

# Teorías artísticas en la prosa de Bécquer

Theories of art in Bécquer's prose works

Guillén Marcos, Esperanza \*

Fecha de terminación del trabajo: enero de 1998.

Fecha de aceptación por la revista: febrero de 1999.

C.D.U.: 7.01

BIBLID [0210-962-X(1999); 30; 267-278]

## RESUMEN

Los problemas relativos a la creación y a la apreciación artísticas ocupan un singular espacio entre los temas abordados por Gustavo Adolfo Bécquer en su prosa. En esta, además, se encuentran presentes muchas de las principales ideas estéticas que, definidas por el pensamiento romántico europeo, atravesarán toda la centuria y, reelaboradas, contribuirán a sentar las bases de la cultura de finales del siglo XIX.

**Palabras clave:** Teoría estética; Estética; Romanticismo; Pensamiento estético; Ideas estéticas.

**Identificadores:** Bécquer, Gustavo Adolfo.

**Topónimo:** España.

**Período:** Siglo 19.

## ABSTRACT

In his prose works Gustavo Adolfo Bécquer deals with the problems of the creation and appreciation of works of art. He also discusses many of the main aesthetic ideas of the Romantic period, which were to be of such importance throughout the following decades and in a revised form were to be fundamental to the prevailing cultural views of the end of the century.

**Key words:** Aesthetic theory; Aesthetics; Romanticism; Aesthetic beliefs; Aesthetic ideas.

**Identification:** Bécquer, Gustavo Adolfo.

**Toponym:** Spain.

**Period:** 19th century.

Es difícil, imposible casi, encontrar un artista que responda fielmente al conjunto de características o al arquetipo que hemos dado en considerar genuino en el estilo de una época cultural determinada. Si esto es así al analizar la obra de cualquier autor a lo largo de la historia, el problema se intensifica si abordamos el ámbito de la contemporaneidad y, particularmente, si nos referimos al Romanticismo; movimiento tan amplio y divergente que ni siquiera sus protagonistas, suponiendo que quisieran ser tenidos como tales románticos, fueron capaces de definir. Bécquer no iba a resultar una excepción, especialmente si

\* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

tenemos en cuenta que vivió entre 1836 y 1870. A pesar de su breve vida —murió con sólo treinta y cuatro años— experimentaría influencias tan diversas que sería ingenuo considerar su obra como un bloque homogéneo que encerrase todos los elementos de lo que llamamos romanticismo español. Pero admitiendo la existencia de esa complicada corriente que es el romanticismo, y admitiendo que podemos considerarlo, con muchos matices, como vigente en nuestro país en fechas tan tardías, en este texto pretendo poner de manifiesto cómo el interés de Gustavo Adolfo Bécquer hacia las artes plásticas, junto con su condición de creador literario, hacen que las principales ideas estéticas de la primera mitad del XIX europeo determinen el sentido de su obra si es que no se encuentran explícitamente analizadas. El origen de la creación y los factores que confluyen en la apreciación artística o la experiencia estética, suponen para él cuestiones esenciales cuya respuesta va a ir definiéndose a lo largo de su producción en prosa. En ella expresa una encendida defensa de la subjetividad que nos permite enlazar la visión fantástica, subterránea y enigmática del pasado —presente en la más brillante literatura de comienzos de la centuria— con ciertos aspectos de las vanguardias de fin de siglo.

Desde su invocación a lo que Novalis llamó «lo invisible», la poética de Bécquer tratará de buscar, en todo momento, una definición de la realidad sensible, o encontrar, como escribe Guelbenzu, la identidad perdida entre la palabra y la cosa<sup>1</sup> y aprehender, mediante la creación artística, la fugacidad o instantaneidad de un sentimiento ante la vida.

La presencia de las artes plásticas y, especialmente, de las ruinas, va a ser continua su obra; una presencia fundida siempre con una naturaleza viva que, lejos de actuar como mero escenario, contribuye a provocar, en el sentimiento del poeta, una unión mística con el espíritu universal. Afín a los postulados del primer romanticismo alemán, como Friedrich Schlegel verá en el artista a aquel que a través de la naturaleza es capaz de comprender la eternidad de su propia vida. La influencia de Schelling y, en general, de la filosofía de la naturaleza, confieren a la obra de Bécquer un profundo sentido panteísta<sup>2</sup>. La soledad del poeta sabrá interpretar la savia espiritual que, integrados en un entorno natural, mana de los claustros, los doseles de piedra, las ojivas o las estatuas que, en la más siniestra tradición de Hoffmann, cobran vida por unos instantes<sup>3</sup>.

Se esforzará por legitimar el papel del poeta como mediador, como una especie singular de crítico que, necesitando el arte para crear, realiza una lectura de éste profundamente diferente de la de otros especialistas; sin por ello disputarles sus respectivas esferas de actuación o interpretación: *Yo soy el poeta. El poeta que no trae ni los pergaminos del historiador ni el compás del arquitecto; que ignora aún el tecnicismo de uno y apenas si, merced a las tradiciones que guarda en sus cantares, puede seguir al otro por entre las enmarañadas sendas de su abrumadora sabiduría. El poeta que no viene a reducir vuestra majestad a líneas —se refiere a San Juan de los Reyes— ni vuestros recuerdos a números, sino a pedirnos un rayo de inspiración y un instante de calma*<sup>4</sup>.

La imaginación del poeta *reconstruye sobre un roto sillar un edificio y sobre el edificio, con sus creencias y sus costumbres una edad remota*<sup>5</sup>. Sólo el poder de su exaltada mente puede devolver por un instante la hermosura y el esplendor del pasado, a edificios cuya auténtica naturaleza ha sido borrada por *los años y la barbarie de los hombres*. Y es que,

para él, una fábrica medieval no es solamente un testigo monumental sino una página de la Historia al tiempo que una fuente de poesía que goza del triple privilegio de hablar *a la inteligencia que razona, al arte que estudia y al espíritu que crea* <sup>6</sup>.

El concepto de genio que se seculariza durante el setecientos, poseedor de una particular sensibilidad, singularmente dotado de una facultad de aprehender la realidad superior a la del resto de los mortales e imperiosamente abocado a dar forma a sus impresiones sensibles, es identificado por Bécquer con el poeta <sup>7</sup>. En sus *Cartas literarias a una mujer* escribe: *Todo el mundo siente. Sólo a algunos seres les es dado guardar como un tesoro la memoria viva de lo que han sentido. Yo creo que éstos son los poetas. Es más, creo que únicamente por eso lo son* <sup>8</sup>. Esta apelación a los sentidos y a la memoria va a ser una constante a lo largo de toda su prosa; una prosa profundamente lírica que con frecuencia recurre al género epistolar; una forma, por lo demás, bastante habitual en el periodismo de su tiempo, deudora de las «epístolas informativas» del XVIII que, por su gran versatilidad permite «la descripción de paisajes, tipos ambientes y sucesos y, al mismo tiempo, la exposición de teorías, opiniones e impresiones ante lo descrito o narrado y, por supuesto, cualquier tipo de digresión» <sup>9</sup>.

Volviendo a la prioridad temporal de los sentidos tenemos que insistir en que para Bécquer desempeñan un papel determinante, como expresa de modo concluyente en la *Carta III desde mi celda*, publicada anónimamente en *el Contemporáneo* el cinco de junio de 1864. Paseando por un cementerio, se sentó en una roca, *lleno de esa emoción sin ideas que experimentamos siempre que una cosa cualquiera nos impresiona profundamente y parece que nos sobrecoge por su novedad o su hermosura. En estos instantes rapidísimos en que la sensación fecunda a la inteligencia y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos que han de surgir un día evocados por la memoria, nada se piensa, nada se razona, los sentidos todos parecen ocupados en recibir y guardar la impresión que analizarán más tarde*. Al afirmar la existencia de esa *emoción sin ideas*, Bécquer defiende la importancia de los sentidos como fuente de placer estético anterior a la intervención del intelecto. Las impresiones sensibles provocan vibraciones que sacuden el alma y la sumergen en un estado de agradable sopor, previo a la aparición misteriosa de las que llama ideas relativas, que *ya han cruzado otras veces por la imaginación y duermen olvidadas en alguno de sus rincones* <sup>10</sup>. Sólo al artista le es posible, a partir de las sensaciones, desentrañar el misterio que se oculta en la naturaleza, o en las ruinas, gracias al poder que le otorga su fantasía —equivalente de la intuición artística— que le permite superar el carácter fragmentario del conocimiento científico y alcanzar una experiencia de totalidad. Y es que, como escribe Rubén Benítez, «la fantasía equivale a recuerdo, en una reminiscencia casi platónica de la memoria histórica que el espíritu individual conserva borrosamente hasta esa comunión momentánea» <sup>11</sup>.

Su talante sumamente conservador en cuanto al mantenimiento de costumbres y tradiciones, su interés hacia el sistema moral y la organización social de la Edad Media, jerarquizada y presidida por un principio de religiosidad, su defensa de ciertos códigos feudales relativos, ante todo, a la producción artística, ponen a Bécquer en relación con J. Ruskin y su llamada a una revolución en el arte moderno basada en los principios regeneradores del gusto medieval. Sólo así el arte podrá descender desde su *olímpica altura y filtrarse por*



*todas las clases de la sociedad*<sup>12</sup>. No obstante, recuperando y en cierto sentido tergiversando las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller, Bécquer, al igual que otros teóricos románticos españoles estudiados por Ignacio Henares (Ochoa, Pedro de Madrazo o Piferrer), otorgará al artista, genio y crítico a un tiempo, la misión pedagógica de hacer que las masas recuperen su auténtica condición de «pueblo». El artista, genio, desempeña un papel fundamental, realizando una tarea educativa, en la medida en que contribuye a la educación estética: puesto que el arte introduce armonía en el sujeto y permite armonizar las relaciones entre el hombre y el resto de la sociedad.

Como hiciera Goethe en su *Ensayo sobre la arquitectura Gótica*, Bécquer defiende lo característico ante la uniformidad de criterios que preside el mundo occidental. Por eso, afín a las tesis nacionalistas tan comunes en el primer romanticismo, rechaza determinadas influencias que vienen del extranjero y el *prosaico rasero de la civilización* que todo lo iguala. Así, en la *IV carta desde mi celda*, define su actitud en defensa de la tradición: *Yo tengo fe en el porvenir... 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 a todo lo que pertenece al pasado, y las poéticas tradicionales, las destruidas fortalezas, los antiguos usos de nuestra vieja España, tienen para mi 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*<sup>13</sup>.

Pero para rescatar la atmósfera viva de una época, con la intención de recuperar el sentido último de su arte, el conocimiento erudito debe acompañarse de un supremo esfuerzo de la fantasía, pues sólo esta permite reconstruir los datos que constituyen *restos diseminados como los huesos de un cadáver* y que de otro modo únicamente podemos conocer fragmentariamente *por la incompleta y descarnada relación de los enciclopedistas*<sup>14</sup>. La fantasía hace viva la Historia y con ello permite al espíritu gozar de una segunda existencia en el pasado que puede llegar a ser incluso más positiva que la que vive en el presente.

Su visión elegíaca, la consideración de la fugacidad de su propia vida (*de lo que vale, de lo que es algo, no ha de quedar ni un átomo aquí*<sup>15</sup>) y pese a todo, el esfuerzo por evitar que puedan destruirse por completo los testimonios que permanecen en pie de la arquitectura medieval, le llevó a acometer una empresa editorial para la que solicitó el concurso de arqueólogos, historiadores y literatos como Pedro de Madrazo, Amador de los Ríos, Mesonero Romanos, Lafuente o el Duque de Rivas. Aunque de su *Historia de los templos de España*, escrita con veintiún años, sólo se publicó la primera y única entrega de agosto de 1857, dedicada a Toledo, compendia en ella sus principales ideas estéticas, puesto que prácticamente todo lo contenido en ese volumen es suyo a excepción de los capítulos sobre la catedral que se atribuyen a Manuel de Assas y a un tercer redactor desconocido<sup>16</sup>.

Desde su comienzo, el texto es claramente deudor de *El genio del cristianismo* de Chateaubriand<sup>17</sup>, especialmente en lo que se refiere a la rotunda importancia que otorga a la religión como factor providencialista determinante del desarrollo histórico: *La tradición*

*religiosa es el eje de diamante sobre el que gira nuestro pasado*<sup>18</sup>. A lo largo de todo el texto manifestará su rechazo a aquellos períodos en los que el orden y la razón priman sobre el sentimiento, enfrentándose de modo particularmente intenso al siglo de la Ilustración, que considera causante de herir de muerte, por la duda, a la Edad Media, a la que califica de *era portentosa*.

Aunque domine en líneas generales el vocabulario artístico, al no haberse aún definido con precisión las secuencias estilísticas, propone clasificaciones arquitectónicas terriblemente heterodoxas. No obstante, más que el rigor histórico, lo que interesa de esta obra, que constituirá un claro precedente de muchas de sus *leyendas*, es el análisis de naturaleza sentimental que hace del arte. Centrándose en elementos de apreciación meramente subjetiva como las gradaciones lumínicas o los efectos atmosféricos nos presenta unos edificios que no son sólo piedras, puesto que el sol, la vegetación e incluso el silencio los completan y los ofrecen de un modo siempre cambiante, haciendo posible que el espíritu se sumerja en *un océano de meditación y de tristeza imponderable*. Por ello, afirma la importancia de la experiencia directa con el arte y, especialmente, con los templos medievales ya que *de lejos se interroga, se analiza, se duda* mientras que en presencia de la obra, *la fe, como una revelación secreta ilumina el espíritu y se crece*<sup>19</sup>.

Haciéndose eco del idealismo neoplatónico, por una parte, afirma la superioridad del espíritu sobre la materia: las obras perecen pero se mantienen a lo largo del tiempo los sentimientos que las generaron; por otra, interpreta el origen de la creación artística como un doloroso y desesperado proceso que permite al creador extraer como si se tratase de un segundo Dios —desde la nada, ya que las reglas se demuestran insuficientes— el proyecto que, desde la idea, llegará finalmente a la realidad material. En la recreación imaginaria del momento en el que el arquitecto llegó a concebir San Juan de los Reyes, se describe la vigilia del artista que crea, en contraste con la ciudad dormida: *en vano para realizar lo que concibe tu mente acudes a las reglas de los maestros; en vano porque la inspiración no ha extendido aún sus alas sobre tu cabeza; por eso apartando lejos de ti el compás y la escuadra te arrojas sobre tu lecho presa de desesperación y de insomnio... Un mar de lava arde en tu fantasía y entre las hirvientes crestas de sus olas se agitan y confunden las partes del todo que buscas. Tu las sigues con la mirada inquieta, las ves unirse, deshacerse, tornarse a encontrar y desencajarse de nuevo*. Hasta que por fin llega en momento mágico en que la mano dibuja con seguridad un edificio *que el genio acaba de sacar de la nada*<sup>20</sup>.

A través no sólo de esta obra sino, en general, de toda su prosa, Bécquer parece recuperar la concepción metafísica de la luz que desde Plotino y, especialmente, desde San Agustín y Pseudodionisio, determinaría una de las principales líneas de reflexión de todo el pensamiento estético medieval. La luz que tamizan las vidrieras o la luz de un rayo de luna se convierten en vehículos de transmisión de algo que trasciende a la propia realidad, permitiendo conectar al hombre con el misterio: *y no me dejará la ciencia ni aún creer que la luz de la luna es efectivamente su luz*<sup>21</sup>. Como escribiera Novalis «lo que es visible puede contener lo invisible, lo audible lo inaudible, lo palpable lo impalpable. Quizá también lo pensable puede contener lo impensable». Y es que frente al sentido común universal se afirma la primacía de un sentido exclusivo, privado, propio, como único



criterio determinante en la creación y la apreciación. Sólo desde la diferencia se puede interpretar un mundo cuya verdad, como ha señalado Antoni Marí, no es algo objetivo y exterior al sujeto, sino que se funda en lo personal y subjetivo. De ahí que el conocimiento empírico y su pretendida universalidad queden invalidados frente a la audacia de la intuición personal <sup>22</sup>.

La *Historia de los templos de España* supone una encendida exaltación, en términos comparativos, del arte medieval frente al clásico, aunque lo que Bécquer rechazaré no será el producido en la época griega, puesto que éste, al igual que el egipcio o el hindú, o incluso el musulmán, responden a los principios dictados por su religión y toda manifestación artística, especialmente la arquitectura, es válida si se encuentra en armonía con el culto religioso. Sin embargo, *ni Roma, ni Bizancio tuvieron una arquitectura absolutamente original y completa; sus obras fueron modificaciones, no creaciones, porque, como dejamos dicho, sólo una nueva religión puede crear una nueva sociedad, y sólo en ésta hay poder de imaginación suficiente a concebir un nuevo arte. Roma no fue más que el espíritu de Grecia encarnado en un gran pueblo, y Bizancio el cadáver galvanizado del imperio, eslabón que en la cadena de los siglos unió, por algunos instantes el mundo que desaparecía con el que se levantaba* <sup>23</sup>. El arte griego, estimable en su conjunto, sencillo, majestuoso y fiel exponente de una sociedad, *sujetó la idea a la forma y tiranizó la libre imaginación por medio de los preceptos del arte*. No es difícil encontrar cierta relación de identidad —no sé si producto más de la intuición, o incluso de la casualidad, que de un profundo conocimiento de la filosofía alemana— entre este comentario de Bécquer y la fase clásica que en la obra de Hegel se integraba como paso intermedio entre la simbólica y la romántica, en la evolución de la fantasía concreta hacia una progresiva liberación del espíritu sobre la materia o la forma final. Para Hegel en ese período se producía una correspondencia entre la forma y el contenido espiritual que expresaría una relación de armonía entre el individuo y el medio resuelta en una especie de complacencia en el propio cuerpo humano. La fase siguiente, la romántica o cristiana, supondría ya un desbordamiento espiritual de los estrechos límites corporales o materiales y una aspiración a la liberación.

La consideración que, en cambio, le merece el arte musulmán obedece a criterios que podemos calificar en ocasiones, cuando menos, de extravagantes. Como la sombra es necesaria para resaltar la luz (teodicea estética utilizada ya por los estoicos y perpetuada por San Agustín), del mismo modo el poder del enemigo establece la importancia de su rival: *tanto más grandes y temibles fueron los adoradores de la media luna, tanto más palpable y divina aparece a nuestros ojos la protección del cielo, escudo fortísimo de la cruz que al cabo se hizo un santuario de sus mequitas* <sup>24</sup>. Afirma que son estas las razones que ha tenido presentes a la hora de realizar lo que puede ser considerado un ensayo de la evolución de la arquitectura árabe española, *la historia crítica de sus adelantos*, guiado en la oscuridad, como a tientas, por *la esperanza y la fe*. La familiaridad de Bécquer con la arquitectura árabe española se remonta a su época de formación. Su tío, Joaquín Domínguez Bécquer, miembro de la sociedad de Amigos del País de Sevilla, formó parte del grupo de artistas encargados de la reconstrucción del Alcázar, estableciendo en sus salones un taller de pintura en el que tanto Gustavo como Valeriano se iniciarían en el conocimiento de las

técnicas pictóricas. Además de esto, tendría la posibilidad de conocer determinadas publicaciones destinadas a exaltar el pintoresquismo de la arquitectura árabe y, en particular, la obra de José Amador de los Ríos. El olvido en el que permanecen las producciones artísticas musulmanas y, en general, todo el arte de medievo, es achacado por nuestro autor a ese *delirio de la regeneración clásica* vivida desde el Renacimiento. Por ello, narra el fin del gótico a causa de la exhumación en Italia del gusto romano; lo que supuso la liquidación de los caracteres propios de la concepción artística del país. Ya Chateaubriand había calificado la arquitectura del clasicismo moderno como bastardo-romana<sup>25</sup>. Con un sentido altamente nacionalista, Bécquer ve en la Edad Media el origen de las leyes, la Iglesia y el Estado y, por tanto, el germen de la sociedad española; de ahí que rechace la uniformidad impuesta por la recuperación de las formas clásicas: *profanáronse los más caprichosos pensamientos de nuestra arquitectura propia, a la que apellidaron bárbara, dieronse a los templos la matemática regularidad de las construcciones gentilicias* y, lo que también resulta grave para Bécquer, siguiendo en su censura el más escolástico sentido del decoro, *insultose el santo pudor de las esculturas, arrancándoles, para revelar el desnudo, sus largos y fantásticos ropajes y, tal vez, para alumbrar su vergüenza, dejose por la ancha rotonda de San Juan de los Reyes penetrar la luz a torrente en el interior del santuario*<sup>26</sup>.

El arte gótico es, por excelencia, la expresión suprema de la originalidad y la fantasía, siendo definidos sus constructores como integrantes de *esa escuela gentil y creadora que formó la ojiva prolongando el semicírculo*.

La *Historia de los templos* se sitúa en el conjunto de una serie de obras cuyo objetivo era una protección del patrimonio que pasara por el necesario proceso de difusión del arte y, particularmente de la arquitectura española, entre las que podemos encontrar, por citar sólo algunos ejemplos, *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e Historia*, de Pablo Piferrer, el *Album artístico de Toledo* de Manuel de Assas, *Toledo pintoresca* y *Sevilla pintoresca* de Amador de los Ríos, *Recuerdos y Bellezas de España* de Piferrer y Parcerisa y *España artística y monumental* de Patricio de la Escosura<sup>27</sup>. Todos ellos se encaminan a evitar no sólo la pérdida material del arte español sino a hacer que la memoria histórica no se desvanezca.

El amplio y ambicioso proyecto de la *Historia de los templos de España*, estudiado por Rubén Benítez y Rica Brown<sup>28</sup>, se vio truncado por falta de recursos, generando una profunda amargura en su promotor, más que por su desaparición, por el hecho de que nadie se hiciera eco de ella. En su *Carta abierta al director de «la Iberia»*, Bécquer se lamentaba: *La crítica no se apercibió de su muerte, ni aún siquiera puso sobre su tumba el epitafio de la de Faetón:*

*«si no acabó grandes empresas,  
murió por acometerlas»*

*esto, al menos, hubiera sido un consuelo.*

La historia de la arquitectura que nos presenta Bécquer es una historia sumamente crítica, en la medida en que establece el punto de vista moderno de quien analiza el pasado y, por ello, profundamente defensora del eclecticismo. Debido a esto, considera saludable la



reacción artística de su época que ha sabido mantenerse en *un terreno neutral para todos los estilos*<sup>29</sup>. Con todo, el interés que Bécquer siente hacia la arquitectura queda casi siempre supeditado a razones de naturaleza extraartística o, si se quiere, se encuentra condicionado y se pone al servicio de una singular interpretación de la Historia en la que la imaginación popular desempeña un papel tanto o más importante que los datos realmente constatables, porque, lo que realmente le interesa es ver el arte como expresión del espíritu del pueblo, siguiendo la *volkgeist* de Herder. Sin entender esto resulta muy difícil interpretar el porqué de la importancia que confiere a lo folclórico, a las creencias y el sentir popular que se expresa de modo particular en las leyendas. Como escribe Joan Estruch: «las leyendas becquerianas, aunque situada en una imprecisa época medieval, no son mero historicismo como las de Zorrilla, sino que, como los relatos de Poe, tiene un sentido plenamente moderno, ya que plantean el problema existencial del hombre de la segunda mitad del siglo XIX, el del conflicto entre los ideales y la realidad. Por eso pudieron adaptarse sin demasiados problemas a la nueva sensibilidad surgida después de 1868»<sup>30</sup>.

El interés que siente Bécquer hacia la arquitectura queda supeditado a las historias, reales o ficticias que ha ido construyendo la tradición del pueblo, porque *la tradición es al edificio lo que el perfume a la flor, lo que el espíritu al cuerpo, una parte inmaterial que se desprende de él y que dando nombre y carácter a sus muros les presta encanto y poesía*<sup>31</sup>. Y es que, la experiencia artística, fundida con la tradición novelesca, hacen posible la liberación, para los seres sensibles, de las miserias y la sordidez cotidiana. Por ello, Bécquer realiza una constante invocación a lo maravilloso con objeto de que el alma pueda *olvidarse, por un momento, de la prosaica realidad de nuestra existencia*<sup>32</sup>. Podríamos relacionar esta concepción del arte, desprovista, eso sí, de enlaces con la tradición popular, con el papel otorgado por Schopenhauer a lo artístico como factor clave de liberación temporal, puesto que el arte contempla ideas (seres intermedios entre la unidad devoradora y ciega de la Voluntad y la multiplicidad caótica de lo fenoménico) situadas fuera del espacio y del tiempo. Esa consideración de la creación artística como respuesta al dolor, sitúa la prosa de Bécquer en una línea imaginaria que desde Schopenhauer llegará hasta nuestra generación del noventaiocho y, particularmente hasta Unamuno.

El texto inacabado, *La mujer de piedra*, contenido en *El libro de los gorriones* ofrece, posiblemente, las principales claves para la comprensión de las ideas estéticas de nuestro autor. La afirmación de la individualidad, de la diferencia que lo separa del resto, característicamente romántica, pone a Bécquer en relación con Baudelaire y con las poéticas del simbolismo que defienden una especie de singular aristocracia espiritual para oponerse a la mediocridad del entorno: *Yo tengo una particular predilección hacia todo lo que no puede vulgarizar el contacto o el juicio de la multitud indiferente*<sup>33</sup>. A continuación se enfrenta a la racionalización y se manifiesta a favor de una exclusividad que incluso puede conducirle a un afán por lo extravagante, indicativo, en todo caso, de su ansia por indagar en la no evidencia de la realidad: *Me gustan las ideas peregrinas que resbalan sin dejar huella por las inteligencias de los hombres positivistas como una gota de agua sobre un tablero de marmol*<sup>34</sup>. Tras una minuciosa descripción de un templo gótico, insiste en la búsqueda de lo exclusivo de la experiencia estética, como un acto privado y solitario: *por grande que sea la impresión que me causa un objeto expuesto de continuo a la mirada del vulgo,*



parece como que la debilita la idea de que aquella impresión tengo que compartirla con muchos otros, encontrando en cambio en un detalle aislado cierta egoísta voluptuosidad en contemplarlo a solas, en creer que sólo para mí existe, guardado, para que yo lo aspire y goce un delicado perfume de virginidad y misterio<sup>35</sup>. Los sentimientos que provoca el contacto directo con una obra artística no pueden, en último extremo, compartirse. Aunque intenten describirse, no pueden ser reducidos a términos comprensibles, de ahí que, como tantos teóricos medievales, entre los que podemos citar a Gervasio de Canterbury o Hugo de San Víctor, considere el lenguaje verbal insuficiente para describir o expresar las impresiones provocadas por el arte<sup>36</sup>; impresiones generadas por objetos que *hieren la imaginación* y ejercen un poder de *atracción irresistible* sobre el espectador por la vida de ideas que encierran, obras que sienten y piensan de modo más intenso y real que muchos seres humanos: *debajo de aquel granito circulaba como un fluido sutil, un espíritu que le prestaba aquella vida de idea sin movimiento y sin agitación, vida extraña que no he podido traslucir jamás en esas otras figuras, cuyas ropas mueve el aire al marchar, cuyas facciones se contraen o dilatan con una determinada expresión y que, a pesar de todo, son únicamente, al tocar la meta de la perfección posible, marmol que se mueve como un maravilloso autómatas, sin sentir ni pensar*<sup>37</sup>.

La relación de Gustavo Adolfo Bécquer con la pintura fue estrecha, no sólo por razones familiares (padre, tío y hermano) sino por el contacto y la amistad que a lo largo de su vida entablaría con algunos de los más destacados artistas de su tiempo, como Casado del Alisal o Palmaroli<sup>38</sup>. Esta relación con la pintura ha llevado a estudiosos como Arturo Berenguer a afirmar la importancia de lo plástico sobre lo conceptual en la obra de Bécquer, a quien considera como el único autor de su época que «se propuso realzar la prosa mediante recursos tomados de un contacto fecundo con la pintura»<sup>39</sup>. Y, efectivamente, aunque no estemos muy de acuerdo con esa importancia menor de lo conceptual, las descripciones que hace de paisajes o arquitecturas no tienen la precisión del distanciamiento realista (lo que no significa que no estimara esta tendencia literaria). Por el contrario, son descripciones intensamente emocionales, fruto de impresiones de luces, sombras, formas y colores; resultado, en definitiva, de un sentimental y, por tanto subjetivo modo de aprehender la realidad a partir de la sensación.

No obstante, cuando en lugar de crear se propone la tarea de emitir juicios críticos, se impone a sí mismo un distanciamiento con respecto al objeto de su análisis, plástico o literario, que confiera a sus textos un principio de imparcialidad, otorgado por una razón que aspira a la «verdad». En una reseña que publicó en *el Contemporáneo* en 1861, sobre el libro *La soledad*, de su amigo Augusto Ferran, escribe: *el criterio de la sensación está sujeto a influencias puramente individuales de las que se debe despojar el crítico si ha de llevar su misión dignamente*<sup>40</sup>.

Hasta hace poco se conocían sólo dos textos de Bécquer sobre pintura y dibujo. Uno de ellos es el que acompaña al grabado de Valeriano «la pastora», publicado en *el Museo Universal* en 1865 en el que se expresa en contra tanto del clasicismo de la época de Luis XV como del primer romanticismo de inspiración novelesca y a favor de una vuelta a la naturaleza, algo idealizada, que permite entroncar con el realismo. El otro texto es una nota manuscrita que entregó a Rodríguez Correa para la redacción del artículo necrológico sobre

Valeriano, de 1870. Recientemente, Robert Pageard, con sólidos argumentos, le ha atribuído una serie de artículos que vieron la luz en *el Contemporáneo* con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862. En ellos enjuicia siete de las 426 obras presentadas ese año y entre las que se encuentran algunas particularmente importantes dentro del conjunto de la pintura de historia en nuestro país: *El primer desembarco de Cristóbal Colón en América*, de Dióscoro de la Puebla, *El entierro de San Lorenzo*, de Alejo Vera (ambas galardonadas con premios de primera clase), *El viaje de la Virgen y San Juan a Efeso* de Germán Fernández, *Episodio de Trafalgar* de Joaquín Sans, *Intercesión de Santiago*, *Santa Isabel*, *San Francisco y San Pío V con San Ildefonso para el príncipe de Asturias* de Vicente Palmaroli, *El presidente del Consejo de Castilla visitando la cárcel donde estaba encerrada la familia de Antonio Pérez*, de Víctor Manzano y *Juramento de las Cortes de Cádiz de 1810*, de José Casado del Alisal.

La estructura de los artículos es muy similar. Tras una serie de comentarios generales de tipo histórico-artístico, analiza cinco asuntos: la composición, el dibujo, el claroscuro, el color y la manera, movido quizá por un intento de sistematización que pretende conferir mayor objetividad y por tanto «validez» a sus afirmaciones<sup>41</sup>.

Si admitimos su autoría, estos artículos sobre la Exposición de 1862 nos sitúan ante un crítico que ha sabido entender la transformación experimentada en el seno de la pintura de historia, tendente hacia un realismo que se enfrenta tanto al clasicismo más recalcitrante como a los amaneramientos excesivos del primer romanticismo; un crítico que asume como un hecho la influencia exterior en pintores que se han visto pensionados por las instituciones para formarse en París o en Roma pero que han sabido asimilar las enseñanzas de estos países sin perder, en opinión de Bécquer, el sentido de lo propio. El mejor ejemplo de esto podemos encontrarlo en el comentario que hace de la obra de Casado del Alisal: *En los cuadros históricos, y muy particularmente en los que se refieren a hechos que podemos llamar contemporáneos, la escuela realista es sin duda la más a propósito para llenar todas las exigencias del asunto....se trata de pintar una época, un momento de un pueblo; sus hombres, sus pasiones, su manera de ser, todo ello visto a través del prisma del arte que hermosea y engrandece siempre, pero que ha encontrado la fórmula de hacerlo sin alterar la fisonomía especial de las cosas*<sup>42</sup>. A lo largo de estos escritos se trata, por tanto, de establecer un equilibrio, como escribe Pageard, «entre verdad y belleza, entre razón y sentimiento, y también entre influencia extranjera y tradición española»<sup>43</sup>.

Por su expresa conciencia sobre la necesidad de definir y valorar las diferencias de lo nacional sin caer en el ensimismamiento, por el sentimiento de tristeza, melancolía o incluso dolor que le producen la historia, el arte o el paisaje como impulsores de la creación y por el modo en que el poeta reflexiona sobre su propia actividad, la prosa de Bécquer es claramente precursora de autores como Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado o Unamuno<sup>44</sup>. Bécquer se hace eco, gracias a su sutilísima intuición, de las principales tendencias del pensamiento europeo de su siglo y, porque lo hace desde la perspectiva de su actualidad histórica, podemos afirmar la indiscutible modernidad de sus escritos y comprender que sirvieran de sustento a la reflexión de generaciones posteriores.



## NOTAS

1. GUELBENZU, José María. «Introducción». En: *Poética, narrativa y papeles personales*. Madrid: Alianza, 1970, p. 12.
2. COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes y FRICKE, Helmut. «El poeta, la naturaleza y el panteísmo. Ecos de Schelling y la Naturphilosophie en las leyendas de Bécquer». En: *La memoria romántica*. Sevilla: Universidad, 1997.
3. En este sentido cabría recordar la edición conjunta de *El hombre de Arena* de E.T.A. HOFFMANN y *Lo siniestro* de Sigmund FREUD. Barcelona, Palma de Mallorca: Jose J. de Olañeta, 1979.
4. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Historia de los templos de España*. Toledo: Arte Hispánico, edición de 1933, p. 106.
5. *Ibidem*, p. 105.
6. *Ibid*, p. 106.
7. Sobre el concepto de genio en la Ilustración y el romanticismo español, HENARES CUELLAR, Ignacio. *Romanticismo y Teoría del Arte en España*. Madrid: Cátedra, 1982.
8. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Cartas literarias a una mujer*, II, publicada en *el Contemporáneo*, 20-diciembre-1860.
9. DIEZ TABOADA, M.P. «Prólogo». En: BÉCQUER: *Rimas y Antología de textos en prosa*. Madrid: Alhambra Longman, 1995, p. 15
10. *Ibidem*, p. 203.
11. BENITEZ, Rubén. *Bécquer tradicionalista*. Madrid: Gredos, 1971, p. 56.
12. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Poética...*, p. 31.
13. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Desde mi celda*, Carta IV. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947, p. 60.
14. *Ibidem*, p. 61.
15. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Desde mi celda*, Carta III. En: *Rimas y prosas andaluzas*, p. 213.
16. Rubén Benítez afirma la existencia de un tercer redactor, «alguien no muy avezado en el arte de escribir» a partir de la página 128. Asimismo, pone de manifiesto que la versión corriente de *Historia de los Templos de España* proviene de la edición preparada por Fernando Iglesias Figueroa y no está completa al faltarle los capítulos dedicados a monasterios y conventos de varones y de religiosas.
17. NOMBELA, Julio. *Impresiones y recuerdos*. Tomo III. Madrid: 1909-1911.
18. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Historia de los Templos de España*. Madrid: Arte Hispánico, 1933. Publicado y prologado por Fernando Iglesias Figueroa.
19. *Ibidem*, p. 27.
20. *Ibid*, pp. 109-110.
21. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Poética, narrativa y papeles personales*, p. 223.
22. MARI, Antoni. *El entusiasmo y la quietud. Antología de textos del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets, 1979.
23. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Historia de los templos...*, p. 129.
24. *Ibidem*, p. 123.
25. CHATEAUBRIAND, F. A. de. *Ensayo sobre la literatura inglesa*. Madrid: Gaspar y Roig, 1957, p. 7.
26. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Historia de los templos...*, p. 104.
27. HENARES CUELLAR, Ignacio. *Romanticismo y teoría del Arte en España*. Madrid: Cátedra, 1982.
- HERNANDO, Javier. *El pensamiento romántico y el arte en España*. Madrid: Cátedra, 1995.
28. BENITEZ, Rubén. *Becquer tradicionalista...* y BROWN, Rica. *Bécquer*. Barcelona: Aedos, 1963.
29. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Historia de los templos...*, p. 121.
30. ESTRUCH TOBELLA, Joan. «Bécquer, ¿un romántico rezagado?». En: *Actas del séptimo congreso de literatura española contemporánea. Bécquer, origen y estética de la modernidad*. Málaga: Universidad, 1993.
31. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Historia de los templos...*, p. 150.
32. *Ibidem*, p. 103.
33. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. «La mujer de piedra». En: *El libro de los gorriones*. Edición a cargo de María del Pilar Palomo. Madrid: Planeta, 1977, p. 9.

34. *Ibidem*, p. 9.
35. *Ibid*, pp. 11-12.
36. *Ibid*, p. 14.
37. *Ibid*, p. 17.
38. Ambos retrataron a Bécquer en su lecho de muerte.
39. BERENGUER CARISONO, A. *La prosa de Bécquer*. Sevilla: Universidad, 1974, 2ª ed. corregida y aumentada, p. 98.
40. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. Artículo publicado en *el Contemporáneo* el 20 de enero de 1861.
41. PAGEARD, Robert. «Una página en la historia de la pintura española». En: BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Críticas de Arte. Artículos publicados en «el Contemporáneo» con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*. Madrid: Museo Universal, 1990. Recoge citas de Rodríguez Correa y José de Castro Serrano que informan sobre la actividad de Bécquer como crítico artístico. Asimismo, relaciona algunos fragmentos de estos artículos que atribuye a Bécquer con otros textos cuya autoría es indiscutible como la *Introducción sinfónica* y *Cartas literarias a una mujer*.
42. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Críticas de arte...*, p. 31.
43. PAGEARD, Robert. «Una página...», p. xvi.
44. SENABRE, Ricardo. «Poesía y poética en Bécquer». En: *Actas del séptimo congreso nacional de literatura española...*, p. 100.