiados de la memoria que nos salvan de disolvernarnos en el tiempo.⁸

La palabra poética participa de la memoria del origen y su función es la de hacernos recordar algo olvidado. El poema surge así como la tensión entre memoria y olvido, dos rostros de una misma realidad, que terminan convergiendo en la escritura. Al recordar, el poeta hace presente un pasado irremediamente perdido a través del lenguaje. Por lo tanto, es el lenguaje el que nos pone en contacto con la singularidad del ser del hombre, con esa intimidad de la que siempre parte, y nos la hace sentir. A finales del siglo XVIII, el desarrollo del pensamiento científico se convirtió en modelo para las artes y la poesía, reivindicando éstas el universo de lo sensible como su territorio legítimo y como el lugar de un conocimiento de otro orden. La analogía entre ciencia y poesía apunta a una visión unificada del universo, que ya está presente desde los cuatro elementos de los presocráticos hasta la teoría de la relatividad de Einstein, vinculada al espíritu poético. Este carácter abierto de ciencia y poesía, su modo de ser como aventura, nos aproxima al misterio, al descubrimiento de lo desconocido. Y es que todo descubrimiento está rodeado de enigma. El mundo y la escritura se confunden en esa atmósfera de melancólica *vaguedad*, estado de sensibilidad poética, en donde a la incertidumbre se une la sorpresa. Se trata en esencia de un proceso de transformación que incluye en sí los contrarios: la imaginación y la realidad, lo extraño y lo familiar, lo sobrenatural y lo habitual, lo manifiesto y lo oculto. En este sentido, la *vaguedad* contiene en sí misma la continuidad de lo visible a lo invisible (“Todo lo visible descansa sobre un fondo invisible”, escribe Novalis), esa persistencia de lo indeterminado, de lo incierto, que es el espacio propio de la poesía.⁹

⁸ Aunque el tema del alma desligada ha sido estudiado por J.Palley en su artículo, “Bécquer’s Disembodied Soul”, *Hispanic Review*, XLVII (1979), pp.185-192, la relación de la rima XVI con “Las hojas secas” ha sido puesta de relieve por Russell P.Sebold en “Escepticismo y ultratumba”, que forma parte de su “Introducción” a las *Rimas* (pp.19-33 y 223-225). En cuanto a la persistencia de algunos símbolos becquerianos, como el de las hojas secas o muertas, en la poesía de Juan Ramón Jiménez, véase el artículo de Hugh H.Harter, “Presencia de Bécquer en Juan Ramón Jiménez”, *Hispanófila*, t.III, núm.8, 1960, pp.47-64. Recogido en *Gustavo Adolfo Bécquer*, (ed.), Russell P.Sebold, Madrid, Taurus, 1982, pp.281-296.

⁹ La poesía, a ejemplo de la ciencia, intenta siempre ir más allá de lo conocido en busca de una nueva realidad. Para esta analogía de ciencia y poesía, pueden verse los ensayos de J.Starobinski, “Lenguaje poético y lenguaje científico”, en *Razones del cuerpo*, Valladolid, Cuatro.Ediciones, 1999, pp.121-136; y C.Janés, “La aventura (Ciencia y poesía)”, en *Revista de Occidente*, núm.207, Julio-Agosto 1998, pp.96-110.

Desde el Romanticismo, una de las tareas más urgentes fue la de superar los opuestos. A esta superación conciliadora alude F.Schlegel: “La historia de la poesía moderna es un comentario ininterrumpido de este breve texto de la filosofía: todo arte debe convertirse en ciencia y toda ciencia debe convertirse en arte; es necesario unir poesía y filosofía”. La melancolía surge en el ánimo del ser escindido y no se puede olvidar la división cuando el poeta se esfuerza por volver con nostalgia (“sentimentalmente”, decía Schiller) a ese estado de indistinción o inocencia natural, característico de la naturaleza contemplativa y poética. Tras los desbordamientos románticos, el concepto de sentimiento, con sus implicaciones morales y su carga retórica, se vuelve impreciso y da paso al de sensibilidad (“No desprecieis la sensibilidad de nadie. La sensibilidad de cada cual, ése es su genio”, escribe Baudelaire), a la percepción de lo sensible como aproximación subjetiva a la unidad de la naturaleza y como revelación de lo real. Por eso el poeta se refugia en su intimidad y la poesía lírica, la poesía del canto, se hace poesía del sentimiento interior. Así es como la palabra poética, que se retrae y nos retrae a su absoluta interioridad, es una palabra en penumbra, en *sombra*, que tiende a homologar lo espontáneo a lo estético. Esta palabra sólo irrumpe en el poema como un luminoso vacío de significación y, en tal sentido, aspira a decir algo distinto de lo que explícitamente dice. Esta experiencia de lo inefable sobreviene a partir del trato con lo más próximo y lo más lejano, de modo que el lenguaje es tanto más poético cuanto más vago. El poeta de la vaguedad es también el poeta de la precisión (“La poesía es el misterio, debería ser la precisión”, escribió Holan), el poeta que sabe captar la sensación más sutil, diseñarla en el poema de forma calculada y evocarla a través de imágenes memorables. Y esto fue lo que se propuso Bécquer: hacernos gustar la belleza ideal desde una palabra en sombra que le permite explorar la intimidad del mundo y de la conciencia.¹⁰

El romanticismo fue la época del descubrimiento, del culto a la originalidad y al *genio* creador. La palabra, que aparece en Alemania hacia la mitad del siglo XVIII y se difunde a peirair de 1775 gracias a la obra de Goethe, que a su vez admira a Shakespeare por haber hecho surgir un mundo de la nada, se convirtió en fuerza redentora de una sociedad mediocre y en estética de la creación del trabajo consciente. A ello alude Bécquer al final de la rima III (“Con ambas siempre en lucha / y de ambas vencedor, / tan sólo al *genio* es dado / a un yugo atar las dos”). Esta cooperación mutua de inspiración (arte) y razón (ciencia) es el objeto de la obra artística, en la que se armonizan imaginación e inteligencia. Únicamente el genio puede superar lo racional y alcanzar, por medio de la iluminación, la armonía del universo. Más allá de los debates formales, los románticos afirmaron el dominio del sentimiento sobre la razón. La contraposición entre el mundo ideal y la realidad presente provoca estados melancólicos, padecidos por quienes, desengañados de un mundo sin sentido,

¹⁰ Refiriéndose al término *sombra*, relacionado con *Oscuridad*, *Silencio*, *Vaguedad*, *Sueño*, *Hondura*, señala J.Moreno Villa: “Esta sencilla palabra llega a obsesionarle. Es como un símbolo que se obstina y enterca, y que al final resulta exponente simbólico del poeta”, en su ensayo, “Las palabras y la palabra de Bécquer”, en *Leyendo a San Juan de la Cruz, Garcilaso, Fray Luis de León, Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Antonio Machado, Goya, Picasso*, México, El Colegio de México, 1944, pp.40-45. En cuanto a la relación de la vaguedad con la precisión, véase el estudio de I.Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1994, pp.15-41 y 71-94. En ellas se establece una relación entre levedad y gravedad, por un lado, y vaguedad y precisión, por otro.

persiguen la belleza imperecedera. Los *Problemata* aristotélicos se interrogan: “¿Por qué todos aquellos que han sido eminentes en filosofía, política, poesía o incluso en las artes, son claramente temperamentos atrabiliarios, algunos de ellos hasta tal punto que llegaron a padecer enfermedades producidas por la bilis negra?”. Al contrario del triste, el melancólico busca cambiar la realidad presente, convirtiéndose en arquetipo del artista creador. Si la tragedia del artista moderno es no poder realizar plenamente su ideal, entonces lo que cuenta es la lucha de aquellos que, a pesar del sufrimiento y el dolor, se arriesgan a la destrucción cierta, apostando por la radicalidad de la experiencia y de la palabra (“Seguir el vuelo de los grandes o morir”, escribió Hölderlin en una carta de juventud). Esta apuesta por lo absoluto, por lo libre de cualquier atadura, es reveladora de la escritura de Bécquer, el que quiso vivir lo eterno en lo fugaz.