



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas

Sobre la construcción del personaje *mujer fatal* en las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer

Tesis
Que para obtener el grado de Licenciado en Lengua
y Literaturas Hispánicas

Presenta:
Angélica Nathalie Ortiz Olivares

Directora de tesis:
Dra. Eugenia Revueltas Acevedo.

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A mi familia, con especial cariño a mamá, a Cuauh, a Kiki y Gigi;
compañeros en mis largas jornadas.**

Índice

Introducción	4
Capítulo 1: Romanticismo europeo y español . . .	7
1.1 Consideraciones generales sobre el romanticismo .	7
1.2 Rasgos del romanticismo	11
Capítulo 2: La <i>mujer fatal</i> y el héroe romántico . .	19
2.1 La <i>mujer fatal</i>	19
2.2 El héroe romántico	22
2.3 Relación del héroe romántico con la <i>mujer fatal</i> .	24
Capítulo 3: Identificación del tipo <i>mujer fatal</i> en las <i>Leyendas</i>	26
3.1 Las <i>Leyendas</i>	26
3.2 <i>La ajorca de oro</i> (Leyenda toledana)	30
3.3 <i>El monte de las ánimas</i> (Leyenda soriana) . .	40
3.4 <i>Los ojos verdes</i> (Leyenda)	49
3.5 <i>El cristo de la calavera</i> (Leyenda toledana) . .	59
3.6 <i>El gnomo</i> (Leyenda aragonesa)	68
Conclusión.	77
Anexo I: Cuadro comparativo	80
Bibliografía.	82

Sobre la construcción del personaje *mujer fatal* en las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer

No sé si fue diablesa o ángel
es difícil saber con las mujeres
dónde el ángel termina
y comienza el demonio

Heinrich Heine, Atta Troll.

Introducción

Mucho ha sido dicho de Gustavo Adolfo Bécquer, escritor español del siglo XIX, Martín Alonso Pedraz en su libro *Segundo estilo de Bécquer*¹ señala que hay dos maneras para entender cómo este autor se convirtió en una figura representativa del romanticismo español, a pesar de ser marginado en su época, pero aceptado posteriormente de forma universal como una gran figura de la literatura española. Su estudio en general se puede abordar desde el ángulo de la biografía o desde la crítica literaria.

Los estudiosos del tema señalan que es Franz Schneider con su tesis doctoral *Gustavo Adolfo Becquers Leben und Schaffen unter besonderer Betonung des Chronologischen Elements. Inaugural Dissertation* (Leipzig, 1914) quien abre el campo para los estudios del poeta.

Entre los estudios biográficos se pueden mencionar a José Pedro Díaz: *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*²; *Gustavo Adolfo Bécquer, en dos tiempos* de Rica Brown³; *Las impresiones y recuerdos* de Nombela; *Páginas desconocidas* de Iglesias Figueroa y las investigaciones de Gamallo Fierros.

Es más frecuente el estudio monográfico y disperso en periódicos y revistas, tales como las realizadas por Schneider, Santiago Montoto, Domínguez Bordona, Joaquín Casaldueiro, Dámaso Alonso, R. Balbín Lucas, D. Gamallo Fierroa, Benjamín Jarnés, Frutos Gómez de las Cortinas, Julia Bécquer, José María Monner Sans, López Núñez, Manuel Chaves, Rubén Benítez, Rafael Merchan y McClelland, por mencionar algunos.

Acerca de la producción literaria de Bécquer, los especialistas creen que sus obras no fueron recogidas sino hasta después de su muerte y gracias a la iniciativa de su grupo de amigos. En el año 1872 aparecieron en esa edición setenta y nueve *Rimas* y varias *Leyendas*.

¹ Alonso Martín Pedraz, *Segundo estilo de Bécquer: ensayo biocrítico del poeta y su época*, Madrid, Guadarrama, 1972.

² Pedro José Díaz, *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía*, Montevideo, La Galataea, 1953.

³ Rica Brown, *Gustavo Adolfo Bécquer, en dos tiempos*, prólogo de Vicente Aleixandre, Barcelona, Aedos, 1963.

La tercera edición de 1881, incluía también otros escritos en prosa, entre ellos las *Cartas a una mujer* y el Prólogo al libro de cantares *La Soledad* de Augusto Ferrán. En la edición de las *Obras Completas* de 1949 se incluyen veinte *Leyendas*, diez *Cartas desde mi celda*, las cuatro *Cartas a una mujer*, *Los Templos de Toledo*, noventa y cuatro *Rimas*, *Trozos poéticos de la adolescencia*, quince *Ensayos Literarios*, veinticuatro crónicas sobre *Tradiciones y costumbres españolas*, otras dieciocho sobre *Motivos del Arte*, diecinueve de tema diverso, *Pensamientos y un Testamento Literario*.

Martín Alonso Pedraz opina que las *Rimas* y la prosa en general de Bécquer forman una unidad, son indivisibles y transformadoras en su valoración estética. A veces las *Leyendas* parecen ser una ampliación en prosa de una rima, incluso puede llegarse a apreciar según Ildefonso Manuel Gil la correspondencia temática entre *Rimas y Leyendas*.

Los temas que aborda Bécquer son variados, entre ellos destaca el de la mujer. Autores como José Enrique Salcedo resaltan el puesto central de la figura femenina en la concepción del mundo de nuestro autor. Tomando esto en cuenta, se puede creer que los estudios acerca del tema son muy abundantes, sin embargo a mi parecer son insuficientes en cuanto al tema en específico de la “mala mujer” ya que lo único que se ha estudiado abiertamente es el enfoque de la mujer idealizada, el cual trata ampliamente Juan María Díez Taboada en su tesis doctoral *La mujer ideal Aspectos y Fuentes de Las Rimas de G. A. Bécquer*, misma en la que si bien se menciona a la “mujer desidealizada”⁴ no va más allá de una identificación y constatación de su presencia. Por lo tanto, en general, se puede decir que se deja en segundo plano el estudio de otras representaciones femeninas emblemáticas presentes a mi juicio en la obra de Bécquer, tal es el caso de la *mujer fatal*.

Las mujeres terribles siempre han existido en las esferas mitológicas y religiosas; no obstante, durante el siglo XIX las figuraciones literarias de la *mujer fatal* adquirieron una nueva fortaleza y expansión. A pesar de que la completa definición de este tipo específico de mujer y lo que en un futuro sería la consagración del estereotipo, fue propia de la segunda mitad del siglo XIX de acuerdo con Golrokh Eetessam Párraga. En la primera mitad, dominada por la presencia del *hombre fatal* o héroe byroniano⁵, comienza a darse el intercambio de papeles entre hombres y mujeres fatales antes de la difusión oficial del giro del imaginario.

⁴ Juan María Díez Taboada, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965, pág. 107-121.

⁵ Véase capítulo 2.

Hans Hinterhäuser apunta que fue Mario Praz “quien descubrió el tipo de la *mujer fatal*, quien le dio nombre y lo interpretó desde el punto de vista psicológico, ilustrándolo, además con ejemplos significativos de la literatura y el arte inglés, francés e italiano.”⁶

Para finales de siglo el tipo de *mujer fatal* estaba completamente definido con una serie de atributos fijos, estas características establecidas por Praz en su libro *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* excluyen por completo los ejemplos de la literatura española, sin embargo considero que por referirse este estudio a la literatura europea en general, el tipo de *mujer fatal* descrito por Praz, también puede ser encontrado en autores románticos españoles, específicamente en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer.

El presente proyecto de tesis parte de la tipología de *mujer fatal* elaborada por Mario Praz y pretende identificar y analizar esta figura en las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer.

El primer objetivo es demostrar que la tipología de la *mujer fatal* establecida por Praz para otros países europeos es también válida para España. Un segundo objetivo es demostrar la presencia de la *mujer fatal* vista como la “mujer desidealizada” en las *Leyendas* e identificar las características particulares con las que el autor dota a este tipo de personajes. El último objetivo es hacer un acercamiento al estudio de la construcción del personaje *mujer fatal* en la obra bequeriana que sirva de antecedente para futuros estudios que pretendan ampliar el tema.

A pesar de las dificultades que supone la investigación debido a la falta de estudios críticos previos del tema en específico, considero que podría llegar a ser de relevancia para el estudio de la literatura española del siglo XIX.

⁶ Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1999. pág. 92.

Capítulo 1

Romanticismo europeo y español

1.1 Consideraciones generales sobre el romanticismo

El movimiento romántico es un fenómeno que abarca la primera mitad del siglo XIX, con raíces en la segunda mitad del siglo XVIII.

En el origen de la palabra *romántico* se pueden encontrar diversas conexiones de sentido. El sustantivo francés *roman* (*rommant*) en su sentido medieval referido al relato de aventuras en verso o en prosa pasó con el mismo significado al inglés con la forma *romaunt* dando el derivado *romantic*, adjetivo usado para designar a las narraciones con características de este género o con decorado medieval. La palabra *romantique* (romántico) apareció hasta 1775 con un cambio en el significado, introducido primero por Rousseau en *Rêveries* y después con Le Tourneur en el *Prefacio* de su traducción de Shakespeare.

Al igual que la palabra inglesa, la francesa designa paisajes o edificios de tipo agreste y pintoresco.

De *romantic* se calcó en el siglo XVIII la palabra alemana *romantisch*, la cual se aplicó al referirse al mundo caballeresco medieval y a la literatura que se refería a éste. En general, en casi todas partes, junto a la acepción exclusivamente literaria, la palabra *romántico* conservó o adquirió el significado de novelesco, poético, soñador e individualista.

La palabra *romanticismo* no se introdujo en el uso francés (*romantisme*) hasta el siglo XIX y correspondía al alemán *Romantik*; se tradujo primero al italiano y luego al español como *romanticismo* y posteriormente pasó al inglés como *romanticism*.

El sustantivo casi nunca se refirió más que a la tendencia literaria opuesta al movimiento neoclásico de la literatura europea que se extiende a lo largo del siglo XVIII, entre las características de este movimiento previo encontramos aspectos como la imitación de los antiguos, respeto de los cánones o reglas y del decoro y convencionalismos, separación de los géneros, primacía de la razón sobre la imaginación y sobre la sensibilidad, carácter impersonal, colectivo, social y moral de la literatura.

Dejando de lado la serenidad optimista de los neoclásicos, producto de su conformidad con un orden político, social, moral y literario estable; el romanticismo abre paso a las

inquietudes, las angustias y los anhelos de una generación insatisfecha con sus condiciones. En palabras de Menene Gras Balaguer en su libro *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*:

El Romanticismo supone una ruptura con una tradición, con un orden anterior y con una jerarquía de valores culturales y sociales, en nombre de una libertad auténtica, lo que no habría podido producirse de no ser por la capacidad de asombrar y sorprender de las primeras manifestaciones, sin la cual no se hubiera conseguido la propagación del espíritu romántico por toda Europa.⁷

A diferencia del neoclasicismo que centraba su atención en el hombre en general, esta nueva corriente literaria pone su atención en los hombres dentro de su diversidad histórica y local, en sus costumbres diferentes y en su vivir determinado por las circunstancias exteriores.

- Prerromanticismo

El término prerromanticismo se refiere al movimiento literario que precedió al romanticismo, entendido como “el conjunto de estados espirituales o de sensibilidad, de tendencias, de sentimientos, de ideas, de formas y de obras que durante los finales del período neoclásico ofrecen rasgos que anuncian el romanticismo del siglo XIX.”⁸

El prerromanticismo no se presenta como un conjunto lógico y vinculado, es mejor dicho una serie de esfuerzos aislados, por lo tanto habría que hablar en vez de prerromanticismo de prerrománticos. Los primeros prerrománticos van apareciendo a partir del segundo tercio del siglo XVIII en Inglaterra y en Escocia, después en Francia, Suiza y Alemania. Estos escritores se encuentran llenos de nuevos sentimientos e ideas, adquieren conciencia de su lucha contra el neoclasicismo abriendo el camino para los románticos.

Entre estos escritores no hubo ninguna escuela de por medio, sólo algunos reducidos grupos ingleses y especialmente alemanes; algunos escritores teóricos o polémicos que desempeñaron la función de programas o de manifiestos.

- La época y las circunstancias

⁷ Menene Gras Balaguer, *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*, 2ª ed. Barcelona, Montesinos, 1988, pág. 14.

⁸ Paul Van Tieghem, *El Romanticismo en la literatura europea*, traducción y notas de José Almoína, México, Unión Tipográfica Hispano Americana, 1958, pág. 16.

Después de que el prerromanticismo preparó el camino, el romanticismo aparece en la mayor parte de los países de Europa y de América en un periodo que va desde las postrimerías del siglo XVIII y los alrededores del año 1825. En el periodo que abarca desde 1850-1860 se encuentra completamente difundido, sin embargo se verá contrarrestado por un movimiento opuesto de sentido realista.

Si bien, el romanticismo en su conjunto abarca casi medio siglo, sólo dura en cada nación cerca de treinta o cuarenta años.

Dentro de las fronteras espaciales del movimiento romántico, cabe señalar que tres fueron los países profundamente modificados por esta corriente: Alemania, Inglaterra y Francia.

1. Circunstancias literarias y políticas

El neoclasicismo seguía dominando a principios del XIX, tanto en el verso como en la prosa, a pesar de la existencia del prerromanticismo.

La Revolución Francesa influyó en gran medida al trastornar muchas tradiciones y poner en duda gran cantidad de principios, lo que trajo como consecuencia el surgimiento de nuevas ideas en la relación literatura-sociedad. Por otro lado, el sentimiento nacional, poco activo en el pasado, se despertó con nueva energía para desempeñar un papel importante en la literatura. Los trastornos de tipo político le dieron al pensamiento y al arte más libertad entre los escritores conservadores, en la prosa más que en el verso se van a tratar problemas con una sinceridad nueva.

Algunas tendencias del romanticismo, especialmente aquellas forjadas en un ideal del pasado medieval y católico, fueron animadas por las concepciones reaccionarias de la época. La literatura neoclásica había fracasado en este propósito, por eso el romanticismo suscitó un gran entusiasmo en los círculos más ilustrados de algunas naciones.

Aparte de la atmosfera política que facilitó la aparición y desarrollo del romanticismo, también influyeron determinadas modificaciones de orden social. Los escritores pertenecían cada vez más a capas sociales más humildes y por tanto tenían menor autoridad para ellos las tradiciones de elegancia, el lenguaje noble y la forma adornada característicos de la literatura neoclásica.

En la mayoría de los países donde la vida literaria fue activa, entre los años 1800-1830 se formaron dos grupos de críticos opuestos, los clásicos y los románticos. Uno de los principales objetivos de estos grupos era fundar y publicar regularmente revistas literarias que expresaran y difundieran sus nuevas ideas.

El término *románticos* fue usado solamente por los partidarios de las nuevas ideas en los países en donde se agrupaban en una escuela. En otros países, sólo la posteridad reunió bajo el nombre de románticos a estos escritores.

El movimiento romántico, a pesar de haberse difundido en gran medida por Europa, no posee ni unidad ni uniformidad. Existen coincidencias entre autores y manifestaciones, pero varía según el país y la situación histórica:

Cada país produce un movimiento distinto, que corresponde a los rasgos específicos de cada cultura nacional, aunque también quepa destacar que tales movimientos llegan a superar la limitación de la lengua y de los temas nacionales que les confiere su respectiva identidad, pudiéndose asimilar en un movimiento más amplio y que trasciende las fronteras geográficas.⁹

En las primicias del siglo XIX encontramos en España al igual que en el resto de Europa que el neoclasicismo aún no moría y el romanticismo todavía no arraigaba por completo. Sin embargo, tenemos a ciertos personajes que intentan definir y explicar esta nueva corriente literaria. Iris Zavala señala en su artículo “Románticos y liberales” a Nicolás Böhl Faber como uno de los primeros en intentar aclimatar el primer romanticismo español desde el *Mercurio Gaditano* entre los años 1814 y 1818: “El expositor Böhl Faber redujo el movimiento al conservadurismo, en su añoranza por el pasado, y lo identificó con el espíritu caballeresco del Antiguo Régimen, razón por la cual fue inicialmente rechazado.”¹⁰

Durante la década de 1823-1834 una vez desaparecida la primera fase del romanticismo en España, el movimiento se ve fortalecido con la emigración de jóvenes liberales, los cuales se convirtieron al nuevo movimiento en suelo extranjero. Como ejemplo tenemos a Alcalá, Telesforo de Trueba y Rivas, entre muchos otros.

La crítica, en general tiende a agrupar en dos tendencias al romanticismo español: “el romanticismo consustancial a lo español o bien el romanticismo como fenómeno histórico que brota a partir de la emigración al extranjero.”¹¹

⁹ M. Gras Balaguer, *op. cit.* pág. 19.

¹⁰ Iris Zavala, “Románticos y liberales” en *Romanticismo y realismo*, Barcelona, Critica, 1982, pág. 7.

¹¹ *Ibid.* pág. 11.

Como partidarios de la primera teoría encontramos a Egdar Allison Peers¹², quien ve al romanticismo español como un *revival* de lo antiguo, ya que considera a España como la nación romántica por excelencia desde la Edad Media. Este autor asocia con los rasgos esenciales del movimiento una difusa conciencia del paisaje, las costumbres arcaicas, el medievalismo, el folklorismo, el regionalismo, el espíritu de independencia y el subjetivismo.

Díaz- Plaja, por otro lado, ve el romanticismo español como un movimiento literario de temas de “ida y vuelta”, esto quiere decir que las características románticas surgen durante los siglos áureos, se reelaboran en el exterior los temas y regresan a su país de origen en el siglo XIX. Otros autores que concuerdan con esta teoría son: Sarrailh, F. Courtney Tarr y McClelland.

El origen y desarrollo del movimiento romántico español tiene cuatro etapas de acuerdo con Martín Alonso Pedraz:

La primera etapa de *preparación*, casi pertenece en exclusiva al siglo XVIII. Inspirado en el inglés culmina con *el moro expósito*, posteriormente logra mayor repercusión el romanticismo francés de Hugo y Dumas. El romanticismo se convierte en una psicología y en un estilo de vida. El romántico vive desde sus sentimientos y su yo encontrará sus cauces en el teatro, la lírica, la novela histórica, la poesía narrativa y la leyenda en verso.

La segunda etapa, de transición, donde podemos encontrar autores como Martínez de la Rosa, Larra y el duque de Rivas.

Una tercera de *transformación*, incluye personajes como Espronceda, Zorrilla, García Gutiérrez, Pastor Díaz y Avellaneda.

La última es de *plenitud* con un romanticismo trascendental y perdurable en el que encontramos figuras como Eulogio Sanz, Ferrán, Carolina Colorado, Rosalía de Castro y culmina con las *Rimas* y la prosa de Gustavo Adolfo Bécquer.

1.2 Rasgos del romanticismo¹³

¹² Egdar Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1967.

¹³ En cuanto a las características del romanticismo español, Egdar Allison Peers afirma en su artículo “La palabra <<Romanticismo>> en España” que los que pueden ser considerados los dirigentes del movimiento, en realidad jamás se pusieron de acuerdo entre sí sobre los principios de éste. Sin embargo, podemos encontrar temáticas en común, como señala Guillermo Díaz-Plaja en su libro, *Introducción al estudio del romanticismo español*.

1. El alma romántica

En la moral enfermiza a la que contribuyeron la situación histórica y la relajación de los marcos sociales, el papel de la razón como guía disminuye y adquieren importancia la imaginación y la sensibilidad, la gente se abandona a sus sueños y pasiones.

Es el idealismo, donde el elemento racional y práctico se encuentra ausente y ese ideal en el que se concentran resulta muchas veces confuso e inalcanzable.

2. La Naturaleza

Los escritores románticos eran por lo general solitarios “inadaptados que vivían espiritualmente al margen de la sociedad contemporánea y, a veces, en lucha contra ella, y que carecían de una sólida estructura intelectual, religiosa, moral y social;”¹⁴ por esta razón se complacen en espectáculos que armonizan con su melancolía.

La Naturaleza se manifiesta ante todo en la búsqueda de una soledad “en la que su ser se dilata libremente sin ser constreñido ni mancillado por el contacto con los demás hombres; soledad lejos de las ciudades, en medio de la Naturaleza, donde su *yo* se expande y complace en un monólogo lírico, cuyo ardiente arrebato nada turba.”¹⁵

El amor a la soledad lleva a los románticos hacia los campos, los bosques, las montañas o el mar; estos aspectos después se complementan con escenarios que incluyan ruinas de antiguos edificios.

La Naturaleza también es percibida como expresión concreta de la divinidad. Ellos no sólo la admiran, incluso llegan a amarla, viendo en ella un ser animado.

3. La Religión

La religión vuelve a penetrar en el campo de la literatura gracias a la vaga aspiración idealista de los románticos, la cual con frecuencia se precisa en una tendencia religiosa, ya que sólo Dios podía darles ese punto de apoyo que necesitaban y procurarles paz y esperanza.

4. El Amor

El amor se vuelve uno de los ejes principales del movimiento romántico y por lo general se presenta de dos formas, sentimental y pasional:

¹⁴ P. V. Tieghem, *op. cit.* pág.209.

¹⁵ *Ibid.* pág. 210.

La primera escasa en España, consiste en una actitud de melancolía, de tristeza íntima, de ensueño irrealizable cuyos ingredientes son el alma tímida del poeta, la mujer amada e imposible, el paisaje compañero. El amor pasional [...] surge repentinamente, sin causa razonable, y se desarrolla en términos de todo o nada. [...] Rompe siempre las fronteras de las convenciones sociales: los amantes saltan por encima de los padres, de los códigos morales y aun de Dios. La consecuencia es la infelicidad: las dificultades se amontonan, el destino se interpone y la cara final de la pasión es la muerte trágica o el amargo desengaño del que nace el cinismo o la ironía.¹⁶

En el romanticismo literario encontramos como una de las principales características, el desplazamiento del sentimiento por encima de la razón. Lo que equivale a la elevación de lo sentimental a un primer plano. Los poetas románticos son los que tienden a proclamar la supremacía de lo sentimental amoroso:

El amor vuelve a ser idealizado, y la mujer se hace el eje de los pensamientos de esta época. Todo lo femenino resulta adorable, con fogosidad o melancolía, pero siempre con un fondo de tristeza exquisitamente sensible, como si las facultades humanas se debatiesen por no poder amar mejor, y el alma ya no fuese capaz de infundir al amor acentos más apasionados y sublimes.¹⁷

En cuanto al papel de la mujer como amada, se dan dos principales tendencias opuestas:

La *mujer-ángel*: [...] renovando la concepción de las Beatrice y de las Laura, ve en la mujer amada un ángel que descendió del cielo para purificar el corazón del amante, para ennoblecer su alma y fortificarla, ya para que sienta mejor la Naturaleza, ya para acercarlo a Dios, ya para animarlo en su misión moral, política o patriótica.¹⁸

En los ideales románticos esta figura afinada de rizos sobre los hombros y ojos azules ocupa un puesto de valía. Bécquer sueña con esta mujer, ángel de luz, sueña con su exotismo y su nordicidad.

Mujer demonio: Otros, en cambio, ven en la mujer que les infunde una funesta pasión no un ángel sino un demonio que los ha encadenado a una implacable fatalidad, capaz de perderlos y hacerlos desgraciados. Mujeres detestables, hechiceras cuyos encantos hacen perder el juicio a los seres jóvenes e ingenuos que seducen.

5. El héroe romántico

¹⁶ Ricardo Navas-Ruiz, "El romanticismo español" en *Romanticismo y realismo*, Barcelona, Crítica, 1982, pág. 28.

¹⁷ Luis Bonilla, *El amor y su alcance histórico*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, pág. 229.

¹⁸ P. V. Tieghem, *op. cit.* pág. 217.

Muchos rasgos del alma romántica se encuentran retratados en el héroe romántico. Generalmente trae consecuencias funestas para el objeto de su afecto, defiende los derechos del amor contra los prejuicios de la sociedad. A veces es irónico y altanero, desafía las costumbres y las leyes: “Conforme con esa naturaleza, los hombres que la pueblan han de ser también instintivos, poco reflexivos. Los héroes serán de preferencia, el pirata, el proscrito, el rebelde, el bandido, el aventurero en toda su rica gama de tipos.”¹⁹

6. Lo enorme y lo excepcional

Los escritores románticos tienen una preferencia por lo inmenso, por lo desmesurado con relación al hombre. También hay un marcado gusto por lo raro y lo anormal.

7. El exotismo

Debido a la ansiedad por evadirse del mundo conocido y ante la necesidad de abrir la literatura a nuevos rumbos, se produjo la expansión del exotismo, entendido en su más amplia acepción como: el interés por países extranjeros europeos o ultramarinos; por aquello que ofrecían de nuevo y diferente en sus paisajes, costumbres o habitantes.

La doble tendencia de alejamiento en el tiempo y el espacio más la insatisfacción de lo real y de lo presente marca la inclinación de los románticos hacia lo lejano y lo misterioso.

En el caso de España la búsqueda por el elemento exótico resulta inútil, como señala Allison Peers: “España era de por sí bastante rica en temas románticos para hacer ociosa su busca en el extranjero.”²⁰

8. El Historicismo

Paralelo al desarrollo del exotismo, se desarrolló el historicismo. El romanticismo se preocupó por evocar el pasado y describirlo con gran fidelidad.

El historicismo se aplicó principalmente a la historia del arte y a la literatura. De todas las épocas históricas los románticos de la mayoría de los países eligieron la más olvidada por los neoclásicos, la Edad Media. Este interés se explica en parte también por la atracción que ejercían para los románticos los edificios, las instituciones, las costumbres y la poesía.

¹⁹ Carlos O. Nallim, “Introducción” en Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y Leyendas*. Introducción y Selección de Carlos O. Nallim, Ediciones Ateneo, México, 1974, pág. 7.

²⁰ E. A. Peers, *op. cit.* pág. 406.

La voluntad de lejanía en el tiempo más la valoración del mundo cristiano, conduce al romanticismo a la temática medieval. El caso español, una vez más es diferente ya que como dice Luis Bonilla:

[...]es España la más antigua precursora del Romanticismo, porque para ella constituye una realidad histórica en sus romances moriscos y en sus relatos de colonización americana, donde el gesto sentimental y caballeresco se antepone a las circunstancias materiales; son matices genuinamente hispanos que llegan a esta época de Romanticismo con un sentido de continuidad, sin necesidad de retornar, como en otros países, a los ideales caballerescos medievales, porque éstos han sobrevivido hasta el siglo XIX en muchos aspectos, y sobre todo en el romántico amoroso.²¹

9. Las literaturas nacionales

El propósito que perseguían los románticos en el rescate de textos antiguos era despertar o corroborar el sentimiento nacional por medio de una evocación del pasado más o menos remoto, pero otras veces intentaban satisfacer la curiosidad acerca de la manera de vivir de los antepasados.

10. La literatura popular

Los monumentos del pasado nacional solían pertenecer a la literatura popular, por ejemplo poemas o poesía de carácter épico o épico-lírico, cantos de guerra o de amor, cuentos o narraciones maravillosas o realistas, relatos tradicionales y pertenecientes al folklore.

11. La vida contemporánea

La curiosidad de los románticos también se dirigió a la vida contemporánea, nacional y local, en cuanto a lo que ofrecía de distinto y de nuevo. Muchos románticos describieron la vida contemporánea, lo que ofrecía de distinto y actual, en sus costumbres, en sus manifestaciones materiales, en sus actitudes espirituales y sus tendencias morales, sociales, sentimentales o políticas.

12. Importancia del yo

El “yo” subjetivo o poético tiene un choque dramático con el mundo objetivo: “el romántico proyecta sobre su alrededor lo mejor de su espíritu. A esto se puede llamar,

²¹ L. Bonilla, *op. cit.* pág. 231.

posiblemente, idealismo romántico. El artista sueña sus formas sin trabas ni restricciones: a esto suele llamarse libertad romántica.”²²

13. Conciencia de soledad

“Ser romántico consiste en sentirse aparte de la vida normal y suspirar por ella, sin desearla en el fondo.”²³

14. La voluntad de gloria

El escritor romántico desea ser el centro de la sociedad en la que vive: “En consecuencia, la consideración social del escritor es uno de los temas característicos del Romanticismo. Doblemente, puesto que constituye un motivo de insatisfacción y de queja que, por una parte, ha de dar ancho campo a la meditación melancólica, y otra, hace del escritor una figura *interesante*.”²⁴

El escritor se vuelve interesante en tanto que sufre y su sufrimiento se debe a la diferencia entre su voluntad de gloria y la gloria que realmente recibe de la sociedad.

15. La tendencia al cuadro y el sentimiento del paisaje, las ruinas, el nocturno y lo sepulcral.

La tendencia al cuadro surge como una nueva manera de ver: “La concepción del mundo circundante procede para el romántico de una eliminación de jerarquías; la Naturaleza no se selecciona de acuerdo con un orden académico, porque la valoración ha cambiado de módulo y el pequeño detalle enternecedor toma proporciones protagónicas en el cuadro.”²⁵

El paisaje ofrece al escritor romántico la posibilidad de ser la circunstancia de su yo, éste sirve de espejo en su tortura constante.

Las Ruinas.

Como consecuencia de la valoración de la naturaleza tenemos la afición del romanticismo por las ruinas: “La ruina no es, en efecto, otra cosa que el predominio de lo

²² Guillermo, Díaz-Paja, *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pág. 53.

²³ *Ibid.* pág. 55.

²⁴ *Ibid.* pág. 61.

²⁵ *Ibid.* pág. 70.

natural sobre lo artificial, el triunfo de la Naturaleza sobre el esfuerzo meditado de la inteligencia.”²⁶

16. El hombre natural

Existe una gran exaltación ideológica del hombre natural: “la literatura española se hace reflejo del salvaje, no ya como objeto de curiosidad, sino como problema jurídico o, mejor aún, como problema moral”²⁷

- Los ideales románticos de acuerdo con Díaz-Plaja son:

1. El ideal femenino

El ideal femenino romántico veía a la mujer como un ángel de luz, ser incorpóreo de naturaleza angélica, la cual por su misma naturaleza inalcanzable, terminará decepcionando a aquel que se atreva a poner sus ojos sobre ella.

2. El ideal político

El mundo de la cultura y de la política durante el romanticismo se sincronizan en una especial trascendencia.

3. La idea de progreso

Del neoclásico, el romanticismo hereda la admiración por el progreso humano: “Altera solamente la postura admirativa, de reflexiva que era, en ditirámica”²⁸

Centrándonos en el romanticismo español, podemos encontrar rastro de otras corrientes literarias como:

- Edad Media

Durante el romanticismo se desarrolla un gusto por lo medieval debido a que “Abarca todo lo que de novelesco y apasionante hay para un espíritu romántico, desde don Rodrigo a la conquista de Granada.”²⁹

- El Barroco

²⁶ *Ibid.* pág. 76.

²⁷ *Ibid.* pág. 117.

²⁸ *Ibid.* pág. 113.

²⁹ *Ibid.* pág. 83.

Díaz-Plaja menciona que en la obra *Rinascimento e barroco*, Wölfin presenta una serie de características barrocas aplicadas al sentir romántico. Otras de las características comunes en ambas corrientes literarias son: la valoración del paisaje libre y la conciencia de soledad.

- El clasicismo

El neoclasicismo aún permanecía dominando la literatura a principios del siglo XIX, sin embargo su autoridad era superficial. Los escritores románticos tenían a su favor el temperamento nacional, porque en sus obras había temas y formas que habían sido agradables para el público desde épocas anteriores.

Las fuentes renovadas por el romanticismo fueron principalmente nacionales, por una parte estaba el teatro del Siglo de Oro y por el otro el *Romancero*.

Por último, en menor medida las fuentes extranjeras en la literatura española, estaban Goethe y Schiller filtrados a través de sus imitadores franceses; por parte de los ingleses encontramos a Scott y Byron, sin embargo la influencia extranjera más importante después de 1830 fue de los románticos franceses: Lamartine, Hugo y Dumas.

A pesar de que el movimiento en España se perfiló hacia 1820, no se precisó sino después de 1830 por causa de los emigrados políticos que al regresar a España en 1833 publicaron sus obras.

Capítulo 2

La *mujer fatal* y el héroe romántico

2.1 La *mujer fatal*

Las mujeres fatales siempre han existido en los mitos y en la literatura, ya que mito y literatura suelen reflejar aspectos de la vida real y la vida real a lo largo de la historia siempre ha dado ejemplos de la mujer prepotente y cruel, tal como afirma Mario Praz en su libro *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*: “Semejantes cortejos de mujeres fatales pueden hallarse en la literatura de todos los tiempos. Y naturalmente muchos más en épocas de turbia inspiración.”³⁰

La época isabelina es la época en la que los dramaturgos buscaban inspiración: “las desenfrenadas costumbres de la Italia del Renacimiento, y las Victorias Corombone, las Lucrecias Borgia, las condesas de Challant—los <<diablos blancos>>, las <<condesas insaciables>>—proclamarán desde el escenario sus pasiones dispuestas a todo, sus lujuriosos amores que siembran la ruina y la perdición entre los hombres.”³¹ Por tanto es natural que durante la época romántica, en la que se recurre mucho a la reproducción de ciertas características de la época isabelina, se retome este tipo de mujer.

Cabe señalar que el momento de retomar tales características fue el idóneo por ser un siglo en el que la figura femenina adquiere especial relevancia como afirma Stéphane Michaud en su artículo “Idolatrías: representaciones artísticas y literarias”: “Nunca se habló tanto de las mujeres como en el siglo XIX. Para desconcierto de los más lúcidos, el tema aparece por doquier: en catecismos, en códigos, en libros de buena conducta, en obras de filosofía, en la medicina, en la teología y, naturalmente, en la literatura. [...] Aquí, la mujer es *imaginaria*. Ídolo, fascina al siglo.”³²

La *mujer fatal* se vuelve un tipo literario recurrente en las obras decimonónicas desde el principio del movimiento romántico, sin embargo, el tipo definido como tal no había sido establecido por completo:

³⁰ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, traducción de Rubén Mettini, Barcelona, Acantilado, 1999. pág. 348.

³¹ *Ibid.* pág. 349

³² Stéphane Michaud, “Idolatrías: representaciones artísticas y literarias” en *Historia de las mujeres en Occidente*. Bajo la dirección de George Duby y Michelle Perrot, traducción de Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Taurus, 2001, pág. 153.

En la primera parte del romanticismo, hasta más o menos la mitad del siglo XIX, hay en la literatura bastantes mujeres fatales, pero no existe el tipo del héroe byroniano³³. Para que se cree un tipo, que es en suma un cliché, es preciso que cierta figura haya cavado en las almas un surco profundo; un tipo es como un punto neurálgico. Una costumbre dolorosa ha creado una zona de menor resistencia, y cada vez que se presenta un fenómeno análogo, se circunscribe inmediatamente a aquella zona predispuesta, hasta alcanzar una mecánica monotonía.³⁴

Praz señala también que desde el principio del movimiento romántico la presencia de la línea de la tradicional fatalidad que rodea a este tipo de mujeres se hace presente:

Sin embargo, puede trazarse una línea de tradición entre las figuras de mujeres fatales desde el primer romanticismo. En forma esquemática, se podría decir que la cabeza de esta línea la Matilde de Lewis, que se desarrolla, por un lado, como Velléda (Chateaubriand) y Salammbô (Flaubert); por otro, como Carmen (Mérimée), Cécily (Sue) y Conchita (Pierre Louys)... Es una esquematización arbitraria, de acuerdo, pero que permite establecer ciertos rasgos de conjunto que no carecen de significado para la historia del gusto y de las costumbres.³⁵

En este mismo libro Praz ubica el auge de la *mujer fatal* durante el romanticismo tardío o decadentismo, a la par de la caída del héroe byroniano: “verdadero *homme fatal* que a medida que avanza el siglo pierde fuerzas, se neurotiza, frente al avance de la mujer.”³⁶

José Ricardo Chávez apunta en su libro *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, que efectivamente para que sea posible hablar de un tipo literario como el de la *mujer fatal* decimonónica debe haber en esa abstracción una cierta rigidez estructural de combinaciones y rasgos recurrentes: “Su repetición —sus distintas figuraciones— va abriendo un surco, al principio novedoso; luego monótono, pero que, sin embargo, no deja de hacer evidente una zona neurálgica de la imaginación literaria.”³⁷

El tipo *mujer fatal*, como tal aparecerá hasta finales de siglo, completamente definido con una serie de atributos que llegan a tornar muy previsibles a los personajes pertenecientes a esa tipología.

Entre los rasgos que definen a las mujeres fatales encontramos:

1. La extranjería, que aporta un toque exótico.

³³ El término *héroe byroniano* define un tipo de personaje heroico que es a la vez idealizado e imperfecto, posteriormente en este mismo capítulo se hablará más ampliamente del tema.

³⁴ M. Praz, *op. Cit.* pág. 209.

³⁵ *Ibid.* pág. 352.

³⁶ José Ricardo Chávez, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, México, UNAM, 2007, pág.96.

³⁷ *Ibid.* pág. 86.

2. En las descripciones físicas de la *mujer fatal*, los focos de atención privilegiados para establecer la diferencia por oposición con la mujer frágil son: la cabellera y los ojos: “Para la cabellera, la oposición más socorrida es rubio/negro, pero también funciona el color rojo como atributo de la mujer maligna. Para los ojos, los colores opuestos son azul-castaño/negro, aunque a veces el verde puede fungir de color maléfico, para acentuar el carácter felino y animal de la mujer en cuestión”³⁸

3. Su carácter sexual:

Quizás es el rasgo por antonomasia de la mujer fatal [...] la mujer fatal hace gala de una sexualidad poderosa con la que doblega al héroe masculino, que ve caer así sus sueños de trascendencia. En una sociedad en donde a la mujer se le niega cualquier forma de autoridad fuera del estrecho campo del hogar, la mundana busca resarcirse haciendo de su cuerpo el medio de conquistar una parcela de poder y de abrirse un precario espacio en ese mundo exterior que los hombres una y otra vez le niegan.³⁹

4. La crueldad:

Aisladas, atomizadas, las mujeres, al no tener los medios físicos para imponer su ferocidad sexual, desarrollan nuevas vías: la mentira, el engaño, formas más que de la inteligencia, de astucia. De aquí otro rasgo asociado a la *femme fatale*: la crueldad. Esta mujer sexual, animalizada, hermana de la sirena, de la esfinge y de toda suerte de híbridos, tendrá entre sus objetivos la destrucción de ese hombre débil caído en sus garras de lujuria.⁴⁰

5. Ambición: “Una de las características de la mujer fatal es su ansia de dinero, su sed de consumo de bienes, rasgo que paulatinamente deja de ser exclusivo de ella para abarcar a la simple esposa de clase media y de aquí, a toda mujer.”⁴¹

Dentro de esta tipología se pueden distinguir dos clases de personajes femeninos: la primera, referida al personaje que responde en su apariencia y en su actuación al arquetipo, con rasgos determinados por las particularidades de lugar, tiempo y situación de la trama.

La segunda clase tiene que ver con lo que José Ricardo Chávez reconoce como personajes “emblemáticos”:

[...] arrastran tras de sí una trama mínima de tipo mítico o religioso (e incluso a veces histórico, pero transformada en leyenda, como es el caso de Cleopatra), y que simplemente se actualizan, se recuperan para el tiempo presente pero guardando mayor o menor apego a la trama original. Son los casos de Dalila y

³⁸ *Ibid.* pág.87.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Ibid.* pág. 88.

⁴¹ *Idem.*

Judit, en la tradición hebrea, o los personajes y diosas grecolatinas, como Circe o Diana.⁴²

Al poner atención en la vertiente mítica de las representaciones femeninas mencionadas se puede notar que el tipo de acercamiento que se da es importante por lo que se refiere a los factores psicológicos que dan vida a estas construcciones culturales: “La actitud diferente de cada personaje [...] lo que nos está revelando es una distinta relación [...] de la mujer con la sociedad masculina de su momento”⁴³

El tipo *mujer fatal* es de acuerdo con Chávez un caso de misoginia que de alguna manera refleja el temor burgués ante una mayor participación de las mujeres en la vida social, lo que traería como consecuencia una masculinización de la mujer y una feminización del hombre. Con la *femme fatale* estamos situados frente a una mujer con una autonomía limitada al ámbito sexual, la cual se encuentra satanizada y es puesta como ejemplo del mal. En este caso la literatura cumple con su función de espejo de la sociedad y nos muestra una problemática común de este siglo: “El espejo de la literatura (que tan directamente alude al artista que lo coloca y cuyo encuadre selecciona la realidad) habla, pues, de una verdad inconsciente o que se habría querido mantener oculta. Esclarece a la sociedad sobre sí misma, tal vez con más fuerza que en cualquier época anterior.”⁴⁴

2.2 El héroe romántico

Mario Praz en su libro anteriormente referido, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, nos presenta el antecedente de la *mujer fatal* en la figura del hombre fatal.

Este hombre fatal romántico o héroe bayroniano se caracteriza por poseer un origen misterioso (en algunos casos de alta alcurnia) portador de huellas de pasiones anteriores, se encuentra bajo la sospecha de que en el fondo oculta una culpa horrible, es melancólico, con el rostro pálido y ojos atrayentes.⁴⁵

El origen de este tipo de hombre se remonta a la figura del Satanás de Milton el que “otorgó a la figura de Satanás la fascinación del rebelde indómito, que ya poseían las

⁴² *Ibid.* pág. 97.

⁴³ *Ibid.* pág. 38

⁴⁴ S. Machaud, *op. cit.* pág. 158.

⁴⁵ M. Praz, *op. cit.* pág.128.

figuras del Prometeo de Esquilo o el Capaneo de Dante”⁴⁶ Milton es el que dota al Maligno con “un aspecto de belleza decaída, de esplendor ofuscado por la melancolía y la muerte; es <<Majestic though in ruin>>⁴⁷

En su libro, Praz relaciona la evolución y decaimiento del héroe romántico a la par del proceso seguido por la *mujer fatal*. Cuando el héroe byroniano se encuentra en auge, la mujer es representada como débil y enfermiza, pero en la medida en que este héroe decae hace un intercambio con sus víctimas y surge la *mujer fatal*, dotada de las características de su antecesor.

José Ricardo Chávez considera la evolución del héroe romántico de una forma menos lineal:

La melancolía del personaje masculino no es producto sólo de una transformación del hombre fatal de la primera parte del siglo [...] El tipo del héroe melancólico de fin de siglo se alimenta, además del hombre fatal a la Byron, del hombre sensible, muchas veces artista, soñador, contemplativo, en la línea del Werther de Goethe o del René de Chateaubriand, aquejado del mal *du siècle*.⁴⁸

Este autor señala que hay dos tipos masculinos que van a convivir en el primer romanticismo, el hombre fatal y el hombre sensible, los cuales confluirán en el héroe melancólico durante el romanticismo tardío.

Rafael Argullol en su libro *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, plantea la importancia de la subjetividad para el espíritu romántico debido a la tendencia del autor a identificarse con el protagonista de su obra: “Esta confianza, esta casi obsesión, en el subjetivismo es totalmente característica de la nueva sensibilidad. El artista-héroe tiende a identificarse con su héroe-protagonista hasta tal punto que se hace difícil distinguir lo que es el pensamiento del uno y del otro.”⁴⁹

Con base en este planteamiento, Argullol hace una clasificación de los diferentes tipos del héroe romántico:

⁴⁶ *Ibid.* pág. 121.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ J. R. Chavez, *op. cit.* pág. 121.

⁴⁹ Rafael Argullol. *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona, Acantilado, 2008, pág. 46.

1. El superhombre: “El sentimiento de superioridad y el desdén son la venganza del romántico contra su tiempo. El hombre romántico se considera un alma superior, un aristócrata del espíritu.”⁵⁰

2. El Enamorado: “En la figura del *enamorado*, en el amor que infructuosamente sustenta, muestra su desengaño ante el ansia de plenitud que materializa en la persona amada, permanentemente frustrado en la desposesión que sigue a la pasión.”⁵¹

En este héroe, podemos encontrar la consciencia de una doble dimensión de la pasión: “el enamorado romántico percibe, con estricta simultaneidad, la posesión y desposesión que conlleva su acción pasional. De ahí que la posesión amorosa [...] no solamente no escapa, sino que es el principal reflejo de la dialéctica romántica de los polos opuestos que se nutren y cercenan entre sí: vida-muerte, belleza-muerte, amor-muerte, placer-dolor, creación-destrucción, posesión-desposesión...”⁵²

3. El sonámbulo: “Por medio del sonámbulo el artista romántico se remonta a los espacios oníricos en los que cree poder subsanar la limitación de lo real.”⁵³

4. El genio demoníaco: “[...] el demonio romántico es tanto una respuesta a la civilización de las <<luces>> cuanto un reconocimiento autodestructivo [...] y de la ausencia de alternativas.”⁵⁴

5. El nómada: “el artista romántico se halla así siempre identificado con la silueta viajera del perpetuo *nómada* incansablemente lanzado a un camino de búsqueda y de huida.”⁵⁵

6. El suicida: “el *suicida* plasma el más elevado acto de voluntad y reafirmación de la propia identidad, el abrazo de la reconciliación trágica en el sacrificio y la autoaniquilación”⁵⁶

2.3 Relación del héroe romántico con la *mujer fatal*.

En la relación establecida entre el héroe romántico y la *mujer fatal* hay una inversión de papeles ya que el hombre es presentado como el elemento débil y pasivo. El interés

⁵⁰ *Ibid.* pág. 398.

⁵¹ *Ibid.* pág. 396.

⁵² *Ibid.* pág. 408, 409.

⁵³ *Ibid.* pág. 396

⁵⁴ *Ibid.* pág. 428.

⁵⁵ *Ibid.* pág. 396.

⁵⁶ *Idem.*

de éste por la *mujer fatal* es meramente corporal, sin más trascendencia que la caída en la sexualidad: “El hombre renuncia a la razón y al espíritu para sucumbir al apetito corporal. Para acceder al sexo tiene que someterse a la mujer, encarnación de la naturaleza. De aquí que la mujer fatal signifique degradación para el hombre en lo que tiene de más humano: la razón.”⁵⁷

Este tipo de héroe es un trasgresor del orden masculino establecido, que niega la cultura y se entrega a la naturaleza (sexualidad); no es extraño que su final sea trágico y acabe loco o muerto, en ambos casos termina fuera de lo establecido por la sociedad.

En esta época nos encontramos dentro de un sistema en el que la oposición hombre/mujer se encuentra definida por la tradición de tal forma que intentar cambiar uno de los elementos de este binomio conlleva la modificación del otro: “En esta visión ideológica, lo femenino sólo puede crecer disminuyendo lo masculino. Si la mujer gana nuevos espacios (sociales, económicos, sexuales) sólo puede hacerlo restringiendo los espacios varoniles. Si la mujer gana cuerpo y vitalidad, debe ser extrayéndoselos al hombre.”⁵⁸

Del planteamiento anterior surge la idea de que si el papel de la mujer en la sociedad cambia será para mal del hombre, por tanto como resultado de esta concepción de relación entre los sexos surge la rebeldía femenina que desemboca en angustia masculina. Dentro de este panorama cultural, no es extraño que de las esferas artísticas y específicamente las literarias dominadas por hombres surjan representaciones demoniacas de la mujer, cuyas víctimas, como señala Praz, serán hombres débiles (héroe melancólico).

⁵⁷ J. R. Chavez, *op. cit.* pág. 123.

⁵⁸ *Ibid.* pág. 125.

Capítulo 3

Identificación del tipo *mujer fatal* en las *Leyendas*

3.1 Las *Leyendas*

Dentro de la producción literaria de Gustavo Adolfo Bécquer, se ha establecido un puente en el estudio de las *Rimas* y las *Leyendas*. Especialistas como Martín Alonso Pedraz y Pascual Izquierdo apuntan que ambas obras mantienen puntos de contacto entre sí, temáticos y estilísticos:

Las *Leyendas*, como las *Rimas*, son manifestaciones distintas de una misma necesidad expresiva, astros de un mismo microcosmos estético, sólo que en las segundas el discurso se ha hecho esencia, la música se ha hecho intimidad, mientras que en las primeras resuena, sobre el transfondo narrativo, un rasgo incesante de laudes o guitarras que conforman una atmósfera mágica y sobrenatural.⁵⁹

Ya se ha mencionado el gusto del romanticismo por la imaginación, la fantasía, lo maravilloso y el énfasis que ponían en la recreación del medioevo y el acercamiento a lo popular y pintoresco, como se ejemplifica claramente en el rescate que solían hacer de viejos relatos tradicionales. Esta tendencia trajo consigo el retorno al cultivo de los géneros narrativos como: el cuento, la novela, la leyenda, el relato legendario, los artículos de costumbres entre otros.

En el romanticismo español podemos ubicar tres etapas, la primera que nos ubica dentro de un marco dominado por la novela histórica, la novela social y el cuadro de costumbres; el cuento legendario hace su aparición a través de traducciones e imitaciones de las baladas germánicas. Un segundo estadio fue definido por las leyendas que retoman aspectos del romance tradicional y como afirma Julio Cejador en su *Historia de la literatura castellana* “tomando el lugar de los antiguos romances y siendo la verdadera épica castellana del siglo XIX”⁶⁰ Como ejemplos de esta clase de relatos encontramos las leyendas en verso del Duque de Rivas y la poesía narrativa de Zorrilla.

Un tercer estadio narrativo dentro del romanticismo español lo encontramos en las leyendas en prosa y los cuentos legendarios que desarrollan asuntos populares o tradicionales recreando motivos históricos. Las leyendas en prosa “publicadas mayoritariamente en el Semanario Pintoresco Español, en el Museo Universal y en la

⁵⁹ Pascual Izquierdo, “Las <<Leyendas>>: superación del cuento legendario y nacimiento de la leyenda lírica.” en Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, 21ª ed. Barcelona, Cátedra, 2006. pág. 29.

⁶⁰ Julio Cejador, *Historia de la lengua y de la literatura castellana*, t. VI, Madrid, Gredos, 1972. pág. 422.

Revista Española de Ambos Mundos, gozan de un periodo de aceptación y vigencia de aproximadamente veinticinco años, desde 1830 hasta 1855.”⁶¹

Para 1860 se consideraba el cuento legendario un cuento en decadencia a raíz del surgimiento del relato de Fernán Caballero, el cual “superaba lo puramente costumbrista y adelantaba una nueva concepción de lo narrativo, acercándose a la realidad geográfica y social sin refugiarse en el pasado”.⁶²

En un contexto como el anterior, la aparición de las *Leyendas* bequerianas, poseedoras de valores literarios superiores a las leyendas anteriores, vendrán a suponer la culminación y el final de un género:

Las leyendas bequerianas representan el triunfo del relato en prosa, ya que los que hasta ahora hemos estudiado de este tipo son muy inferiores a los relatos legendarios en verso del Duque de Rivas o de Zorrilla. Bécquer consigue el milagro de una prosa poética —pero prosa auténtica, con valores narrativos—sirviendo a unos asuntos que en emoción, misterio y belleza nada tienen que envidiar a los mejores autores citados.

Las leyendas de Bécquer suponen el logro de un género antes mediocre y topiqueramente romántico, y a la vez significan casi su fin, ya que de puro perfectas ningún otro relato de esta clase, posterior, podrá igualarse a los del escritor sevillano. El género decae sensiblemente y todas las manifestaciones subsiguientes parecerán torpes remedos de la obra de Gustavo Adolfo.⁶³

La labor de Bécquer consiste en elaborar literariamente asuntos o motivos de la tradición popular⁶⁴: “En algunas leyendas, Bécquer recoge asuntos de la tradición; en otras sólo motivos aislados. Pero aun cuando crea libremente, procura imitar los relatos populares que aseguran a sus narraciones un tono legendario.”⁶⁵ No obstante, a diferencia de los relatos populares, las *Leyendas* bequerianas contienen reflexiones sobre el mundo, el hombre o la sociedad de la época:

Todos los personajes están generalmente aprisionados en su falta de fe, vanidad y orgullo, ambición desmedida, sensualidad, egoísmo. Aunque haya dimensión heroica en esos personajes impulsados a desafiar a Dios, las fuerzas de la naturaleza o los genios del mal, sus actos producen siempre el consabido castigo.⁶⁶

⁶¹ P. Izquierdo, *op.cit.* pág. 31.

⁶² Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, instituto “Miguel de Cervantes”1949, pág 211.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ Cf. Russell P. Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus, 1989, p.p. 43-45.

⁶⁵ Rubén Benítez, *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1971. pág. 11.

⁶⁶ Rubén Benítez, “Estructura, tema y personajes de las *Leyendas*” en Francisco Rico, *Historia crítica de la literatura española* 5/1. *Romanticismo y Realismo* (Primer suplemento), Barcelona, Crítica, 1994, pág. 316.

Rubén Benítez, con base en la presencia de la tradición y en el grado de elaboración literaria distingue tres tipos de leyendas:

La simple tradición transmitida en forma oral o escrita y presumiblemente no elaborada sino en detalles secundarios; el relato ficticio sobre temas o motivos de la tradición popular elaborados literariamente, o sea la leyenda tradicional; la leyenda ideal, con remota base en la tradición, pero llena de rasgos maravillosos y de recursos de tipo poético similares a las manifestaciones de la fantasía popular.⁶⁷

Además de la influencia de la tradición, Pascual Izquierdo señala que existen otros ingredientes literarios que intervienen como elementos de las leyendas:

[...] la influencia de la narrativa romántica a lo Walter Scott, de las narraciones germánicas de Tieck y Hoffmann o de los relatos de Allan Poe, del cuento folclórico tal como lo cultivaron los imitadores de Fernán Caballero y de las leyendas fantásticas del Duque de Rivas y Zorrilla. También es perceptible la influencia de Espronceda en el tratamiento de los ambientes misteriosos o sobrecogedores.⁶⁸

Con estos elementos, Bécquer trabaja de acuerdo con sus propios parámetros estéticos, dejando en su obra partes de su microcosmos personal y la marca de su lenguaje poético:

Una vez asimilada la influencia de la literatura romántica alemana, aprendidos los recursos expresivos propios de los cuentos folclóricos y suficientemente distanciado de los modelos lírico-narrativos empleados en las leyendas zorrillescas, lo que hace Bécquer es acabar con un género en decadencia mezclando para ello elementos literarios pertenecientes a la tradición popular y legendaria con fantasías de la imaginación poética personal.⁶⁹

De esta forma Gustavo Adolfo Bécquer alcanza la perfección de una nueva fórmula ensayada que Rubén Benítez nombra *leyenda lírica*.

Las *Leyendas*⁷⁰ de Bécquer son dieciséis, los títulos de éstas son:

- El caudillo de las manos rojas
- La cruz del diablo
- La ajorca de oro
- El monte de las Ánimas
- Los ojos verdes

⁶⁷ Rubén Benítez, *Bequer tradicionalista*, op. cit. pág. 106.

⁶⁸ P. Izquierdo, op. cit. pág. 33.

⁶⁹ *Ibid.* pág. 34.

⁷⁰ La edición citada a lo largo de este trabajo de tesis será la edición crítica de las *Leyendas* hecha por Pascual Izquierdo, por lo que no se tomarán en cuenta leyendas atribuidas a Bécquer que no aparezcan en dicha edición.

- Maese Pérez el organista
- El rayo de luna
- Creed en Dios
- El Misesere
- El cristo de la calavera
- El gnomo
- La cueva de la mora
- La promesa
- La corza blanca
- El beso
- La rosa de la pasión

De estas dieciséis, la presente tesis sólo se remitirá a estudiar aquellas en las que la tipología de la *mujer fatal* se encuentra presente.

La selección de las *Leyendas* a analizar en el presente trabajo es la siguiente:

- La ajorca de oro
- El monte de las Ánimas
- Los ojos verdes
- El cristo de la calavera
- El gnomo

3.2 *La ajorca de oro* (Leyenda toledana)

Carlos O. Nallim resume el tema de esta leyenda como: “el capricho femenino exaltado hasta la obsesión sacrílega [...] Es el amor de un hombre capaz del sacrilegio por satisfacer los deseos de su amada.”⁷¹

Efectivamente, esta leyenda trata de la petición de una mujer a su amado, un capricho por tener la ajorca de oro de la virgen del Sagrario, patrona de Toledo. Una petición sacrílega que lleva a un buen hombre a la perdición por causa de una *mujer fatal*.

El autor abre el relato haciendo énfasis en la enorme belleza de su protagonista: “Ella era hermosa, hermosa con esa hermosura que inspira vértigo.”⁷²

En este fragmento nótese la repetición del adjetivo “hermosa” utilizado para referirse y caracterizar al personaje :“La hermosura encierra en sí misma el germen de la tentación, esa sierpe siempre insistente que, en vez de una manzana, ofrece tácitos deleites.”⁷³

Desde el principio, Bécquer deja en claro que la única cualidad de este ser es su belleza, ni bondad, ni sencillez son adjetivos siquiera pensados para describir a esta mujer.

La belleza es una de las principales características de la *mujer fatal*, sin embargo, hay que resaltar que esta belleza no es de este mundo: “[...]hermosa con esa hermosura que no se parece en nada a la que soñamos en los ángeles y que, sin embargo, es sobrenatural; hermosura diabólica, que tal vez presta el demonio a algunos seres para hacerlos su instrumento en la tierra.”⁷⁴

De nuevo en este fragmento el autor señala la hermosura sobrenatural de la mujer, no obstante esta belleza no es una belleza divina como habría de suponerse, hace hincapié en que la belleza de ella es lo contrario a la encontrada en los ángeles, sobrenatural pero diabólica, una belleza sobrecogedora que no puede ser obra de Dios sino del demonio. Esa mujer, afirma Bécquer es un instrumento del demonio, una diablesa que lleva a los hombres a su perdición. La presencia del maligno como apunta Pascual Izquierdo: “[...] se

⁷¹ C. O. Nallim, *op. cit.* pág. 9.

⁷² Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, Edición de Pascual Izquierdo, Barcelona, Cátedra, 2006, pág. 195.

⁷³ P. Izquierdo, *op cit.* pág. 53.

⁷⁴G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 196.

manifiesta sólo como parte integrante de la belleza femenina («hermosura diabólica»), lo que ya prefigura la aparición de un desenlace trágico.”⁷⁵

Después de la introducción de la *mujer fatal*, el autor pasa a hablar del héroe: “Él la amaba; la amaba con ese amor que no conoce freno ni límites; la amaba con ese amor en que se busca un goce y sólo se encuentran martirios, amor que se asemeja a la felicidad y que, no obstante, diríase que lo infunde el cielo para la expiación de un culpa.”⁷⁶

Antes de siquiera mencionar su nombre, comienza caracterizando a su protagonista masculino como un enamorado, se vale de la repetición para hacer más marcado el aspecto que desea resaltar; ésta será una característica de la prosa becqueriana que encontraremos a lo largo de esta obra: “Para conseguir expresar lo que quiere expresar, Bécquer procede por acumulación de elementos.”⁷⁷ Específicamente, en esta leyenda encontramos un ejemplo de un auténtico poema en prosa.

En la descripción del amor de él, se muestra explícitamente un amor que raya en lo irracional y al mismo tiempo causante de su desgracia, porque era un amor de esos “en que se busca un goce y sólo se encuentran martirios”, un amor tan terrible, que llegó a su vida en calidad de penitencia de sus pecados: “amor que se asemeja a la felicidad y que, no obstante, diríase que lo infunde el cielo para la expiación de una culpa.” Con esta breve explicación del mismo modo que Bécquer identificó desde el principio a su protagonista mujer dentro de la tipología fatal, en esta ocasión ubica a su héroe dentro del “héroe enamorado” de acuerdo con las características de Rafael Argullol, es en este tipo de amor en el cual se maneja la “dialéctica romántica de los polos opuestos que se nutren y cercenan entre sí: vida-muerte, belleza-muerte, amor-muerte, placer-dolor.”⁷⁸

En el párrafo siguiente vuelve al personaje femenino para continuar con su descripción, pero ahora se centra en su personalidad: “Ella era caprichosa, caprichosa y extravagante, como todas las mujeres del mundo;”⁷⁹ Los adjetivos que utiliza tienen una connotación negativa, dan una idea de mujer ambiciosa, otra de las características de la *fémmina fatal*. Lo que es de resaltar, es el hecho de que complete la descripción apuntando que estas características con las que dota a su personaje son propias de “todas las mujeres del mundo” con lo que hace más evidente la presencia de una tipología. En este fragmento

⁷⁵ P. Izquierdo, *op. cit.* pág. 53.

⁷⁶ G.A. Bécquer, *op. cit.* pág. 196.

⁷⁷ M. García- Viñó, *Mundo y trasmundo de las Leyendas de Bécquer*, Gredos, España, 1970, pág.47.

⁷⁸ Rafael Argullol, *op. cit.* pág. 409.

⁷⁹ G. A. Bécquer, *Op. cit.* pág. 196.

también, se aprecia la proyección de una visión del mundo en la que la mujer era vista como un ser banal, como menciona Arthur Shopenhauer en su libro *El amor, las mujeres y la muerte*: “No ven más que lo que tienen delante de los ojos, se fijan sólo en lo presente, toman las apariencias por realidad y prefieren las frusilerías a las cosas más importantes.”⁸⁰

Como lo hizo anteriormente después de ella, sigue la descripción del carácter de él, utilizando para esto la misma estructura que en el caso anterior: “él, supersticioso, supersticioso, supersticioso y valiente, como todos los hombres de su época.”⁸¹ Nuevamente encontramos un énfasis por medio de la repetición de los adjetivos, sin embargo en este caso remata la descripción no haciendo partícipe de estas características a todos los hombres del mundo como el caso anterior, sino sólo reduciendo éstas a una época determinada.

Por fin, después de una amplia descripción y presentación, el autor los nombra: “Ella se llamaba María Antúnez; él, Pedro Alfonso de Orellana. Los dos eran toledanos, y los dos vivían en la misma ciudad que los vio nacer.”⁸² Es claro que para Bécquer los nombres son lo de menos, lo que hace es la presentación de arquetipos, arquetipos románticos que se encuentran presentes en la literatura del siglo XIX. Por otro lado, Pascual Izquierdo señala: “La presentación de los personajes recorre una curiosa trayectoria identificadora que va desde los pronombres personales empleados como definición de categorías abstractas como símbolos sin esbozo de silueta, hasta la precipitada concreción nomina y ciudadana.”⁸³

Posterior a la presentación encontramos la intervención directa de Bécquer en la narración: “La tradición que refiere esta maravillosa historia, acaecida hace muchos años, no dice nada más acerca de los personajes que fueron sus héroes. Yo, en mi calidad de cronista verídico, no añadiré una sola palabra de mi cosecha para caracterizarlos mejor.”⁸⁴

Este párrafo que sirve a manera de presentación es “en el que Bécquer incluye la ficción literaria de situarse como cronista verídico que recoge una historia del acervo narrativo popular y la retransmite a sus lectores.”⁸⁵

⁸⁰ Arthur Shopenhauer, *El amor, las mujeres y la muerte*, 3ª reimpresión, Ediciones Coyoacán, México, 2006, pág. 52.

⁸¹ G. A. Bécquer *op. cit.* pág. 196.

⁸² *Idem.*

⁸³ P. Izquierdo, *op. cit.* pág. 54.

⁸⁴ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 196.

⁸⁵ P. Izquierdo, *op. cit.* pág. 54.

Bécquer utiliza su “yo” autoral para enfatizar que a pesar de ser su obra tiene un origen externo a su propio genio y que él sólo dirá lo que se ha transmitido oralmente, ni una palabra más. Sin embargo, si ponemos atención a la caracterización femenina de la *mujer fatal* y de su héroe es de notarse la gran influencia de una ideología decimonónica que se aferraba a dejar a la mujer en segundo plano, resaltando sus vicios o haciéndola la mujer ideal con la que muchos poetas, entre ellos, Bécquer sueñan.

Prosiguiendo con la segunda parte de la narración, el autor aborda la petición de María, o como apunta M. García-Viño: “una auténtica tentación diabólica [...] Precisamente por ser diabólica se manifiesta de una forma bastante más sutil.”⁸⁶

Es este el momento terrible en el que esa diablesa engañosa y caprichosa pierde el alma del protagonista:

“Él la encontró un día llorando, y le preguntó:

—¿Por qué lloras?

Ella se enjugó los ojos, lo miró fijamente, arrojó un suspiro y volvió a llorar.”⁸⁷

Pedro Alfonso de Orellana no pierde oportunidad de mostrarse galante y caballeroso al insistir en saber la causa del mal de su amada:

“Pedro, entonces, acercándose a María le tomó una mano, apoyó el codo en el pretil árabe desde donde la hermosa miraba pasar la corriente del río y tornó a decirle:

—¿Por qué lloras?”⁸⁸

Bécquer con su fluida prosa nos va sumergiendo poco a poco en la escena, haciéndonos partícipes e incluso cómplices de la perdición de este hombre.

Él, un valiente enamorado, ella una seductora que poco a poco lo envuelve en su red de engaños:

—No me preguntes por qué lloro, no me lo preguntes, pues ni yo sabré contestarte ni tú comprenderme. Hay deseos que se ahogan en nuestra alma de mujer, sin que los revele más que un suspiro; ideas locas que cruzan por nuestra imaginación, sin que ose

⁸⁶ M. García-Viño, *op. cit.* pág.104.

⁸⁷ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 196

⁸⁸ *Idem.*

formularse el labio; fenómenos incomprensibles de nuestra naturaleza misteriosa, que el hombre no puede ni aun concebir.⁸⁹

Ella menciona los “deseos que se ahogan en nuestra alma de mujer” deseos banales y superfluos que emocionan a las mujeres frívolas y caprichosas, poseedoras de “ideas locas” que cruzan en sus mentes y se niegan a mencionarlas sabiendo que con esta simple acción el héroe tomará interés; “fenómenos incomprensibles de nuestra naturaleza misteriosa” que el hombre no imagina, “—Mujer al fin del siglo diez y nueve, material y prosaica...”⁹⁰

Después de un rodeo, que por la manera en que el autor se expresa, intuimos se encontraba previamente planeado por la protagonista, “la hermosa” accede a contar la causa de su pesar: “Yo rezaba, rezaba absorta en mis pensamientos religiosos, cuando maquinalmente levanté la cabeza y mi vista se dirigió al altar.”⁹¹ Lo primero que se nos presenta es la hipocresía de esta fémica fatal. Cubierta bajo un supuesto fervor religioso está oculta su ambición: “No sé por qué mis ojos [...] se fijaron en un objeto [...] que, sin que pudiese explicármelo, llamaba sobre si toda la atención... [...] aquel objeto era la ajorca de oro que tiene la madre de Dios en uno de los brazos en que descansa su divino Hijo...”⁹²

La diabólica María, envidiosa de la joya que posee la Virgen “revela su satanismo por su propia boca.”⁹³

Ambición, una “sed de consumo de bienes” de acuerdo con José Ricardo Chávez es característico de las mujeres fatales, una ambición que en este caso sobrepasa el respeto inspirado por la madre de Dios:

¡Imposible! Mis ojos se volvían involuntariamente al mismo punto. Las luces del altar, reflejándose en las mil facetas de sus diamantes, se reproducían de una manera prodigiosa. Millones de chispas de luz rojas, verdes y amarillas, volteaban alrededor de las piedras como un torbellino de átomos de fuego, como una vertiginosa ronda de esos espíritus de las llamas que fascinan con su brillo y su increíble inquietud...⁹⁴

La atención de ella se fija irremediamente en el objeto de su codicia. Chispas de luces de colores creando un “torbellino de átomos de fuego, como una vertiginosa ronda de esos espíritus de las llamas que fascinan con su brillo y su increíble quietud” como un torbellino de almas en pena sufriendo por la eternidad, una imagen muy sugerente y hermosa.

⁸⁹ *Ibid.* pág 197.

⁹⁰ G. A. Bécquer, *Rimas*, edición de F. Xavier Benedito, Cátedra, España, 2006, pág 29.

⁹¹ G. A. Bécquer, *Leyendas*, *Ibid.* pág 198.

⁹² *Idem.*

⁹³ Russell P.-Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 84.

⁹⁴ G. A. Bécquer, *Leyendas*, *Ibid.* pág 198.

“Pasó la noche, eterna, con aquel pensamiento... [...]aún en el sueño veía cruzar, perderse y tornar de nuevo una mujer, una mujer morena y hermosa, que llevaba la joya de oro y pedrería; una mujer, sí, porque no era ya la Virgen que yo adoro y ante quien me humillo; era una mujer, otra mujer como yo, que me miraba y se reía mofándose de mí.”⁹⁵

En su sueño, la “hermosa” ve a “una mujer morena y hermosa” portadora de la codiciada joya, una mujer que no era la virgen, “era una mujer como yo.” Con esta frase María Antúnez intenta ponerse a la altura de la virgen, es de notarse las similitudes y diferencias entre ambas figuras. La mujer demoníaca ostenta el mismo nombre que la madre de Dios, se llaman María, son mujeres hermosas y entre ambas existe un objeto en pugna, la ajorca.

En estas dos figuras encontramos no sólo los polos opuestos bien-mal, buena mujer-mala mujer, también encontramos la continua pugna que tuvo como escenario la literatura decimonónica, el constante enfrentamiento entre mujer frágil y mujer fatal: “[...] uno de los rasgos que saltan a la vista es la polarización de las representaciones femeninas: el lector se encuentra ante una mujer desalmada (a veces satánica [...]), encarnación de la voluptuosidad y de la mentira, o bien se está ante una mujer pura, virginal, etérea, incluso sospechosa de santidad.”⁹⁶

El modelo por excelencia de la mujer virtuosa fue el de la madre de Dios: “Este énfasis en la función salvadora de la mujer virtuosa y hogareña permite conjugar en ella los aspectos de virgen, madre y esposa, sintetizada en la figura de María, la madre de Jesús”⁹⁷.

Mujer frágil y *mujer fatal*, los dos tipos femeninos decimonónicos por excelencia, vinculados y confrontados al mismo tiempo son producto de un entorno ideológico y social específico de ese siglo: “Ambos modelos femeninos (la fatal y la frágil) no son autónomos sino que, dados sus supuestos ideológicos [...] uno remite necesariamente al otro, y los dos juntos, a un tercer elemento de índole masculina: el héroe melancólico, perplejo, quien casi siempre se encuentra oscilando entre ambas mujeres [...]”⁹⁸

En esta leyenda podemos encontrar esos tres elementos mencionados por José Ricardo Chaves, tenemos la presencia de dos mujeres: una, encarnación de lo demoníaco cuyo único propósito es llevar al protagonista a su ruina por un capricho; la otra, es la figura de

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ J. R. Chávez, *op. cit.* pág. 33-34.

⁹⁷ *Ibid* pág.49.

⁹⁸ *Ibid*. pág 36.

la mujer inmaculada, virtuosa y santa, encarnada en la Virgen; por último, tenemos la figura oscilante del héroe melancólico en este caso llamado Pedro Alfonso de Orellana, el cual se encuentra atrapado entre las dos mujeres opuestas, le debe su lealtad a la Virgen del Sagrario pero esta cegado por la belleza de María Antúnez.

La fémína fatal sabe que su deseo es sacrílego, pero aun así la idea está fija en su mente: “Desperté; pero con la misma idea fija aquí, entonces como ahora, semejante a un clavo ardiendo, diabólica, incontrastable, inspirada sin duda por el mismo Satanás...”⁹⁹

La figura de la *mujer fatal* encarnada en Lilith, se ha relacionado en la tradición judía con la figura de Satán como señala Golrokh Eetessam Párraga: “Es importante conocer a la hora de analizar la demonización de la figura de Lilith, que el Talmud hebreo narra su encuentro y posterior unión con el ángel Samael, que se rebeló contra dios, y a quien el cristianismo denomina Satán.”¹⁰⁰

Ante la insana idea de su amada, Pedro creyéndose heroico contempla la idea de cometer el sacrilegio: “con un movimiento convulsivo, oprimió el puño de su espada, levantó la cabeza que, en efecto, había inclinado, y dijo con voz sorda: —¿Qué Virgen tiene esa presea?”¹⁰¹

Sin embargo, su valentía y determinación no duran mucho al enterarse que la virgen poseedora de tal bien es nada menos que la Virgen del Sagrario: “—¡Ah! ¿Por qué no la posee otra Virgen? —prosiguió con acento enérgico y apasionado—. ¿Por qué no la tiene el arzobispo en su mitra, el rey en su corona o el diablo entre sus garras? Yo se la arrancaría para ti, aunque me costase la vida o la condenación. Pero la Virgen del Sagrario, a nuestra santa patrona, yo..., yo, que he nacido en Toledo, imposible, imposible.”¹⁰²

En estas líneas se puede apreciar una explosión heroica del protagonista masculino en relación con las circunstancias no favorables, en su furor afirma estar dispuesto a desafiar a las autoridades, llámense, el rey o cualquier virgen que no sea la del Sagrario, e incluso no teme al poder del diablo. Con estos rasgos el héroe becqueriano muestra tener características del tipo de héroe romántico referido por Rafael Argullol como “superhombre” ya que no teme desafiar a aquello que puede llegar a ser superior a él, al

⁹⁹ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 199.

¹⁰⁰ Golrokh Eetessam Párraga, “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale”, en: UNED. *Revista Signa* 18 (2009), pág. 231.

¹⁰¹ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 199.

¹⁰² *Idem.*

contrario él se cree capaz de enfrentar cualquier adversidad y salir triunfante o como dice Argullol: “El sentimiento de superioridad y el desdén son la venganza del romántico contra su tiempo.”¹⁰³

La tercera y última parte de la leyenda, comienza con una amplia descripción de la catedral de Toledo, en la cual el autor comienza dando algunas pistas por medio del uso de ciertos términos acerca del trágico desenlace de la historia: “En su seno viven el silencio, la majestad, la poesía del misticismo y un santo horror que defiende sus umbrales contra los pensamientos mundanos y las mezquinas pasiones de la tierra.”¹⁰⁴

Pedro había logrado colarse en el sagrado recinto, una vez preso de la trampa de esa mujer malévola, con la intención de profanar la estatua de la patrona del lugar: “cuando de entre las sombras, y pálido, tan pálido como la estatua de la tumba en que se apoyó un instante mientras dominaba su emoción [...] Era Pedro.”¹⁰⁵

Él había sucumbido a los encantos de ella: “¿Qué había pasado entre los dos amantes para que se arrestara,¹⁰⁶ al fin, a poner por obra una idea que sólo al concebirla se habían erizado sus cabellos de horror? Nunca pudo saberse. Pero él estaba ahí, y estaba allí para llevar a cabo su criminal propósito.”¹⁰⁷

Bécquer nunca nos dice abiertamente qué fue lo que llevó a Pedro a tomar la decisión, sin embargo la respuesta a este enigma lo encontramos dentro de la características de la *mujer fatal*: “La mujer fatal, [...] es sexo puro, es placer, es perdición; sucumbir a su encanto es perder el alma (masculina) perdiéndose en los sentidos, es abismarse en la materia y en la muerte.”¹⁰⁸

A partir de este punto del relato, todo el espacio narrativo de la leyenda se encuentra enfocado en hacer resaltar el horror fantástico o real que producía en nuestro héroe romántico aquella catedral profanada: “Todo alrededor suyo se revestía de formas quiméricas y horribles; todo era tinieblas o luz dudosa, más imponente aún que la oscuridad.”¹⁰⁹

¹⁰³ R. Argullol, *op. cit.* pág. 198.

¹⁰⁴ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 200.

¹⁰⁵ *Ibid.* pág. 201-202.

¹⁰⁶ “Se arrestara” de acuerdo con Pascual Izquierdo, se refiere a lo que lo animó o decidió. Se utiliza en el sentido de tener arrestos, mostrar arrojo o determinación a la hora de cometer una empresa arriesgada.

¹⁰⁷ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 202.

¹⁰⁸ J. R. Chaves, *op. cit.* pág. 162.

¹⁰⁹ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 203.

En medio de este infinito martirio, la imagen de la Virgen del Sagrario se alza inmaculada y llena de luz, contrastando una vez más con aquella de María Antúnez: “Sólo la reina de los cielos, suavemente iluminada por una lámpara de oro, parecía sonreír tranquila, bondadosa y serena en medio de tanto horror.”¹¹⁰

Una vez más, nos encontramos frente a la dicotomía mujer frágil- mujer fatal y entre ellas oscilante al héroe melancólico, “etapa tardía en la evolución del personaje masculino romántico.”¹¹¹

Al final los encantos de María Antúnez pesan más que el respeto inspirado por la celestial madre de Dios y el protagonista comete un crimen sacrílego, acto que lo arrastrará a su perdición: “[...] cerro los ojos para no verla, extendió la mano con un movimiento convulsivo y le arrancó la ajorca.”¹¹²

Una vez cometida la terrible acción, el criminal al disponerse a huir es testigo de un espectáculo sobrenatural: “La catedral estaba llena de estatuas; estatuas que, vestidas con luengos y no vistos ropajes, habían descendido de sus huecos y ocupaban todo el ámbito de la iglesia y le miraban con sus ojos sin pupila.”¹¹³

Ante semejante visión nuestro héroe colapsa y recibe su debido castigo:

Ya no pudo resistir más. Las sienes le latieron con una violencia espantosa; una nube de sangre oscureció sus pupilas; arrojó un segundo grito, un grito desgarrador y sobrehumano, y cayó desvanecido sobre el ara.

Cuando al otro día los dependientes de la iglesia lo encontraron al pie del altar, tenía aún la ajorca de oro entre sus manos, y al verlos aproximarse exclamó con una estridente carcajada:

—¡Suya, suya!
El infeliz estaba loco.¹¹⁴

Esta leyenda, de acuerdo con Pascual Izquierdo, sigue un esquema, compuesto por: “tentación (una Eva arquetípica formula una petición que busca conseguir el objeto que satisfaga un capricho de vanidad), pecado (consecución de la ajorca) y castigo (locura).”¹¹⁵

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ J. R. Chaves, *op. cit.* pág. 162.

¹¹² G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 203.

¹¹³ *Ibid.* pág. 204

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ P. Izquierdo, *op. cit.* pág. 54.

Es una *mujer fatal*, sin castigo por sus acciones, la que incita a la trasgresión y a la locura de un hombre dividido entre su lealtad y su pasión, pero éste no será el mismo caso de las protagonistas presentadas a continuación.

3.3 *El monte de las Ánimas* (Leyenda soriana)

Pascual Izquierdo identifica el ciclo narrativo de esta leyenda con el seguido en la “Ajorca de oro”: Todo este ciclo narrativo puede ser estudiado con el mismo esquema que aplicamos en la leyenda anterior: tentación, pecado, castigo.”¹¹⁶

Bécquer abre el relato con un prólogo introductorio, en el que “aparece de nuevo, en primera persona, la ficción del narrador como recolector o revivificador de historias oídas, con expresión de los espacios [...] y de los tiempos”¹¹⁷

La leyenda comienza refiriéndonos la experiencia personal del autor: “La noche de difuntos me despertó a no sé qué hora el doble de las campanas. Su tañido monótono y eterno me trajo a las mientes esta tradición que oí hace poco en Soria. [...] Por pasar el rato, me decidí a escribirla. Como en efecto lo hice.”¹¹⁸

Posterior al prólogo, Bécquer continúa con un diálogo, éste se lleva a cabo dentro de una cacería en un lugar y tiempo determinados, es el día de todos los santos y los personajes se encuentran en el Monte de las Ánimas: “—Atad a los perros, haced la señal con las trompas para que se reúnan los cazadores y demos la vuelta a la ciudad. La noche se acerca, es día de Todos los Santos y estamos en el Monte de las Ánimas.”¹¹⁹

Pascual Izquierdo citando a Heliodoro Carpintero señala que: “desde tiempo inmemorial había en Soria una Cofradía de Ánimas que disponía para su cometido de los aprovechamientos de un monte situado en una de las orillas del Duero y conocido con el nombre de las Ánimas.”¹²⁰

Los miembros de la cacería se ven preocupados porque la noche los alcance mientras se encuentran en el monte, debido a que justo en esa fecha del año, el lugar es escenario de un evento sobrenatural: “—A ser otro día, no dejara yo de concluir con ese rebaño de lobos [...] pero hoy es imposible. Dentro de poco sonará la oración en los Templarios, y las ánimas de los difuntos comenzarán a tañer su campana en la capilla del monte.”¹²¹

¹¹⁶ P. Izquierdo, *op. cit.* pág. 56.

¹¹⁷ *Ibid.* pág. 55

¹¹⁸ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 206.

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ P. Izquierdo, *op. cit.* pág. 206.

¹²¹ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 207.

Este diálogo es sostenido por los dos protagonistas de la leyenda, los primos Beatriz y Alonso, los cuales junto a sus padres los condes de Borges y de Alcudiel eran partícipes de la cacería.

Beatriz es en esta leyenda nuestra *mujer fatal*, al contrario de la leyenda anterior, esta mujer no es expuesta como fatal desde el principio como sucedió con María Antúnez. En el caso de Beatriz su fatalidad se mostrará en toda su magnitud conforme se desarrolla la narración, no obstante el autor nos muestra un primer rasgo de la fémica fatal en estos primeros momentos del relato: “—No, hermosa prima. Tú ignoras cuanto sucede en este país, porque aún no hace un año que has venido a él desde muy lejos.”¹²²

La extranjería es un rasgo frecuente en la tipología fatal. De acuerdo con Praz, dicho rasgo dota a la mujer de un cierto exotismo: “Hallaremos en cambio ese elemento en un tipo de mujer fatal más imbuido de esteticismo y de exotismo”¹²³

En el resto de la primera parte de la leyenda, el protagonista narra a su prima los acontecimientos trágicos que llevaron al Monte de las Ánimas a tener la característica de sitio encantado:

Fue una batalla espantosa: el monte quedó sembrado de cadáveres [...] el monte, maldita ocasión de tantas desgracias, se declaró abandonado [...] Desde entonces dicen que cuando llega la noche de difuntos se oye doblar sola la campana de la capilla, y que las ánimas de los muertos, envueltas en jirones de sudarios, corren como en una cacería fantástica por entre las breñas y los zarzales.¹²⁴

En la segunda parte de la leyenda como dice M. García-Viñó: “Beatriz despliega todos sus recursos de mujer insensible, engreída y caprichosa [...] y que en estos y otros relatos becquerianos [...] conduce al desgraciado víctima de sus hechizos a la locura o la muerte.”¹²⁵

En esta escena, nuestros protagonistas se encuentran refugiados en el palacio de los condes de Alcudiel, después de haber disfrutado de la cena mientras una plática amena se desarrollaba entre los nobles: “Solas dos personas parecían ajenas a la conversación general: Beatriz y Alonso. Beatriz seguía con los ojos, y absorta en un vago pensamiento, los caprichos de la llama. Alonso miraba el reflejo de la hoguera chispear en las azules pupilas de Beatriz.”¹²⁶

¹²² *Idem.*

¹²³ M. Praz, *op. cit.* pág. 369.

¹²⁴ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 209.

¹²⁵ M. García-Viñó, *op. cit.* pág. 89.

¹²⁶ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 210.

Ella se encuentra concentrada en un vago pensamiento, completamente indiferente a la presencia del hombre a su lado mientras contempla “los caprichos de la llama”; dos palabras clave bien utilizadas por el autor, ella es caprichosa como la llama y como ésta aquello que entra en contacto con su ser puede ser consumido por el fuego. Él miraba ese reflejo del fuego en las pupilas azules de ella. Lo que encontramos en la mirada de esta mujer son llamas, un fuego que contrasta en grande con el color azul de sus ojos, por una parte está lo hermoso y puro representado en el color azul y por otra Bécquer hace un juego interesante con las palabras para dar a entender a su lector la perversidad que se esconde en esa mirada perdida.

En el párrafo que sigue, el autor juega con el ambiente con el propósito de adentrar más al lector en la atmósfera que rodea a los personajes: “Ambos guardaban hacía rato un profundo silencio. Las dueñas referían, a propósito de la noche de difuntos, cuentos temerosos, en que los espectros y los aparecidos representaban el principal papel; y las campanas de la iglesia de Soria doblaban a lo lejos con un tañido monótono y triste.”¹²⁷

Es este el momento en el que Alonso decide romper el silencio ante la inminente partida de su prima, con la intención de saber si hay alguien que sea el objeto de su amor: “—Hermosa prima [...] pronto vamos a separarnos, tal vez para siempre [...] las áridas llanuras de Castilla, sus costumbres toscas y guerreras, sus hábitos sencillos y patriarcales, sé que no te gustan; te he oído suspirar varias veces, acaso por algún galán de tu lejano señorío.”¹²⁸ En la primera parte de este diálogo se presentan muchos aspectos acerca de la relación entre Alonso y su prima.

En primer lugar es de resaltarse el adjetivo que utiliza para referirse a ella: “hermosa”, el mismo adjetivo utilizado en la leyenda anterior para referirse a María Antúnez. La hermosura es para estas mujeres un rasgo innato, es una característica constantemente presente y de la que se pueden valer para llevar a la perdición a los hombres que deseen. Este aspecto no ha pasado desapercibido a los ojos de los pensadores del siglo decimonónico, Arhur Schopenhauer señala que: “[...] la Naturaleza ha armado a la mujer, como a cualquier otra criatura, con las armas y los instrumentos necesarios para asegurar su existencia, y sólo durante un tiempo preciso[...].”¹²⁹

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ A. Schopenhauer, *op. cit.* pág. 52.

Alonso le menciona a su prima su próxima separación, lo que puede sugerirnos que un compromiso formal entre ambos es algo imposible, ella no gusta de “las áridas llanuras de Castilla, sus costumbres toscas y guerreras, sus hábitos sencillos y patriarcales”. Bécquer es un astuto narrador al mencionar que a su personaje femenino le son desagradables estos aspectos, los cuales son parte de los rasgos característicos del personaje masculino, estamos ante una transferencia de cualidades, de la región al personaje. Por medio de este recurso, el autor hábilmente nos señala que Beatriz no gusta de Alonso ni de sus costumbres: “Beatriz es encaprichada, voluntariosa y mundana como habituada a la vida de la Corte francesa, y siente un desprecio absoluto por las tradiciones de las áridas llanuras de Castilla.”¹³⁰

Alonso consciente de no ser del agrado de la dama, se aventura a sugerir que esto se puede deber al recuerdo de algún galán de la tierra de ella. Esta pregunta en lugar de provocar su interés y satisfacer la curiosidad de él, lo que logra es despertar la ira de la mujer: “Beatriz hizo un gesto de fría indiferencia: todo un carácter de mujer se reveló en aquella desdeñosa contracción de sus delgados labios.”¹³¹

Ante esta pregunta, Beatriz se mostró como una *mujer fatal*, fría e indiferente frente a los celos de su primo. Sólo fue un gesto, una contracción de labios, pero eso bastó para que “todo un carácter de mujer” se revelara, un carácter perverso y desdeñoso, el carácter de una fémica fatal.

Al ver la reacción de su adorada, Alonso añade: “De un modo o de otro, presiento que no tardaré en perderte...”¹³² Nuestro protagonista sabe que no es del agrado de su prima por eso afirma que tanto si ella se va del lugar como si se queda, está consciente de que su amor no es correspondido.

Hecho a la idea de que ella no comparte la pasión que a él lo embriaga, intenta hacerle un obsequio de despedida: “Al separarnos, quisiera que llevases una memoria mía... ¿Te acuerdas cuando fuimos al templo a dar gracias a Dios por haberte devuelto la salud que viniste a buscar en esa tierra? El joyel que sujetaba la pluma de mi gorra cautivó tu atención. ¡Qué hermoso estaría sujetando un velo sobre tu oscura cabellera!”¹³³

Como en la leyenda anterior, una joya logra cautivar la atención de esta mujer y al igual que en el caso del protagonista anterior, éste está dispuesto a obsequiarla; pero no es sólo la

¹³⁰ Russel P. Sebold, *op. cit* pág. 112.

¹³¹ G. A. Bécquer *op. cit* pág. 210.

¹³² *Idem.*

¹³³ *Idem.*

ambición el rasgo fatal que caracteriza a esta mujer, también encontramos uno de los rasgos físicos típicos de esta tipología: la cabellera oscura.

Suponiendo las intenciones de su primo, Beatriz se niega a aceptar el regalo: “—No sé en el tuyo —contestó la hermosa— ; pero en mi país una prenda recibida compromete una voluntad. Sólo un el día de ceremonia debe aceptarse un presente de manos de un deudo...”¹³⁴

Alonso siente el desprecio de su prima: “El acento helado con que Beatriz pronunció estas palabras turbó un momento al joven que, después de serenarse, dijo con tristeza:

—Lo sé, prima: pero hoy se celebran Todos los Santos, y el tuyo entre todos; hoy es día de ceremonias y presentes.”¹³⁵

La voz de ella es fría y distante, “se muestra frígida, insensible, fatal, es el ídolo”¹³⁶ y Alonso el que le rinde culto. La voz, esa voz cruel pero encantadora es otra de las características de la tipología fatal.

La actitud de Beatriz logra turbar a su primo, hasta este momento podemos observar que esta fémina lo único que ha hecho es conducir al protagonista a una profunda tristeza. Lo que la convierte en toda una *mujer fatal* es lo que hace después de aceptar la joya muy a su pesar como un presente por su santo: “Beatriz se mordió ligeramente los labios y extendió la mano para tomar la joya, sin añadir una palabra.”¹³⁷

Alonso concuerda con el tipo de héroe destinado a caer en las garras de una *mujer fatal*, ella lo atrae y él sella su propio destino: “Según esta concepción de la mujer fatal, el enamorado es habitualmente un jovencito, y mantiene una actitud pasiva; [...] a la mujer, que frente a él está”¹³⁸

Es el mismo Alonso el que abraza su desgracia al pedirle a Beatriz un recuerdo: “—Y antes que concluya el día de Todos los Santos, en que así como el tuyo se celebra el mío, y puedes, sin atar tu voluntad, dejarme un recuerdo, ¿no lo harás? —dijo él, clavando una

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ M. Praz, *op. cit.* pág. 359.

¹³⁷ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 211.

¹³⁸ M. Praz, *op. cit.* pág. 380.

mirada en la de su prima, que brilló como un relámpago, iluminada por un pensamiento diabólico.”¹³⁹

La mirada de ella “brillo como un relámpago, iluminada por un pensamiento diabólico” Beatriz en este punto de la narración ya es completamente una *mujer fatal*, como comenta Manuela Cubero Sanz en su artículo “La mujer en las *Leyendas* de Bécquer”: “De nuevo Bécquer se sirve de una leyenda para mostrarnos la maldad de la mujer. Beatriz, lo mismo que María, es la mujer que se vale de sus encantos y de su belleza para arrastrar al hombre que la ama a la perdición, y en este caso, a la misma muerte.”¹⁴⁰

Con ese pensamiento diabólico en la cabeza, Beatriz accede a darle a su primo una banda:

—¿Por qué no? —exclamó ésta, llevándose la mano al hombro derecho como para buscar alguna cosa entre los pliegues de su ancha manga de terciopelo bordado de oro. Después, con una infantil expresión de sentimiento, añadió--:

¿Te acuerdas de la banda azul que llevé hoy a la cacería, y que por no sé qué emblema de su color me dijiste que era la divisa de tu alma?¹⁴¹

—Sí.

—¡Pues... se ha perdido! Se ha perdido, y pensaba dejártela como un recuerdo.

—¡Se ha perdido! ¿Y dónde? —preguntó Alonso, incorporándose de su asiento y con una indescriptible expresión de temor y esperanza.

—No sé... en el monte acaso.¹⁴²

Bécquer sugiere sutilmente que ella sabía que la banda se había perdido en el Monte, también sabía que ese lugar aquel día atemorizaba a su primo, he ahí el “pensamiento diabólico” manifestado, quería probar hasta dónde llegaría por ella, deseaba hacerle daño o como dice M. García Viñó: “Por el simple deseo de sentirse servida, adorada, Beatriz obliga a su primo a ir al monte de las Ánimas en la noche de difuntos a recoger una banda azul que por la tarde perdió”¹⁴³

Ante la petición de su prima, el miedo de Alonso es evidente: “Otra noche volaría por esa banda, y volaría gozoso como a una fiesta; y, sin embargo, esta noche... esta noche, ¿a qué ocultártelo?, tengo miedo.”¹⁴⁴

¹³⁹ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 211.

¹⁴⁰ Manuela Cubero Sanz, “La mujer en las leyendas de Bécquer”, en *Revista de Filología Española*, LII, 1969, pág. 352.

¹⁴¹ Pascual Izquierdo señala en su edición crítica de las *Leyendas* que de acuerdo con la simbología del amor cortés, el azul tiene relación con los celos.

¹⁴² G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 211.

¹⁴³ M. García-Viñó, *op. cit.* pág. 90.

¹⁴⁴ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 212.

Ella ve su reacción con diabólica complacencia y como bien describe M. García-Viñó: “Le obliga, a pesar de la resistencia de él, con ironías, sarcasmos y reticencias sobre su cobardía.”¹⁴⁵

Mientras el joven hablaba, una sonrisa imperceptible se dibujó en los labios de Beatriz, que cuando hubo concluido, exclamó con un tono indiferente y mientras atizaba el fuego del hogar, donde saltaba y crujía la leña, arrojando chispas de mil colores: —¡Oh! Eso, de ningún modo. ¡Qué locura! ¡Ir ahora al monte por semejante friolera! ¡Una noche tan oscura, noche de difuntos y cuajado el camino de lobos!¹⁴⁶

Beatriz es cruel y astuta, aspectos característicos de este tipo de mujer según José Ricardo Chavez: “Aisladas, atomizadas, las mujeres, [...] desarrollan nuevas vías: la mentira, el engaño, formas más que de inteligencia, de astucia. De aquí otro rasgo asociado a la *femme fatale*: la crueldad”¹⁴⁷

Nuestro protagonista, al darse cuenta de la trampa que su prima le ponía, cede ante sus provocaciones y abraza su destino:

Al decir esta última frase la recargó de un modo tan especial, que Alonso no pudo menos de comprender toda su amarga ironía; movido como por un resorte se puso de pie, se pasó la mano por la frente, como para arrancarse el miedo que estaba en su cabeza y no en su corazón, y con voz firme exclamó, dirigiéndose a la hermosa, que estaba aún inclinada sobre el hogar, entreteniéndose en revolver el fuego: —Adiós, Beatriz, adiós. Hasta... pronto.¹⁴⁸

Alonso parte a un futuro incierto, mientras su prima se entretiene en revolver el fuego, es de resaltar que la descripción de ella nos remite a la idea de que tal y como la encontramos revolviendo el fuego del hogar, de la misma forma se encargó de revolver el fuego de la pasión de Alonso hasta el punto de orillarlo a cometer una locura, sólo por su capricho.

Sin el menor rastro de arrepentimiento lo deja marcharse:

—¡Alonso, Alonso! —dijo ésta, volviéndose con rapidez; para cuando quiso o aparentó querer detenerle, el joven había desaparecido.

A los pocos minutos se oyó el rumor de un caballo que se alejaba al galope. La hermosa, con una radiante expresión de orgullo satisfecho que coloreó sus mejillas, prestó atento oído a aquel rumor que se debilitaba, que se perdía, que se desvaneció por último.¹⁴⁹

¹⁴⁵ M. García-Viñó, *op. cit.* pág. 90.

¹⁴⁶ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 212.

¹⁴⁷ J. R. Chavez, *op. cit.* pág. 88.

¹⁴⁸ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 213.

¹⁴⁹ *Idem.*

Por fin, él había cedido a sus malignas intenciones y estaba satisfecha con lo que había hecho.

En la última parte de leyenda Bécquer nos presenta una Beatriz atormentada y atemorizada a causa de la tardanza de su primo:

—¡Habría tenido miedo! —exclamó la joven, cerrando su libro de oraciones y encaminándose a su lecho, después de haber intentado inútilmente murmurar algunos de los rezos que la Iglesia consagra en el día de difuntos a los que ya no existen.

Después de haber apagado la lámpara y cruzado las dobles cortinas de seda, se durmió; se durmió con un sueño inquieto, ligero, nervioso.¹⁵⁰

El autor organiza los elementos de la narración de tal forma que va construyendo un ambiente de tensión: “Bécquer va graduando en Beatriz, desde el inicio hasta la culminación, la progresión ascendente del miedo”¹⁵¹

Poco a poco la escena se impregna del temor de la protagonista, una *mujer fatal* que debido a su culpa debe ser castigada:

Creía haber oído, a par de ellas, pronunciar su nombre; pero lejos, muy lejos, y por una voz ahogada y doliente. [...]

—Bah! —exclamó, volviendo a recostar su hermosa cabeza sobre la almohada de raso azul del lecho—. [...]

Pronto volvió a incorporarse, más pálida, más inquieta, más aterrada.¹⁵²

En esta parte de la leyenda ya se puede entrever el trágico final que se aproxima: “Esta conjugación de realidad escenográfica e imaginación deformadora preparan el clima propicio para que el elemento maravilloso de la banda azul adquiriera presencia real, sea símbolo que muestre que se ha cometido la transgresión a una creencia popular supersticiosa y que será necesario un castigo.”¹⁵³

A diferencia del caso anterior, en éste encontramos que la *mujer fatal* es castigada por su crimen con la muerte:

Así pasó una hora, dos, la noche, un siglo, porque la noche aquella pareció eterna a Beatriz. [...] Después de una noche de insomnio y de terrores [...] Separó las cortinas de seda del lecho, [...] y ya se disponía a reírse de sus temores pasados, cuando de repente un sudor frío cubrió su cuerpo, sus ojos se desencajaron y una palidez mortal descoloró sus mejillas: sobre el reclinatorio había visto, sangrienta y desgarrada, la banda azul que perdiera en el monte, la banda azul que fue a buscar Alonso.[...] Cuando sus servidores llegaron, despavoridos, a noticiarle la muerte del primogénito de Alcudiel,

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ P. Izquierdo, *op. cit.* pág. 57.

¹⁵² G. A. Bécquer, *op. cit.* pág.214-215.

¹⁵³ P. Izquierdo, *op. cit.* pág.58.

[...] la encontraron inmóvil, crispada, asida con ambas manos a una de las columnas de ébano del lecho, desencajados los ojos, entreabierta la boca, blancos los labios, rígidos los miembros, muerta, muerta de horror.¹⁵⁴

Bécquer cierra la leyenda con una pequeña intervención en la que añade a la historia del Monte de las Ánimas un nuevo personaje femenino. Una mujer que está condenada a pagar por su crimen eternamente: “[...] y, caballeros sobre osamentas de corceles, perseguir como a una fiera a una mujer hermosa, pálida y desmelenada que, con los pies desnudos y sangrientos, y arrogando gritos de horror, daba vueltas alrededor de la tumba de Alonso”¹⁵⁵

Un trágico final para la *mujer fatal* del Monte de las Ánimas, mujer que incluso en su última descripción continúa portando rasgos de fémina fatal. La palidez con la que nuestro autor la retrata, es característico de este tipo de mujer: “[...] la palidez: la mujer fatal típica es pálida, como lo era el héroe byroniano.”¹⁵⁶

Beatriz Borges, una mala mujer que una vez más lleva a la perdición a un hombre por la satisfacción de un capricho, sin embargo a diferencia de la leyenda anterior en este caso la incitadora es castigada por su crimen con la muerte y la condenación eterna.

¹⁵⁴ G. A. Bécquer, *op. cit.* págs. 215, 216.

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ M. Praz, *op. cit.* pág. 414.

3.4 *Los ojos verdes* (Leyenda)

M. García-Viñó dice acerca de esta leyenda: “El tema de la mujer que, encarnando el espíritu del mal, causa con su belleza la perdición del hombre, lo expresa asimismo Bécquer, de manera simbólica, en *Los ojos verdes*, leyenda publicada en “El Contemporáneo” el 15 de diciembre de 1861.”¹⁵⁷

Esta leyenda es la única surgida plenamente del autor, no se basa en ningún relato escuchado de ninguna región, es simplemente una muestra pura del talento de Gustavo Adolfo Bécquer.

El relato comienza como los anteriores con un breve prólogo becqueriano escrito en primera persona, la diferencia radica en que en esta ocasión el autor no insiste en señalar su labor de recolector de historias provenientes de la tradición oral, sino señala que esta leyenda específicamente es producto de su imaginación: “Hace mucho tiempo que tenía ganas de escribir cualquier cosa con este título. Hoy, que se me ha presentado ocasión, lo he puesto con letras grandes en la primera cuartilla de papel, y luego he dejado a capricho volar la pluma.”¹⁵⁸

Bécquer incluso afirma que él mismo ha visto ojos como los de su leyenda: “Yo creo que he visto unos ojos como los que he pintado en esta leyenda. No sé si en sueños, pero yo los he visto.”¹⁵⁹

Esto nos habla de un nivel de subjetividad autoral mucho más obvio, en contraste con el resto de las leyendas, ya que éstas según afirma el autor están basadas en relatos escuchados por él.

Los capítulos en los que se divide poseen una técnica narrativa más dinámica como señala Pascual Izquierdo: “Bécquer introduce en la leyenda un mayor dinamismo y una mayor modernidad en sus técnicas narrativas. Los tres capítulos comienzan sin los habituales preámbulos explicativos o atmosféricos y con la intervención verbal de un personaje cuya función es la de poner en escena la acción narrativa.”¹⁶⁰

En la primera parte, nos ubica en la cacería del “primogénito de Almenar”, “el héroe de la fiesta, Fernando de Argensola”. La presa va herida casi a punto de

¹⁵⁷ M. García-Viñó, *op. cit.* pág. 177.

¹⁵⁸ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 217.

¹⁵⁹ *Ibid.* pág. 218.

¹⁶⁰ P. Izquierdo, *op. cit.* pág. 59.

desfallecer, sería una presa fácil de no ser porque en su agonía se dirige hacia la fuente de los Álamos. Íñigo, “el montero mayor de los marqueses de Almenar” se esfuerza por evitar que el ciervo llegue a la fuente, pero todo resulta inútil. La presa escapa y la persecución es detenida por el montero. Fernando se enfurece: “¿Qué haces? – exclamó, dirigiéndose a su montero, y en tanto, ya se pintaba el asombro en sus facciones, ya ardía la cólera en sus ojos–.”¹⁶¹

Ante la cólera de su amo, el fiel montero justifica sus acciones:

–Porque esa trocha –prosiguió el montero– conduce a la fuente de los Álamos: la fuente de los Álamos, en cuyas aguas habita un espíritu del mal. El que osa enturbiar su corriente paga caro su atrevimiento. [...] Los cazadores somos reyes del Moncayo, pero reyes que pagan un tributo. Pieza que se refugia en esa fuente misteriosa, pieza perdida.¹⁶²

Desde el comienzo, el autor nos advierte en boca de su personaje de la existencia de “un espíritu del mal” que habita en la fuente de los Álamos. La criatura que se encuentra en ese lugar no pertenece a este mundo, es un ser maligno que no debe ser molestado ya que aquel que se atreva a hacerlo “paga caro su atrevimiento”.

El ser al que tanto teme el montero es un ser conocido en el folclore europeo: “Las fuentes y los lagos de aguas límpidas se asocian en la tradición con seres fantásticos, casi siempre mujeres hermosas, a veces sirenas o monstruos, que protegen la pureza del agua. Son espíritus maléficos, porque se trata de aguas encantadas y no corrientes. Los que enturbian la superficie del agua sufren generalmente un castigo.”¹⁶³

A pesar de las advertencias de Íñigo, Fernando insiste en entrar al lugar que conduce a la fuente y recuperar a su presa: “¡Pieza perdida! Primero perderé yo el señorío de mis padres, y primero perderé el ánima en manos de Satanás que permitir que se me escape ese ciervo [...] al diablo ella, su limpidez y sus habitantes.”¹⁶⁴

Con esa acción Fernando sella su destino, tenemos como en el caso de las leyendas anteriores, pequeñas señales que el autor nos va mostrando a lo largo de la narración, señales que presagian un final trágico para los protagonistas. En este caso el propio Fernando afirma abiertamente que no le importa perder el señorío de su familia ni su alma, a condición de ganar la satisfacción de tener a su presa.

¹⁶¹ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 219.

¹⁶² *Ibid.* pág. 220

¹⁶³ R. Benítez, *Bécquer tradicionalista*, *op. cit.* pág. 147.

¹⁶⁴ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 220.

Una vez más, encontramos en el protagonista al tipo de héroe denominado por Argullol superhombre, aquel que se deja llevar por sus sentimientos de superioridad.

En la segunda parte de la leyenda, Bécquer nos muestra un cuadro escénico en el que podemos encontrar a un Fernando aquejado e inquieto, sosteniendo una conversación con Íñigo acerca de la causa de sus males: “—Tenéis la color quebrada; andáis mustio y sombrío. ¿Qué os sucede? Desde el día, que yo siempre tendré por funesto, en que llegasteis a la fuente de los Álamos en pos de la res herida, diríase que una mala bruja os ha encanijado con sus hechizos.”¹⁶⁵

El montero conocía las consecuencias funestas que vendrían después del atrevimiento de su amo, el cambio era radical y repentino, como el embrujo de “una mala bruja”, una *mujer fatal* que pretende arrastrarlo a la perdición.

Fernando parece no escuchar las palabras de Íñigo, se encontraba “absorto en sus ideas”, por fin, “Después de un largo silencio [...] dirigiéndose a su servidor, como si no hubiera escuchado una sola de sus palabras: —Íñigo, [...] tu que conoces todas las guaridas del Moncayo [...] dime: ¿has encontrado, por acaso, una mujer que vive entre sus rocas?”¹⁶⁶

El misterio de la criatura maligna por fin se nos revela bajo la forma de una mujer:

“—¡Una mujer! —exclamó el montero con asombro [...]

—Sí —dijo el joven—[...] Tú me ayudarás a desvanecer el misterio que envuelve a esa criatura que, al parecer, sólo para mí existe, pues nadie la conoce, ni la ha visto, ni puede darme razón de ella.”¹⁶⁷

No será hasta este momento cuando nos revela explícitamente lo que ya intuíamos, la existencia de una mujer misteriosa que habita en la fuente de los Álamos, una mujer que ha logrado hipnotizar los sentidos del joven noble a tal punto que lo ha dejado irreconocible. Rubén Benítez comenta al respecto que: “La leyenda es una versión más o menos libre de un tema del folklore europeo: una bella mujer, la *dama del lago*, seduce a los paseantes y los atrae a las profundidades del lago.”¹⁶⁸

¹⁶⁵ *Ibid.* pág. 221.

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ R. Benítez, *Bécquer tradicionalista, op. cit.* pág. 146.

Fernando ha encontrado algo en la fuente el día de la cacería: “El día que salté sobre ella con mi *Relámpago*, creí haber visto brillar en su fondo una cosa extraña..., muy extraña: los ojos de una mujer.”¹⁶⁹

Esos ojos tuvieron efectos irreversibles en Fernando como él mismo cuenta a su montero posteriormente: “[...] yo creí ver una mirada que se clavó en la mía, una mirada que encendió en mi pecho un deseo absurdo, irrealizable: el de encontrar una persona con unos ojos como aquéllos.”¹⁷⁰

Pascual Izquierdo comenta acerca del tema de la mirada de la mujer:

En el desarrollo del tema de la mujer que con su belleza acarrea la muerte del hombre preso en sus extensas tentaciones, los ojos verdes se convierten en los verdaderos protagonistas. De ellos nace su magnetismo y su capacidad de hechizo. Ellos constituyen el símbolo más original y visible del misterio y de la capacidad de seducción que posee la hermosura femenina [...]¹⁷¹

Los ojos de la fémína fatal son los que hechizan a Fernando y lo hacen caer a sus pies. Una vez que nuestro protagonista ha quedado fascinado, ella se le revela como mujer:

[...] yo me creí juguete de un sueño...; pero no, es verdad la he hablado ya muchas veces como te hablo a ti ahora...; una tarde encontré sentada en mi puesto, y vestida con unas ropas que llegaban hasta las aguas y flotaban sobre su haz, una mujer hermosa sobre toda ponderación. Sus cabellos eran como el oro; sus pestañas volteaban inquietas unas pupilas que yo había visto..., sí porque los ojos de aquella mujer eran los ojos que yo tenía clavados en la mente, unos ojos de un color imposible, unos ojos...
—¡Verdes! —exclamó Íñigo con un acento profundo de terror [...]¹⁷²

En este diálogo tenemos una primera descripción de nuestra *mujer fatal* en boca del héroe. Esta mujer es “hermosa sobre toda ponderación”, cualidad indispensable en una fémína fatal; su cabello es rubio a pesar de que generalmente el cabello de estas mujeres no suele ser de este color, ésta es una modificación a la tipología por parte del autor. Lo que viene a ubicar a esta mujer definitivamente dentro del tipo fatal es el color de sus ojos, verdes.

¹⁶⁹ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 223.

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ P. Izquierdo, *op. cit.* pág. 59, 60.

¹⁷² G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 223.

Este misterioso ser es identificado por Rubén Benítez como una *dama del lago*. El origen de esta clase de personajes nos remite a la mitología antigua en la que poseen el nombre de *náyades*: “Las Náyades son las ninfas del elemento líquido. [...] las Náyades encarnan la divinidad del manantial o del curso de agua que habitan.”¹⁷³

La *mujer fatal* de esta leyenda es de naturaleza diferente a los casos anteriores, en esta ocasión no es humana y su objetivo explícito es castigar el atrevimiento de los hombres.

Sabiendo esto, el montero Íñigo, intenta persuadir a Fernando de buscar a esa criatura:

[...] mis padres, al prohibirme llegar hasta esos lugares, me dijeron mil veces que el espíritu, trago, demonio o mujer que habita en sus aguas tiene los ojos de ese color. Yo os conjuro, por lo que más améis en la tierra, a no volver a la fuente de los Álamos. Un día u otro os alcanzará su venganza y expiaréis, muriendo, el delito de haber encenagado sus ondas.¹⁷⁴

Las intenciones del montero son buenas, sin embargo ya es tarde para nuestro protagonista, ha caído bajo el encanto de esa mujer demoníaca: “¿Sabes tú lo que más amo en este mundo? ¿Sabes tú por qué daría yo el amor de mi padre, los besos de la que me dio la vida y todo el cariño que puedan atesorar todas las mujeres de la tierra? Por una mirada, por una sola mirada de esos ojos... ¡Mira cómo podré yo dejar de buscarlos!”¹⁷⁵

En estas palabras del protagonista encontramos una clara referencia a la rima XXII

Por una mirada, un mundo;
Por una sonrisa, un cielo;
Por un beso..., yo no sé
Qué te diera por un beso.

Ya hemos señalado, que la relación entre *Rimas* y *Leyendas* es estrecha y en esta ocasión nos encontramos frente a un ejemplo más de esta relación. En la rima, Bécquer expresa una devoción absoluta a la dama, una devoción como la que Fernando parece poseer por su *dama del lago*.

¹⁷³ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, 6ª ed. Traducción de Francisco Payarols, Paidós, Barcelona, 1979, pág. 372.

¹⁷⁴ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 223.

¹⁷⁵ *Ibid.* pág. 224.

La tercera y última parte de la leyenda se desarrolla al anochecer en la fuente de los Álamos. Fernando se encuentra hablando con la misteriosa mujer: “Sobre una de estas rocas, sobre una que parecía próxima a desplomarse en el fondo de las aguas, en cuya superficie se retrataba, temblando, el primogénito de Almenar, de rodillas a los pies de su misteriosa amante, procuraba en vano arrancarle el secreto de su existencia.”¹⁷⁶

Bécquer nos dice que el primogénito de Almenar se encontraba de rodillas sobre una roca que “parecía próxima a desplomarse en el fondo de las aguas”, una escena muy significativa por el anuncio del final trágico. Así como la piedra parece estar a punto de desplomarse en el agua, nuestro protagonista se hundirá en la misma.

Fernando declara su amor a esta dama, una declaración muestra de una entrega total es la que podemos observar, el noble es ahora un hombre que ha caído por completo bajo el encanto de una *mujer fatal*:

“—¿Quién eres tú? ¿Cuál es tu patria? ¿En dónde habitas? Yo vengo un día y otro en tu busca, y ni veo el corcel que te trae a estos lugares ni a los servidores que conducen tu litera. Rompe de una vez el misterioso velo en que te envuelves como en una noche profunda. Yo te amo, y, noble o villana, seré tuyo, tuyo siempre...”¹⁷⁷

A continuación, el autor nos da una descripción en tercera persona de esta mujer: “Ella era hermosa, hermosa y pálida como una estatua de alabastro. Uno de sus rizos caía sobre sus hombros, deslizándose entre los pliegues del velo como un rayo de sol que atraviesa las nubes, y en el cerco de sus pestañas rubias brillaban sus pupilas como dos esmeraldas sujetas en una joya de oro.”¹⁷⁸

En esta caracterización se pueden encontrar varios elementos físicos típicos de la *mujer fatal* establecidos por Mario Praz, como: los ojos verdes, la hermosura sobrenatural y la palidez.

Rubén Benítez a propósito de la descripción de la dama señala que “Las *damas de los lagos* suelen tener las mismas particularidades físicas que Bécquer adjudica a su personaje. Suelen peinar sus largos cabellos a la orilla del agua, a menudo con un peine de oro. Pueden tener los ojos, como en Bécquer[...]”¹⁷⁹

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ *Idem.*

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ R. Benítez, *Bécquer tradicionalista, op. cit.* pág.147.

Estas semejanzas del personaje becqueriano con aquellas mujeres de carácter demoníaco pertenecientes al folklore tradicional nos ejemplifica cómo algunas de estas características del lugar común perduraron en la *mujer fatal* decimonónica. Como Praz afirma, las mujeres terribles siempre han estado presentes en la mitología y en la literatura para reflejar de una forma fantástica aspectos de la femineidad cruel presentes en el mundo real.

Una vez que Fernando se hubo puesto a los pies de la *dama del lago*, ella admite su naturaleza: “[...] Háblame; yo quiero saber si me amas; yo quiero saber si puedo amarte, si eres una mujer...

–O un demonio... ¿Y si lo fuese?”¹⁸⁰

Ella se ha nombrado a sí misma demonio, su naturaleza y su belleza no son de este mundo. Debido a su origen mítico podríamos clasificar a esta mujer del lago dentro de los personajes “emblemáticos”, aquellos que como Lilith, las Árpías, las Sirenas, Gorgonas, Escila o la Esfinge, no sólo muestran una tipología, sino que son las que han ayudado a forjarla.

A estas alturas de la narración, Fernando se encuentra sumido en una demencia total, al igual que pasó con el protagonista de la “Ajorca de oro”, nuestro héroe ha sido arrastrado a la locura:

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

–Si lo fueses..., te amaría..., te amaría como te amo ahora, como es mi destino amarte hasta más allá de esta vida, si hay algo más allá de ella.¹⁸¹

Un héroe perdido en la locura de un arrebato amoroso presagiando su propia muerte es lo que podemos encontrar en este diálogo.

Al ver demente de amor a su presa, la *dama del lago* procede a atraerlo a su muerte:

–Fernando –dijo la hermosa entonces con una voz semejante a una música–, yo te amo más aún que tú me amas; yo, que descendo hasta un mortal siendo un espíritu puro. No soy una mujer como las que existen en la tierra; soy una mujer digna de ti, que eres superior a los demás hombres. Yo vivo en el fondo de estas aguas, incorpórea como ellas, fugaz y transparente: hablo con sus rumores y ondulo con sus pliegues. Yo no castigo al que osa turbar la fuente donde moro; antes le premio

¹⁸⁰ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 225.

¹⁸¹ *Idem.*

con mi amor, como a un mortal superior a las supersticiones del vulgo, como a un amante capaz de comprender mi cariño extraño y misterioso.¹⁸²

La dama afirma amar a Fernando como a un “mortal superior a las supersticiones del vulgo” como a un hombre elevado que puede comprender su “cariño extraño y misterioso”. Ella al igual que en el caso de “Cleopatra, como la mantis religiosa, mata al macho que ama.”¹⁸³

Como ocurrió anteriormente, en este fragmento encontramos ecos de una rima:

[...]

—Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible;
no puedo amarte.

—¡Oh ven, ven tú!

Pascual Izquierdo dice al respecto que “Bécquer no hace sino reforzar el credo romántico de exaltación y búsqueda del ideal por encima del asfixiante prosaísmo de lo cotidiano. Pero el idealismo ciego conduce a la muerte.”¹⁸⁴

Fernando bajo el encanto de la *dama del lago* poco a poco se acerca a su trágico final:

Mientras ella hablaba así, el joven, absorto en la contemplación de su fantástica hermosura, atraído como por una fuerza desconocida, se aproximaba más y más al borde de la roca. La mujer de los ojos verdes prosiguió así:

—¿Ves, ves el límpido fondo de ese lago? ¿Ves esas plantas de largas y verdes hojas que se agitan en su fondo?... Ellas nos darán un lecho de esmeraldas y corales..., y yo..., yo te daré una felicidad sin nombre, esa felicidad que has soñado en tus horas de delirio y que no puede ofrecerte nadie más... [...] ven..., ven...

La noche comenzaba a extender sus sombras; la luna rielaba en la superficie del lago; la niebla se arremolinaba al soplo del aire, y los ojos verdes brillaban en la oscuridad como los fuegos fatuos que corren sobre el haz de las aguas infectas...¹⁸⁵

La descripción del lugar en el que habita esta mujer y su carácter se asemejan a aquellos descritos por la tradición popular: “Las hadas acuáticas de la tradición actúan además de modo parecido al del hada becqueriana. A veces son seres benéficos que proporcionan tesoros o gracias, pero generalmente espíritus que seducen malamente

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ M. Praz, *op. cit.* pág. 380.

¹⁸⁴ P. Izquierdo, *op. cit.* pág. 60.

¹⁸⁵ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 225, 226.

con su figura o su canto. Llevan a sus enamorados al fondo de las aguas donde existen misteriosas ciudades o castillos.”¹⁸⁶

Las imágenes que nos muestra este fragmento nos sumergen en un ambiente de ensoñación y seducción: “La sensualidad lleva implícito el frío de la muerte. Los ojos verdes, cuyo brillo –como apunta J. Gulsoy –queda subrayado siempre que aparecen en escena, son el símbolo del ideal buscado y el reclamo idóneo para un espíritu sensible.”¹⁸⁷

Son esos ojos verdes brillantes en la oscuridad los que poco a poco atraen al incauto protagonista como los fuegos fatuos confunden al extraviado viajero para perderse en las “aguas infectas...”

El trágico final de Fernando es inminente, la muerte es lo único que lo aguarda en los brazos de esa mujer: “Cuando Bécquer hace intervenir otros elementos del cuerpo de la ondina (brazos, labios), entonces se produce el fatal desenlace.”¹⁸⁸

Ella lo llama y el acude presa de su hechizo, feliz de dar su vida por disfrutar del amor de esa mujer: “<<Ven, ven...>> y la mujer misteriosa lo llamaba al borde del abismo donde estaba suspendida, y parecía ofrecerle un beso..., un beso...”¹⁸⁹

La escena descrita a continuación tiene ecos en otros relatos de este tipo¹⁹⁰: “Fernando dio un paso hacia ella... otro..., y sintió unos brazos delgados y flexibles que se liaban a su cuello, y una sensación fría en sus labios ardorosos, un beso de nieve..., y vaciló..., y perdió pie, y cayó al agua con un rumor sordo y lúgubre.”¹⁹¹

Benítez señala: “El detalle más específico aún, en la leyenda becqueriana, de la frialdad de los labios del hada, ha sido también recogido por Sébillot en la zona

¹⁸⁶ R. Benítez, *Bécquer tradicionalista*, *op. cit.* pág.148.

¹⁸⁷ P. Izquierdo, *op. cit.* pág. 60.

¹⁸⁸ *Idem.*

¹⁸⁹ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 226.

¹⁹⁰ Algunos estudiosos relacionan esta leyenda con mitos griegos como la historia de la diosa Diana y el cazador Acteón, donde se pueden encontrar todos los elementos esenciales de la leyenda: la mujer sobrehumana, la fuente, el cazador, el ciervo y el final terrible. *Vid.* R. P. Sebold, *op. cit.* pág. 189.

Otros, como Rubén Benítez señala el parecido con otros seres del folclore español: *xanas* o *lavanderas* (Asturias) *lamias*, *lamiñas* o *lamiñaku* (Vasconia), *eilalamiak* (Aézcua), *encantaries* (Tahull), *encantades* o *encantats* (Pallars) y *gojes* o *dones d'aigua* (Cataluña).

¹⁹¹ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 226.

pirenaica francesa. Un caballero se enamora de una mujer de extraordinaria belleza, que aparece en las cercanías de una fuente.”¹⁹²

La descripción del cabello, los ojos y la frialdad del beso fatal de la dama en este fragmento se relaciona con el agua misma: “La longitud de los cabellos, el color de los ojos y la frialdad del beso o el abrazo tienen relación sin duda con el cauce de las corrientes, y el color y la frialdad de las aguas.”¹⁹³

La leyenda termina con la muerte de Fernando: “Las aguas saltaron en chispas de luz y se cerraron sobre su cuerpo, y sus círculos de plata fueron ensanchándose, ensanchándose, hasta expirar en las orillas.”¹⁹⁴

El tema del amor entre seres fantásticos y humanos es recurrente en leyendas y cuentos populares, y en la gran mayoría de estos relatos “La relación amorosa puede tener consecuencias funestas. Generalmente, el hada hunde al caballero en las aguas.”¹⁹⁵

La *mujer fatal* de esta leyenda no sólo provoca la locura del protagonista como en el caso de “La ajorca de oro”, en esta ocasión también lo arrastra a su muerte como en el caso de “El monte de las Ánimas”; la diferencia radica en que si bien, en las anteriores la fémica fatal era la causa de la desgracia del héroe pero no la ejecutora directa de las trágicas consecuencias, esta vez ella misma es la que dicta la sentencia y la ejecuta al provocar la demencia de Fernando con su presencia misteriosa y al ahogarlo en el fondo de las aguas de su fuente.

¹⁹² R. Benítez, *Bécquer tradicionalista*, op. cit. pág. 147, 148.

¹⁹³ *Idem*.

¹⁹⁴ G. A. Bécquer, op. cit. pág. 226.

¹⁹⁵ R. Benítez, *Bécquer tradicionalista*, op. cit. pág. 148.

3.5 *El cristo de la calavera* (Leyenda toledana)

Rubén Benítez dice: “*El cristo de la Calavera*, publicada como *leyenda toledana*, es un breve relato de capa y espada unido a un suceso milagroso.”¹⁹⁶

El cristo de la calavera tiene muchos aspectos para ser estudiado, entre ellos encontramos el de la *mujer fatal*: “Aquí también la belleza de la mujer es inductora de una transgresión que no llega a consumarse.”¹⁹⁷

La leyenda comienza, a diferencia de las anteriores, sin ningún prólogo introductorio del autor, no obstante “Antes de iniciar la narración, el poeta se detiene gozosamente en la descripción de ambientes y escenarios.”¹⁹⁸

El lugar, una fiesta dada por el rey de Castilla a causa de su partida a la guerra contra los musulmanes, en la que participaría el rey mismo acompañado de los nobles de su reino.

Pascual Izquierdo respecto a los espacios que nos presenta Bécquer señala:

Claramente diferenciados, dos espacios se perciben en la descripción de la noche del sarao. De una parte, los exteriores del alcázar (los anchurosos patios), ocupados por una abigarrada multitud de hombres y animales cuya presencia se caracteriza por la emisión de ruidos. La confusión acústica y el estruendo aparecen como manifestaciones sonoras de la plebe. De otra parte, los espaciosos salones de palacio, llenos de damas hermosas que recogen la admiración de sus galanes.¹⁹⁹

Es precisamente de esta parte del palacio, en la que las damas se encuentran rodeadas por sus admiradores, donde encontramos a los protagonistas:

[...] por todas partes adonde se volvían los ojos se veían oscilar y agitarse en distintas direcciones una nube de damas hermosas con ricas vestiduras chapadas en oro, redes de perlas aprisionando sus rizos, joyas de rubíes llameando sobre su seno, plumas sujetas en vaporoso cerco a un mango de marfil, colgadas del puño, y rostrillos de blancos encajes que acariciaban sus mejillas, o alegres turbas de galanes con talabartes de terciopelo, justillos de brocado y calzas de seda [...]²⁰⁰

Las damas hermosas abundan en este escenario, pero ninguna se resalta tanto como nuestra *mujer fatal*:

Pero entre esta juventud brillante y deslumbradora [...] llamaba la atención por su belleza incomparable una mujer, aclamada reina de la hermosura en todos los torneos y las cortes de amor de la época, cuyos colores había adoptado por empresa los caballeros

¹⁹⁶ R. Benítez, *Bécquer tradicionalista*, op. cit. pág. 177.

¹⁹⁷ P. Izquierdo, op. cit. pág. 80.

¹⁹⁸ *Ibid.* pág. 77.

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ G. A. Bécquer, op. cit. pág. 296.

más valientes, cuyos encantos eran asunto de las coplas de los trovadores más versados en la ciencia del gay saber, a la que se volvían con asombro todas las miradas, por la que suspiraban en secreto todos los corazones; alrededor de la cual se veían agruparse con afán, como vasallos humildes en torno de su señora, los más ilustres vástagos de la nobleza toledana, reunida en el sarao de aquella noche.²⁰¹

La primera característica de la fémína fatal se hace presente en estas líneas, es una mujer de una hermosura incomparable, admirada y codiciada por “los más ilustres vástagos de la nobleza toledana”. Aún no sabemos el nombre de la bella dama, pero sabemos que lo que la distingue es su hermosura incomparable.

De su carácter el autor nos hablará a continuación al revelarnos su nombre:

Los que asistían de continuo a formar el séquito de presuntos galanes de doña Inés de Tordesillas, que tal era el nombre de esta celebrada hermosura, a pesar de su carácter altivo y desdenoso, no desmayaban jamás en sus pretensiones; y éste animado con una sonrisa que había creído adivinar en sus labios, aquél con una mirada benévola que juzgaba haber sorprendido en sus ojos; el otro, con una palabra lisonjera, un ligerísimo favor o una promesa remota, cada cual esperaba en silencio ser el preferido.²⁰²

Doña Inés de Tordesillas, es el nombre de nuestra *mujer fatal* en esta ocasión. De su carácter el autor nos dice que es “altivo y desdenoso”, sin embargo procura alimentar el animo de sus pretendientes de manera sutil con pequeños detalles o gestos que la hacen mantenerse como la más codiciada mujer de lugar. Este afán por mantener el interés de los hombres sobre ella es una muestra del carácter de las mujeres del siglo XIX de acuerdo con Arthur Schopenhauer²⁰³: “[...] la Naturaleza lleva a las mujeres a buscar en todas las cosas un medio de conquistar al hombre, y el interés que parecen tomarse por las cosas exteriores siempre es un fingimiento, un rodeo, es decir, pura coquetería y pura monada.”

Manuela Cubero Sanz compara el carácter de Inés con el de Beatriz la protagonista de *El Monte de las Animas*: “Inés de Tordesillas, la protagonista, se parece en el carácter a Beatriz de *El Monte de las Animas*. Es <<altiva y desdenosa>> y <<orgullosa>>, y como ella, sufre el castigo de su culpa, pero no tan cruelmente como Beatriz.”²⁰⁴

Dentro del séquito de fervientes admiradores de la belleza de esta mujer se encuentran dos jóvenes que resaltan del resto por su fiel devoción a esta dama:

Sin embargo, entre todos ellos había dos que más particularmente se distinguían por su asiduidad y rendimiento, dos, que, al parecer, si no los predilectos de la hermosa,

²⁰¹ *Ibíd.* pág. 295, 296.

²⁰² *Idem.*

²⁰³ A. Schopenhauer, *op. cit.* pág. 57.

²⁰⁴ M. Cubero Sanz, *op. cit.* pág. 363.

podrían calificarse de los más adelantados en el camino de su corazón. Estos dos caballeros, iguales en cuna, valor y nobles prendas, servidores de un mismo rey y pretendientes de una misma dama, llamábanse Alonso de Carrillo, el uno, y el otro, Lope de Sandoval.

Ambos habían nacido en Toledo; juntos habían hecho sus primeras armas, y en un mismo día, al encontrarse sus ojos con los de doña Inés, se sintieron poseídos de un secreto y ardiente amor por ella, amor que germinó algún tiempo retraído y silencioso, pero que al cabo comenzaba a descubrirse y a dar involuntarias señales de existencia en sus acciones y discursos.²⁰⁵

A diferencia de las leyendas anteriores, en esta ocasión dos son los hombres seducidos. Dos personas diferentes que comparten características comunes: “iguales en cuna, valor y nobles prendas, servidores de un mismo rey y pretendientes de una misma dama [...] Ambos habían nacido en Toledo; juntos habían hecho sus primeras armas, y en un mismo día [...]”

Alonso de Carrillo y Lope de Sandoval son los nombres de estos héroes perdidos en los dulces engaños de una mujer. Rivales en el amor a pesar de su historia en común, no perdían ocasión para opacarse uno al otro y esa noche no sería la excepción:

En los torneos de Zocodover, en los juegos florales de la corte, siempre que se les había presentado coyuntura para rivalizar entre sí en gallardía o donaire, se habían aprovechado con afán ambos caballeros, ansiosos de distinguirse a los ojos de su dama; y aquella noche, impelidos, sin duda, por un mismo afán, trocando los hierros por las plumas y las mallas por los brocados y la seda, de pie junto al sitio donde ella se reclinó un instante después de haber dado una vuelta por los salones, comenzaron una elegante lucha de frases enamoradas e ingeniosas, epigramas embozados y agudos.²⁰⁶

Este pequeño encuentro parece agradarle a Inés quien incluso parece alentarlos a ese comportamiento sólo por ver alimentada su propia vanidad:

Los astros menores de esta brillante constelación, formando un dorado semicírculo en torno de ambos galanes, reían y esforzaban las delicadas burlas; y la hermosa objeto de aquel torneo de palabras aprobaba con una imperceptible sonrisa los conceptos escogidos o llenos de intención que ora salían de los labios de sus adoradores como una ligera onda de perfume que halagaba su vanidad, ora partían como una saeta aguda que iba a buscar, para clavar en él, el punto más vulnerable del contrario: su amor propio.²⁰⁷

Inés se sabe adorada por su extraordinaria belleza, se sabe hermosa y esa es su principal arma en este mundo para hacerse admirar por todos los hombres y como algunos pensadores de la época creían, era su único recurso para asegurar su futuro:

²⁰⁵ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 296.

²⁰⁶ *Ibid.* pág. 296, 297.

²⁰⁷ *Idem.*

En las jóvenes solteras, la Naturaleza parece haber querido hacer lo que en estilo dramático se llama un efecto teatral. Durante algunos años las engalana con una belleza, una gracia y una perfección extraordinaria, a expensas de todo el resto de su vida, a fin de que durante esos rápidos años de esplendor puedan apoderarse fuertemente de la imaginación de un hombre y arrastrarle a cargar legalmente con ellas de cualquier modo.²⁰⁸

Pronto la pequeña riña comienza a ir más allá:

Ya el cortesano combate de ingenio y galanura comenzaba a hacerse de cada vez más crudo; las frases eran aún corteses en la forma, pero breves, secas, y al pronunciarlas, si bien las acompañaba una ligera dilatación de los labios, semejante a una sonrisa, los ligeros relámpagos de los ojos, imposibles de ocultar, demostraban que la cólera hervía comprimida en el seno de ambos rivales.²⁰⁹

Doña Inés al ver que la situación ha ido demasiado lejos opta por retirarse, no obstante al hacerlo quizá por accidente, quizá con intención, el autor no lo dice abiertamente, provoca un incidente que lo empeora todo:

La situación era insostenible. La dama lo comprendió así, y levantándose del sitio se disponía a volver a los salones, cuando un nuevo incidente vino a romper la valla del respetuoso comedimiento en que se contenían los dos jóvenes enamorados. Tal vez con intención, acaso por descuido, doña Inés había dejado sobre su falda uno de los perfumados guantes, cuyos botones de oro se entretenía en arrancar uno a uno mientras duró la conversación. Al ponerse de pie, el guante resbaló por entre los anchos pliegues de seda y cayó en la alfombra. Al verlo caer, todos los caballeros que formaban su brillante comitiva se inclinaron presurosos a recogerlo, disputándose el honor de alcanzar un leve movimiento de cabeza en premio de su galantería.²¹⁰

Aquí podemos encontrar otro punto de coincidencia con el *Monte de las Animas*, ya que en ambas leyendas una prenda es la causante de la desgracia de los protagonistas masculinos, en una es una banda azul y en esta ocasión un guante de botones de oro.

Ante la precipitada reacción de sus admiradores, doña Inés se siente satisfecha al ver su vanidad alimentada una vez más:

Al notar la precipitación con que todos hicieron el ademán de inclinarse, una imperceptible sonrisa de vanidad satisfecha asomó a los labios de la orgullosa doña Inés, que después de hacer un saludo general a los galanes que tanto empeño mostraban en servirla, sin mirar apenas y con la mirada alta y desdeñosa, tendió la mano para recoger el guante en la dirección en que se encontraban Lope y Alonso, los primeros que parecían haber llegado al sitio en que cayera.²¹¹

Estos gestos de galantería son la causa de que las mujeres posean un carácter arrogante como el que muestra tener Inés de acuerdo con Schopenhauer: “[...] nosotros con nuestra

²⁰⁸ A. Schopenhauer, *op. cit.* pág. 51, 52.

²⁰⁹ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 297.

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ *Ibid.* pág. 298.

galantería a la antigua moda francesa y nuestra estúpida veneración [...] no ha servido más que para hacerlas tan arrogantes y tan impertinentes.”²¹²

Las consecuencias de este incidente en lugar de mandar al olvido la disputa surgida entre Lope y Alonso, tuvo el efecto contrario, ambos apresurados por complacer al objeto de su amor se precipitaron al mismo tiempo en busca de la prenda:

En efecto, ambos jóvenes habían visto caer el guante cerca de sus pies; ambos se habían inclinado con igual presteza a recogerle, y al incorporarse, cada cual lo tenía asido por un extremo. Al verlos inmóviles, desafiándose en silencio con la mirada y decididos ambos a no abandonar el guante que acababan de levantar del suelo, la dama dejó escapar un grito leve e involuntario, que ahogó el murmullo de los asombrados espectadores, los cuales presentían una escena borrascosa que en el alcázar, y en presencia del rey, podría calificarse de un horrible desacato.²¹³

Hasta este momento, el efecto que tal mujer ha producido sobre los protagonistas no ha provocado consecuencias mayores a las de una rivalidad entre amigos, pero una vez que está riña va más allá, nos enfrentamos a dos hombres dispuestos no sólo a olvidar el lazo que los une por una mujer, sino a incurrir en una ofensa contra su rey.

Ante tal catástrofe a punto de desencadenarse, Bécquer nos sugiere que doña Inés siente cierta satisfacción oculta al ver a sus pretendientes a punto de perderse por ella: “Los murmullos y las exclamaciones iban subiendo de punto; la gente comenzaba a agruparse en torno de los actores de la escena; doña Inés, o aturdida o complaciéndose en prolongarla, daba vueltas de un lado a otro, como buscando dónde refugiarse y evitar las miradas de la gente, que cada vez acudía en mayor número.”²¹⁴

El enfrentamiento de los nobles era ya inevitable, hasta que la inesperada aparición de la autoridad logró aplacar el conflicto momentáneamente:

La catástrofe era ya segura; los dos jóvenes habían ya cambiado algunas palabras en voz sorda, y mientras que con la una mano sujetaban el guante con una fuerza convulsiva, parecían ya buscar instintivamente con la otra el puño de oro de sus dagas, cuando se entreabrió respetuosamente el grupo que formaban los espectadores y apareció el rey. Su frente estaba serena; ni había indignación en su rostro ni cólera en su ademán.²¹⁵

Bastó un momento de atención para que el rey se percatara del problema y su origen:

Tendió una mirada alrededor, y esta sola mirada fue bastante para darle a conocer lo que pasaba. Con toda la galantería del doncel más cumplido, tomó el guante de las manos de

²¹² A. Schopenhauer, *op. cit.* pág. 59.

²¹³ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 298.

²¹⁴ *Idem.*

²¹⁵ *Idem.*

los caballeros, que, como movidas por un resorte, se abrieron si dificultad al sentir el contacto de la del monarca y volviéndose a doña Inés de Tordesillas, que apoyada en el brazo de una dueña parecía próxima a desmayarse, exclamó, presentándolo, con acento, aunque templado, firme:

—Tomad, señora, y cuidado de no dejarlo caer en otra ocasión donde al devolvérselo, os lo devuelvan manchado en sangre.²¹⁶

Ante la acción del monarca, una vez más la reacción de doña Inés se nos presenta de forma ambigua: “Cuando el rey terminó de decir estas palabras, doña Inés, no acertaremos a decir si a impulsos de la emoción o por salir más airosa del paso, se había desvanecido en brazos de los que la rodeaban.”²¹⁷

Si bien, el rey había logrado frenar el conflicto, esto no pondría fin a la riña de los personajes, sólo logra posponerla:

Alonso y Lope, el uno estrujando en silencio entre sus manos el birrete de terciopelo, cuya pluma arrastraba por la alfombra, y el otro mordiendo los labios hasta hacerse brotar la sangre, se clavaron una mirada tenaz e intensa.

Una mirada en aquel lance equivalía a un bofetón, a un guante arrojado al rostro, a un desafío a muerte.²¹⁸

Pascual Izquierdo resalta en esta escena un punto cúspide de tensión: “La recreación cuasiviscontiana finaliza en cúspide de tensión dramática, cuyo crecimiento se halla perfectamente graduado hasta llegar el clímax de la separación y el aplazamiento del duelo.”²¹⁹

Los caballeros se encontrarán posteriormente en las calles de Zocodover para llevar a cabo el duelo prometido. Ambos deseaban batirse antes de la partida de las huestes reales al amanecer, pero la oscuridad se los impedía: “El caballero que acababa de abandonar el alcázar para dirigirse a Zocodover era Alonso Carrillo [...] El que saliendo de las sombras [...] vino a reunírsele, Lope de Sandoval. [...] ambos deseaban batirse, y batirse antes que rayase el alba, pues al amanecer debían partir las huestes reales, y Alonso con ellas.”²²⁰

La búsqueda de un lugar propicio para el duelo los llevo hasta la calle del Cristo, la que parecía estar iluminada por un pequeño farol, sin embargo cada vez que los jóvenes pretendían comenzar su pelea la luz se apagaba. Ante la insistencia de ambos, el elemento sobrenatural se hace presente y estos son detenidos por una voz misteriosa:

²¹⁶ *Ibid.* pág. 299.

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ *Idem.*

²¹⁹ P. Izquierdo, *op. cit.* pág. 78.

²²⁰ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 301.

Qué dijo aquella voz medrosa y sobrehumana, nunca pudo saberse; pero al oírla ambos jóvenes se sintieron poseídos de tan profundo terror, que las espadas se escaparon de sus manos, el cabello se les erizó y por sus cuerpos, que estremecía un temblor involuntario, y por sus frentes, pálidas y descompuestas, comenzó a correr un sudor frío como el de la muerte.²²¹

Es gracias a esta intervención sobrenatural que los jóvenes recapacitan en su comportamiento y el autor da un giro para evitar la tragedia:

—¡Ah! —exclamó Lope al ver a su contrario entonces, y en otros días su mejor amigo, asombrado como él, como él pálido e inmóvil—. Dios no quiere permitir este combate, porque es una lucha fratricida, porque un combate entre nosotros ofende al cielo ante el cual nos hemos jurado cien veces una amistad eterna. Y esto diciendo, se arrojó en los brazos de Alonso, que le estrechó entre los suyos con una fuerza y una efusión indecibles.²²²

En este pequeño diálogo se revela la gravedad de la rivalidad provocada por doña Inés, una *mujer fatal* que llevó a dos amigos con lazos fraternales tan estrechos a un enfrentamiento mortal.

Una vez restablecidos los lazos de amistad de los protagonistas, llegaron a un acuerdo en el le darían la libertad a la dama de escoger abiertamente a uno de los dos, misma decisión que ambos respetarían:

—Lope, yo sé que amas a doña Inés; ignoro si tanto como yo, pero la amas. Puesto que un duelo entre nosotros es imposible, resolvámonos a encomendar nuestra suerte en sus manos. Vamos en su busca: que ella decida con libre albedrío cuál ha de ser el dichoso, cuál el infeliz. Su decisión será respetada por ambos, y el que no merezca sus favores, mañana saldrá con el rey de Toledo, e irá a buscar el consuelo del olvido en la agitación de la guerra.²²³

Con este acuerdo, ambos parten a buscar a la dama codiciada, sin embargo una sorpresa inesperada los aguarda:

Animados con esta esperanza, llegaron, en fin, al pie de la gótica torre del templo; mas al llegar a aquel punto un ruido particular llamó su atención, y deteniéndose en uno de los ángulos, ocultos entre la sombra de los altos machones que flaquean los muros, vieron, no sin grande asombro, abrirse el balcón del palacio de su dama, aparecer en él un hombre que se deslizó hasta el suelo, al parecer con la ayuda de una cuerda, y, por último, una forma blanca, doña Inés, sin duda, que, inclinándose sobre el calado antepecho, cambió algunas tiernas frases de despedida con su misterioso galán.²²⁴

²²¹ *Ibid.* pág. 303.

²²² *Idem.*

²²³ *Idem.*

²²⁴ *Ibid.* pág. 304.

Con este nuevo giro de la narración, doña Inés se nos revela como realmente es, una mujer ligera y falsa. De nuevo características no sólo de este tipo de mujer, sino de las mujeres en general de la época de acuerdo con Schopenhauer: “Como las mujeres únicamente han sido creadas para la propagación de la especie, [...] Esto es lo que da a todo su ser y a su conducta cierta ligereza y miras opuestas a las del hombre.”²²⁵

La reacción de los dos jóvenes al verse desengañados, en lugar de llevarlos a un final trágico, tiene un giro cómico:

El primer movimiento de los dos jóvenes fue llevar las manos al puño de sus espadas; pero, deteniéndose como heridos de una idea súbita, volvieron los ojos a mirarse, y se hubieron de encontrar con una cara de asombro, tan cómica, que ambos prorrumpieron en una ruidosa carcajada, carcajada que, repitiéndose de eco en eco en el silencio de la noche, resonó en toda la plaza y llegó hasta el palacio.

Al oírla, la forma blanca desapareció del balcón, se escuchó el ruido de las puertas, que se cerraron con violencia, y todo volvió a quedar en silencio.²²⁶

En la tercera y última parte de la leyenda, Bécquer nos presenta a una doña Inés burlada y desechada, recibiendo el castigo por su vanidad excesiva:

Al día siguiente, la reina, colocada en un estrado lujosísimo, veía desfilar las huestes que marchaban a la guerra de moros, teniendo a su lado a las damas más principales de Toledo. Entre ellas estaba doña Inés de Tordesillas, en la que aquel día, como siempre, se fijaban todos los ojos; pero, según a ella le parecía advertir, con diversa expresión de la de costumbre. Diríase que en todas las curiosas miradas que a ella se volvían retozaba una sonrisa burlona.

Este descubrimiento no dejaba de inquietarla algo, sobre todo teniendo en cuenta las ruidosas carcajadas que la noche anterior había creído percibir a lo lejos y en uno de los ángulos de la plaza, cuando cerraba el balcón y despedía a su amante; pero al mirar aparecer entre las filas de los combatientes, [...] los pendones reunidos de las casas de Carrillo y Sandoval; al ver la significativa sonrisa que al saludar a la reina le dirigieron los dos antiguos rivales, que cabalgaban juntos, todo lo adivinó, y la púrpura de la vergüenza enrojeció su frente y brilló en sus ojos una lágrima de despecho.²²⁷

Al final “Ella, la diosa del desdén y la hermosura, conocedora del halago, catalizadora del deseo y timonel de los aplausos, recibirá como castigo de su frivolidad y orgullo el conocer en su rostro el carmín de la vergüenza y en su corazón la herida del despecho.”²²⁸

En este final encontramos un último punto de coincidencia con la leyenda *El monte de las Animas*, ya que ambas protagonistas al final son castigadas, pero a diferencia del primer

²²⁵ A. Schopenhauer, *op. cit.* pág. 56.

²²⁶ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 304.

²²⁷ *Ibid.* pág. 304, 305.

²²⁸ P. Izquierdo, *op. cit.* pág. 80.

caso en el que el castigo de Beatriz no puede ser más que la muerte, en esta leyenda, doña Inés sólo es burlada y desprestigiada.

3.6 *El gnomo* (Leyenda aragonesa)

De la última leyenda a analizar M. García Viñó apunta: “Bécquer pone en conflicto belleza, amor e idealismo. Tampoco, la primera que relaciona la sugestión de la belleza –de la mujer sobre todo, pero también de ciertos elementos y fuerzas de la naturaleza; lo hemos de ver espacialmente en *El gnomo* –con poderes satánicos”²²⁹

Este caso al igual que el analizado anteriormente no contiene un prólogo introductorio del autor, comienza con la descripción de escena en la que un grupo de muchachas regresan de la fuente después de haber ido a recoger agua: “Las muchachas del lugar volvían de la fuente con sus cántaros en la cabeza. Volvían cantando y riendo con un ruido y una algazara que sólo pudiera compararse a la alegre algarabía de una banda de golondrinas cuando revolotean espesas como el granizo alrededor de la veleta de un campanario.”²³⁰

Durante su regreso a casa, las jovencitas encuentran en su camino al más anciano de lugar, el tío Gregorio, conocido por sus entretenidas historias. Las muchachas suplican al viejecito les cuente una:

Las muchachas, al verle, apresuraron el paso con ánimos de irle a hablar, y cuando estuvieron en el pórtico, todas comenzaron a suplicarle que les contase una historia con que entretener el tiempo que aún faltaba para hacerse noche, que no era mucho, pues el sol poniente hería de soslayo la tierra y las sombras de los montes se dilataban por momentos a lo largo de la llanura.²³¹

El tío Gregorio acepta, pero en lugar de relatar una historia decide darles un consejo: “–No os contaré una historia, porque, aunque se me acuerdan algunas en este momento, atañen a cosas tan graves que ni vosotras, que sois unas locuelas, me prestaríais atención para escucharlas, ni a mí, por lo avanzado de la tarde, me queda espacio para referirlas. Os daré en su lugar un consejo.”²³²

El anciano, aconseja a las muchachas no demorar mucho en la fuente cuando van a recoger agua, ya que podría anochecer mientras se encuentran en ese lugar y los gnomos aparecerían:

[...] no son los lobos los huéspedes más temibles del Moncayo. En sus profundas simas, en sus cumbres solitarias y ásperas, en su hueco seno, viven unos espíritus diabólicos que durante la noche bajan por sus vertientes como un enjambre, y pueblan

²²⁹ M. García Viñó, *op. cit.* pág. 214.

²³⁰ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág.306.

²³¹ *Ibid.* pág. 307.

²³² *Idem.*

el vacío y hormiguean en la llanura, y saltan de roca en roca, juegan entre las aguas o se mecen en las desnudas ramas de los árboles. Ellos son los que aúllan en las grietas de las peñas; ellos los que forman y empujan esas inmensas bolas de nieve que bajan rodando desde los altos picos y arrollan y aplastan cuanto encuentran a su paso; ellos los que llaman con el granizo a nuestros cristales en las noches de lluvia y corren como llamas azules y ligeras sobre el haz de los pantanos. Entre estos espíritus que, arrojados de las llanuras por las bendiciones y exorcismos de la Iglesia, han ido a refugiarse a las crestas inaccesibles de las montañas, los hay de diferente naturaleza y que, al aparecer a nuestros ojos, se revisten de formas variadas. Los más peligrosos, sin embargo, los que se insinúan con dulces palabras en el corazón de las jóvenes y las deslumbran con promesas magníficas, son los gnomos. Los gnomos viven en las entrañas de los montes. Conocen sus caminos subterráneos y, eternos guardadores de los tesoros que encierran, velan día y noche junto a los veneros de los metales y las piedras preciosas. ¿Veis – prosiguió el viejo, señalando [...] la cumbre del Moncayo, [...] veis esa inmensa mole coronada aún de nieve? Pues en su seno tienen su morada esos diabólicos espíritus. El palacio que habitan es horroroso y magnífico a la vez.²³³

Los gnomos son: “En la mitología germánica, seres fantásticos, reputados por los cabalistas como espíritus de la tierra. Generalmente se les imagina como enanos cuidadores de los veneros de las minas.”²³⁴

Rubén Benítez, sin embargo argumenta que estos seres no son exclusivos de la tradición alemana: “En Francia, bajo el nombre genérico de “lutins”, se agrupa a una gran diversidad de geniecillos benévolos o malévolos, que habitan las florestas y las cimas de los montes, las cavernas o las fuentes de agua corriente.” Y al igual que los gnomos de Bécquer estos “Son también guardianes de tesoros ocultos; sus cavernas suelen estar repletas de plata, oro, y piedras preciosas.”²³⁵

También esta clase de seres existe dentro de la tradición española:

En los Pirineos, los *duendes*, “de figura humana muy diminuta”, con ropas de colores, actúan al modo de los *gnomos* germanos y los *lutins* franceses. Se les llama *follet*, *fulel*, *ventolin*, *familiares*, *minairóns*, *enemigos*, *petits*, etc. Abundan en tradiciones locales, aunque generalmente se trata de duendecillos benéficos, capaces de travesuras pero no diabólicos no peligrosos. Suelen confundirse con otros espíritus guardadores de tesoros como el *serpent* o *cuelébre*.²³⁶

Estos seres sobrenaturales habitantes de la región, son las protagonistas de la historia que el tío Gregorio cuenta a las jóvenes del lugar.

El relato del anciano refiere un incidente que había acaecido años atrás en aquel lugar. Un día un pastor al seguir a una res extraviada se adentro en los territorios de los gnomos,

²³³ *Ibid.* pág. 308, 309.

²³⁴ P. Izquierdo, nota a pie de página en su edición crítica de las *Leyendas*, *op. cit.* pág. 309.

²³⁵ R. Benítez, *Bécquer tradicionalista*, *op. cit.* pág. 156.

²³⁶ *Idem.*

ahí encontró grandes tesoros. La avaricia no se hizo esperar, pero antes de que ésta lograra disipar su miedo, pidió ayuda a la virgen del Moncayo y gracias ella logró salir de ese lugar y regresar para contar lo que había visto, teniendo que dar su vida como pago por su atrevimiento.

Pascual Izquierdo opina: “El relato del tío Gregorio desempeña una función introductoria y explicativa de la naturaleza y moradas, hazañas y odiseas, hechicerías y misterios de los gnomos, [...] que Bécquer, literariamente, traslada a una localidad situada a orillas del Moncayo.”²³⁷

Entre la audiencia del tío Gregorio se encontraban dos hermanas, personajes que constituirán el punto de atención concerniente a este análisis: “[...] dos muchachas, [...] parecían absortas en sus ideas, se marcharon juntas [...] De aquellas dos muchachas, la mayor, que parecía tener unos veinte años, se llamaba Marta, y la más pequeña, que aún no había cumplido los dieciséis, Magdalena.”²³⁸

Entre ellas mantienen un pequeño diálogo en el que reflexionan acerca de la historia del tío Gregorio, en esta pequeña conversación se nos revela la personalidad de las muchachas incluso antes de que el propio Bécquer nos las presente con sus respectivas características:

“—¿Y tú crees en las maravillas del Moncayo y en los espíritus de la fuente...?
—Yo, —contestó Magdalena con sencillez—, yo creo en todo. ¿Dudas tú, acaso?
—¡Oh, no! —se apresuró a interrumpir Marta—. Yo también creo en todo, en todo... lo que deseo creer.”²³⁹

En este primer acercamiento a ambos personajes, el autor deja que ellas se presenten por sí mismas al mostrar el contraste que surge en su respuesta a una misma pregunta: “Marta es el carácter materialista, calculador, frío; Magdalena, el temperamento poético, cálido, espiritual.”²⁴⁰

En la segunda parte de la leyenda, Bécquer nos cuenta la historia de las muchachas:

Marta y Magdalena eran hermanas. Huérfanas desde los primeros años de la niñez, vivían miserablemente a la sombra de una parienta de su madre, que las había recogido por caridad, y que a cada paso les hacía sentir con sus dicterios y sus humillantes palabras el peso de su beneficio. Todo parecía contribuir a que se estrechasen los lazos de cariño entre aquellas dos almas hermanas, no sólo por el vínculo de la sangre, sino por los de la miseria y el sufrimiento, y, sin embargo, entre Marta y Magdalena existía

²³⁷ P. Izquierdo, *op. cit.* pág.80.

²³⁸ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág.313.

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ M. García-Viñó, *op. cit.* pág. 224.

una sorda emulación, una secreta antipatía, que sólo pudiera explicar el estudio de sus caracteres, tan en absoluta contraposición como sus tipos.²⁴¹

Dos hermanas de sangre y de circunstancias que a pesar de los lazos que las deberían unir se desagradan entre sí por sus personalidades distintas, “tipos” como el mismo Bécquer menciona. En esta leyenda se retoma un tema ya mencionado con anterioridad en *La ajorca de oro*, el de la mujer frágil contrastada con la figura de la *mujer fatal*; la diferencia radica en que en esta ocasión no hay un hombre de por medio que se encuentre atrapado entre ambas féminas, trata única y exclusivamente de estos dos tipos de personajes, sus diferencias y el contraste que logran al ser expuestas una al lado de la otra. Pues bien, nos encontramos con uno de los temas recurrentes del siglo decimonónico, tan frecuente en la pluma de los autores hasta llegar al punto en que como José Ricardo Chavez afirma: “El péndulo de la imaginación masculina *fin-de-siècle* osciló, aquí y allá, entre la mujer fatal y la mujer frágil.”²⁴²

Nuestro autor presentará progresivamente a sus protagonistas. Comenzando por su personalidad contrastante: “Marta era altiva, vehemente en sus inclinaciones y de una rudeza salvaje en la expresión de sus afectos. No sabía ni reír ni llorar, y por eso ni había llorado ni reído nunca. Magdalena, por el contrario, era humilde, amante, bondadosa, y en más de una ocasión se la vio llorar y reír a la vez como los niños.”²⁴³

El carácter de Marta es el de una *mujer fatal*, orgullosa, soberbia y sin sentimientos; Magdalena, por otro lado posee las características dadas a la mujer frágil, es una mujer humilde, bondadosa e inocente.

Personalidad y apariencia física parecen tener también una correspondencia en estas mujeres: “Marta tenía los ojos más negros que la noche, y de entre sus oscuras pestañas diríase que a intervalos saltaban chispas de fuego como de un carbón ardiente.”²⁴⁴

Ojos oscuros, pestañas de igual color y un cierto aire infernal en la mirada, son características recurrentes en las féminas fatales. En cuanto a la complexión corporal el apego a la tipología fatal varía: “Marta, enjuta de carnes, quebrada de color, de estatura

²⁴¹ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 313.

²⁴² J. R. Chávez, *op. cit.* pág. 34.

²⁴³ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 313.

²⁴⁴ *Ibid.* pág. 314.

esbelta, movimientos rígidos y cabellos crespos y oscuros, que sombreaban su frente y caían por sus hombros como un manto de terciopelo”²⁴⁵

En ella encontramos la cabellera oscura y seductora de la tipología fatal, más la palidez obligada de este tipo de mujer; sin embargo la voluptuosidad y la sensualidad de los movimientos, presentes en estas mujeres no forman parte de la complexión del personaje becqueriano.

Con Magdalena, estos rasgos son opuestos, este personaje posee los de las mujeres frágiles: “La pupila azul de Magdalena parecía nadar en un fluido de luz dentro del cerco de oro de sus pestañas rubias. [...] blanca, rosada, pequeña, infantil en su fisonomía y sus formas y con unas trenzas rubias que rodeaban sus sienes, semejantes al nimbo dorado de la cabeza de un ángel.”²⁴⁶

En oposición a los rasgos de la *mujer fatal*: cabello y ojos negros, encontramos ojos azules y cabello rubio; esta es la oposición más común según José Ricardo Chávez: “Para la cabellera, la oposición más socorrida es rubio/negro [...] Para los ojos, los colores opuestos son azul-castaño/negro”²⁴⁷

La caracterización de Magdalena es tan próxima a los seres celestiales que incluso el autor nos dice que su cabello rubio rodeaba su pequeña cabeza como las sienes de un ángel son rodeadas por una aureola; algo similar a lo que hace en la *Ajorca de oro* al decirnos que la belleza de María Antúnez es una “hermosura diabólica”.

La relación de las dos hermanas, a pesar de compartir las mismas circunstancias adversas, es una relación muy deteriorada: “A pesar de la inexplicable repulsión que sentían la una por la otra, las dos hermanas habían vivido hasta entonces en una especie de indiferencia, que hubiera podido confundirse con la paz y el afecto. No habían tenido caricias que disputarse ni preferencias que envidiar, iguales en la desgracia y el dolor.”²⁴⁸

Criadas en las mismas circunstancias, ambas tenían una reacción distinta ante el mundo que las rodeaba: “Marta se había encerrado para sufrir en un egoísta y altivo silencio, y

²⁴⁵ *Idem.*

²⁴⁶ *Idem.*

²⁴⁷ J. R. Chávez, *op. cit.* pág. 87.

²⁴⁸ G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 314.

Magdalena, encontrando seco el corazón de su hermana, lloraba a solas cuando las lágrimas se agolpaban involuntariamente a sus ojos.”²⁴⁹

La reacción de nuestra *mujer fatal* es la de un ser orgulloso y egoísta con su propio dolor, la miseria que la había rodeado toda su vida sólo endureció su corazón, al contrario de lo que pasó con la mujer frágil, que al encontrarse sin el amor y la comprensión de su única familia era presa de una profunda e inocente tristeza.

Dos seres tan diferentes como los descritos por Bécquer no podían tener nada en común salvo el elemento que parece relacionar siempre a estos dos tipos de mujer: el héroe romántico. En el caso de la *Ajorca de oro* el hombre en medio de las dos mujeres era un personaje definido, con un nombre y características específicas; en este caso sólo se hace una breve pero crucial referencia a él. No sabemos su nombre ni su historia, lo único que sabemos es su condición de hombre adinerado, no obstante es esta diferencia en la condición económica con respecto a la de las hermanas, la motivación para que éstas decidan por separado arriesgar su vida en busca de riquezas.

Como afirma Manuela Cubero Sanz “Aquí no se trata de una historia de amor, aunque las dos hermanas, Marta y Magdalena, estén enamoradas del mismo hombre”²⁵⁰, sin embargo es un hombre el motor principal de las acciones de las hermanas. Una vez más, se hace presente la dicotomía mujer frágil/mujer fatal y en medio el héroe romántico, la diferencia radica en que en este caso los reflectores están puestos en las figuras femeninas, en el contraste de ambas en el plano material y espiritual. Pascual Izquierdo nos dice que “Marta está definida por la ambición, el orgullo, la superioridad, la frialdad calculadora y la dimensión materialista de lo real. Por el contrario, Magdalena por la idealización, la fragilidad sentimental, la inocencia, la ensoñación y la espiritualidad.”²⁵¹

Bécquer al referirnos la situación de las hermanas comienza por volver a remarcar el contraste existente entre ambas: “Ningún sentimiento era común entre ellas. Nunca se confiaron sus alegrías y pesares, y, sin embargo, el único secreto que procuraban esconder en lo más profundo del corazón se lo habían adivinado mutuamente, con ese instinto maravilloso de la mujer enamorada y celosa. Marta y Magdalena tenían, efectivamente, puestos sus ojos en un mismo hombre.”²⁵²

²⁴⁹ *Idem*.

²⁵⁰ M. Cubero Sanz, *op. cit.* pág. 364.

²⁵¹ P. Izquierdo, *op. cit.* pág. 81.

²⁵² G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 315.

El único sentimiento que parecen compartir es el amor por un mismo hombre, a pesar de que el sentimiento podría decirse es el mismo, la forma en la que lo siente cada una es diferente: “La pasión de la una era el deseo tenaz, hijo de un carácter indomable y voluntarioso; en la otra, el cariño se parecía a esa vaga y espontánea ternura de la adolescencia, que, necesitando un objeto en que emplearse, ama el primero que se ofrece a su vista.”²⁵³

El amor de Marta es más un capricho que un sentimiento genuino, ella es una *mujer fatal*, incapaz de sentir. Magdalena, por otro lado, como mujer frágil, es un ser que ama con inocencia y ternura, poseedora de ese aire de ingenuidad del primer amor.

Las dos aman al mismo hombre y las dos procuran mantenerlo en secreto, por no poseer los medios necesarios para acceder al mundo de él: “Ambas guardaban el secreto de su amor, porque el hombre que lo había inspirado tal vez hubiera hecho mofa de un cariño que se podría interpretar como ambición absurda, en unas muchachas plebeyas y miserables. Ambas, a pesar de la distancia que las separaba del objeto de su pasión, alimentaban una esperanza remota de poseerlo.”²⁵⁴

En el fondo es esa “esperanza remota de poseerlo” lo que las motiva a ir en busca del tesoro de los gnomos: “La estupenda relación del tío Gregorio acerca de los gnomos del Moncayo, cuyo secreto estaba en la fuente del lugar, exaltó nuevamente las locas fantasías de las dos enamoradas hermanas, [...] prestándose a su imaginación como un débil rayo de esperanza.”²⁵⁵

La tercera parte de la leyenda comienza con la salida furtiva de las dos hermanas por separado con dirección a la fuente: “Marta y Magdalena se deslizaron por entre el laberinto de los árboles, y protegidas por la oscuridad, llegaron sin verse al fin de la alameda. Marta no conocía el temor, y sus pasos eran firmes y seguros. Magdalena temblaba con el ruido que producían sus pies al hollar las hojas secas que tapizaban el suelo.”²⁵⁶

Mientras ambas siguen su recorrido en la oscuridad comienzan a escuchar las voces del agua y del aire respectivamente. El agua es la representación de las riquezas materiales y el viento de las espirituales. Las hermanas y los elementos entablarán un diálogo en el que se

²⁵³ *Idem.*

²⁵⁴ *Idem.*

²⁵⁵ *Ibid.* pág. 316.

²⁵⁶ *Ibid.* pág. 317.

expondrá con más claridad el contraste materialidad/espiritualidad; mujer frágil/mujer fatal.

La primera en hablar es el agua, seguida por el aire:

EL AGUA. —¡Mujer! ... ¡Mujer!... ¡óyeme..., óyeme y acércate para oírme, que yo besaré tus pies mientras tiemblo al copiar tu imagen en el fondo sombrío de mis ondas! ¡Mujer! ... Óyeme, que mis murmullos son palabras.

EL VIENTO. —¡Niña!... Niña gentil, levanta tu cabeza; déjame en paz besar tu frente, en tanto que agito tus cabellos. Niña gentil, escúchame, que yo sé hablar también y te murmuraré al oído frases cariñosas.²⁵⁷

Cada elemento dirige su llamado a la hermana con la que se relacionará simbólicamente. El agua dirige su voz a la ambiciosa Marta refiriéndose a ella como “Mujer”, está se encarga de halagar su vanidad femenina al ponerse a los pies de la fémina; sin embargo, en estas primeras palabras del agua, se ve un anuncio del trágico final que le espera a este personaje cuando el elemento se ofrece copiar su imagen en el fondo sombrío.

El viento, como representación de las cosas espirituales dirige su voz a la inocente Magdalena. La llama “Niña gentil” y le ofrece el cariño y la comprensión que tanto había deseado.

Las hermas responden al llamado de los elementos de esta forma:

MARTA. —¡Oh! ¡Habla, habla, que yo te comprenderé, porque mi inteligencia flota en un vértigo como flotan tus palabras indecisas! Habla, misteriosa corriente.

MAGDALENA. —Tengo miedo. ¡Aire de la noche, aire de perfumes, refresca mi frente, que arde! Dime algo que me infunda valor, porque mi espíritu vacila.²⁵⁸

La *mujer fatal* reacciona a las palabras del agua con ansiedad y ambición, mientras que la mujer frágil reacciona con miedo e incertidumbre.

El agua ofrece riquezas a Marta:

EL AGUA. —Después de infiltrarme gota a gota a través del filón de oro de una mina inagotable; después de correr por un lecho de plata y saltar como sobre guijarros entre un sinnúmero de zafiros y amatistas, arrastrando, en vez de arenas, diamantes y rubíes, me he unido en misterioso consorcio a un genio. Rica con su poder y con las ocultas virtudes de las piedras preciosas y los metales, de cuyos átomos vengo saturada, puedo

²⁵⁷ *Ibid.* pág. 318.

²⁵⁸ *Idem.*

ofrecerte cuanto ambicionas. Yo tengo la fuerza de un conjuro, el poder de un talismán y la virtud de las siete piedras y los siete colores.²⁵⁹

Y el aire ofrece a Magdalena tesoros inmateriales y paz en el alma:

EL VIENTO. –Yo vengo de vagar por la llanura, y como la abeja que vuelve a la colmena con su botín de perfumadas mieles, traigo suspiros de mujer, plegarias de niño, palabras de casto amor y aromas de nardos y azucenas silvestres. Yo no he recogido a mi paso más que perfumes y ecos de armonías. Mis tesoros son inmateriales; pero ellos dan la paz del alma y la vaga felicidad de los sueños venturosos.²⁶⁰

La caracterización de los personajes femeninos corresponde con los planos material y espiritual respectivamente, uno presentado en el agua y el otro en el aire: “Son los espíritus de la una y de la otra, como apunta Berenguer Carisomo, transferidos a sus equivalencias naturales, los que hablan en el agua y en el viento”²⁶¹

Una vez que las voces del viento y del agua terminan de hacer sus ofrecimientos, el gnomo aparece, Marta cegada por la ambición corre tras el maléfico ser, mientras que su hermana es guiada gentilmente por el benévolo espíritu del viento lejos de ese lugar:

Marta vio al gnomo y le estuvo siguiendo con la vista extraviada en todas sus extravagantes evoluciones y cuando el diabólico espíritu se lanzó al fin por entre las escabrosidades del Moncayo como una llama que corre, agitando su cabellera de chispas, sintió una especie de atracción irresistible y siguió tras él con una carrera frenética.[...]

Y Magdalena paso a paso y como una sonámbula guiada en el sueño por una voz amiga, siguió tras la ráfaga, que iba suspirando por la llanura.²⁶²

Al final, Bécquer cierra igual que en los casos anteriores, refiriendo el castigo que recibe la *mujer fatal*. Marta, por su ambición y frío corazón desaparece al intentar seguir al gnomo; Magdalena, por otro lado, regresa sana y salva a su hogar: “Evidentemente, una hermana es un demonio en faldas, y la otra es un querubín. Ningún <<espíritu diabólico>> habría tardado en descubrir en Marta una digna compañera”²⁶³

La diferencia con las anteriores leyendas radica en que en este caso la fémmina fatal es causante y víctima de su propia desgracia, al no haber un hombre al cual llevar a su perdición, ella debe pagar con su propia vida por la transgresión.

²⁵⁹ *Ibid.* pág. 319.

²⁶⁰ *Idem.*

²⁶¹ M. García-Viñó, *op. cit.* pág. 216.

²⁶² G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 322.

²⁶³ Russell P. Sebold, *op. cit.* pág. 141.

Conclusión

El mundo siempre ha vivido rodeado de mujeres crueles y prepotentes, de los mitos a la literatura las mujeres terribles han estado presentes en el imaginario de la humanidad. Figuras emblemáticas como Lilith, Medusa, Medea, Cleopatra o Salomé, que han sido motivos de muchas representaciones artísticas; o mujeres como las de Bécquer, poseedoras de una serie de rasgos que permiten clasificarlas dentro de la tipología *mujer fatal*.

El siglo XIX fue un siglo de grandes cambios en las estructuras sociales, por eso se presenta como el mejor escenario para el resurgimiento y establecimiento de este tipo de mujeres. Durante la primera mitad del siglo se da la construcción de una nueva sociedad burguesa en España acompañada del establecimiento de nuevas formas de pensamiento y pautas ideológicas, entre éstas la elaboración de un modelo de ideal femenino; el ideal romántico. Sin embargo, la naciente búsqueda femenina de la emancipación y el miedo masculino a la transformación de los papeles de género da como resultado el renacimiento de una figura opuesta al ideal de belleza, virginidad y maternidad. La otra imagen de la mujer, la instigadora del pecado: la infame, prostituta y adúltera; resurge con fuerza para desplazar a su contraria hasta llegar a ocupar un lugar privilegiado en la imagería masculina del arte *fin de siècle*.

A pesar de que la conformación de esta tipología femenina con características y rasgos específicos es propia de finales de la segunda mitad del siglo XIX, mientras que la primera parte se encuentra dominada por la figura del hombre fatal; el intercambio de tipologías fatales (masculina y femenina) se manifiesta desde la primera mitad del siglo. Como ejemplo tenemos el caso de la obra analizada a lo largo de este trabajo, no sólo por el tipo de texto que es (leyendas) sino por el autor.

Gustavo Adolfo Bécquer, si bien no pertenece a la época de mayor auge del romanticismo, es sin duda un gran exponente de la corriente. Mas el hecho de ser un autor rezagado nos permite encontrar en su obra un ejemplo mucho más definido del tipo *mujer fatal* en proceso de conformación.

Las leyendas son trabajadas durante el romanticismo como consecuencia de la búsqueda y el acercamiento a lo popular, por ello este tipo de textos pueden dar cuenta de la manera en que la mujer era percibida por su época. Con lo cual no sólo se muestra el malestar social que se gestaba, también se confirma lo que Mario Praz posteriormente señalaría: la *mujer fatal* siempre ha estado presente.

Como bien han dicho los estudiosos del tema, Bécquer no sólo fue uno de los tantos autores que trabajó con las leyendas, con él se llegó a la cúspide del género y a su final, ya que después de él nadie pudo igualarlo.

Tal valor de la obra becqueriana se debe no sólo al rescate y elaboración literaria única de asuntos o motivos de la tradición popular, sino a su particular forma de hacer suyos esos asuntos populares para desarrollarlos bajo sus propios parámetros estéticos, dejando así, en el resultado final, partes de su microcosmos personal.

Por tanto, en las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer, encontramos no sólo los rasgos arquetípicos de la fémica fatal, también se ven plasmadas características plenamente becquerianas, producto de sus circunstancias personales y forma particular de ver el mundo.

Los especialistas en Bécquer afirman que fue un autor en constante búsqueda de un ideal de mujer. Sin embargo, las otras mujeres, las terribles y peligrosas también se encuentran presentes en su obra. Mujeres que tienen su origen en la ideología del pueblo, pero fueron modeladas por nuestro autor.

En ese sentido las mujeres desidealizadas de Bécquer no sólo cumplen con las características arquetípicas praxianas propias del arte inglés, francés e italiano (extranjera, carácter sexual exacerbado, crueldad, ambición, poseedoras de ojos negros o verdes, cabellera oscura y tez pálida) sino que poseen características elaboradas por el propio autor.

Encontramos así a una María Antúnez: ambiciosa, manipuladora y letal; quizá la más apegada a la tipología praxiana. Seguida de una Beatriz Borges: orgullosa, caprichosa e igualmente letal; en la que aparecen por vez primera los rasgos becquerianos: los ojos azules, característica física que el autor atribuye a su ideal de mujer. No obstante, Beatriz a diferencia de María, debe pagar al final por sus pecados. Después tenemos a la más becqueriana de todas, la *dama del lago*, misteriosa náyade de ojos verdes, la cual posee, más que ninguna de estas mujeres, rasgos del ideal becqueriano: cabellera dorada, presencia fugaz, incorpórea e inalcanzable; pero al mismo tiempo resulta ser la más fatal de todas. Posteriormente se presenta Inés de Tordesillas: frívola, vanidosa y provocadora; es la que resume mejor los defectos atribuidos a las mujeres por la sociedad decimonónica. Por último, encontramos a Marta, la fría y ambiciosa joven cuyo efecto fatal recae sobre ella misma.

Cinco fueron los casos de mujeres fatales analizados a lo largo de este trabajo, casos en los que se demostró la presencia de la tipología fatal praciana, además de apreciarse una construcción de personaje propia del poeta sevillano.

La *mujer fatal* de Bécquer surge con una mezcla de rasgos populares, europeos y becquerianos. Sin embargo, aún hay mucho que decir acerca de ella. Esta tesis es apenas un acercamiento al tema y sus posibilidades, misma que puede servir como punto de partida para estudios posteriores.

Anexo I

Cuadro comparativo

Nombre	Leyenda	Características pracianas	Características bequerianas	Relación con otro personaje becqueriano.
María Antúnez	<i>La ajorca de oro</i>	Belleza diabólica, ambiciosa, manipuladora, carácter sexual exaltado y fatalidad.	Caprichosa, extravagante y sacrílega.	La virgen del Sagrario: polo opuesto, mujer frágil y virtuosa.
Beatriz Borges	<i>El monte de las ánimas</i>	Extranjería, belleza, frialdad, indiferencia, ambición, insensibilidad, crueldad, astucia, palidez y cabellera oscura	Ojos azules.	Con respecto a María Antúnez, Beatriz sí es castigada por su crimen con la muerte y el tormento eterno.
<i>La dama del lago</i>	<i>Los ojos verdes</i>	Belleza maligna, palidez, fatalidad y ojos verdes.	De cabellera rubia, fugaz, incorpórea e inalcanzable.	A diferencia de las otras mujeres fatales becquerianas, la dama del lago es la que da muerte al héroe con sus propias manos.
Inés de Tordesillas.	<i>El cristo de la calavera</i>	Belleza, frivolidad, altivez, provocación y desdén.	Vanidad y orgullo.	Al igual que Beatriz Borgues, Inés es castigada. Sus acciones son expuestas y es ridiculizada con

				el látigo del despecho.
Marta	<i>El gnomo</i>	Ambición, frivolidad, altivez, egoísmo, fatalidad, palidez y cabellera oscura	Orgullo.	El personaje establece una relación de oposición con Magdalena (su hermana) la mujer frágil, al igual que en el caso de <i>La ajorca de oro</i> . Por otro lado, Marta es receptora de su propia fatalidad como castigo por su ambición.

Bibliografía

- Aguado, A. M, *Textos para la historia de las mujeres en España*, Madrid, Cátedra, 1994.

- Argullol, Rafael. *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona, Acantilado, 2008.

- Baquero Goyanes, Mariano. *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, instituto “Miguel de Cervantes” 1949.

- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Leyendas*. Edición de Pascual Izquierdo, Barcelona, Cátedra, 2006.

- Benítez, Rubén, “Estructura, tema y personajes de las *Leyendas*” en Francisco Rico, *Historia crítica de la literatura española* 5/1. *Romanticismo y Realismo* (Primer suplemento), Barcelona, Crítica, 1994, pp. 315- 319.

- ————— *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1971.

- Bonilla, Luis, *El amor y su alcance histórico*, Madrid, Revista de occidente, 1964.

- Brown, Rica. *Gustavo Adolfo Bécquer, en dos tiempos*. Prólogo de Vicente Aleixandre, Barcelona, Aedos, 1963.

- Cejador, Julio. *Historia de la lengua y de la literatura castellana*, t. VI, Madrid, Gredos, 1972.

- Chaves, José Ricardo. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, México, UNAM, 2007.

- Cubero Sanz, Manuela, “La mujer en las leyendas de Bécquer”, en *Revista de Filología Española*, LII, 1969, pp. 347-370.

- Díaz-Paja, Guillermo. *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- Díaz, Pedro José. *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía*, Madrid, Gredos, 1964.
- Eetessam Párraga, Golrokh, “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale”, en: UNED. *Revista Signa* 18 (2009), págs. 229-249.
- Gras Balaguer, Menene, *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*, 2ª ed. Barcelona, Montesinos, 1988.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, 6ª ed. Traducción de Francisco Payarols, Paidós, Barcelona, 1979.
- Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1999.
- Izquierdo, Pascual. “Las <<Leyendas>>:superación del cuento legendario y nacimiento de la leyenda lírica.”en Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, 21ª ed. Barcelona, Cátedra, 2006, pp. 28-48.
- Michaud, Stéphane. “Idolatrías: representaciones artísticas y literarias” en *Historia de las mujeres en Occidente*. Bajo la dirección de George Duby y Michelle Perrot, traducción de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona, Taurus, 2001, pp. 153-181.
- Nallim, Carlos O. “Introducción” en Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y Leyendas*. Introducción y selección de Carlos O. Nallim. México, Ediciones Ateneo, 1974, pp. 5-12.
- Navas-Ruiz, Ricardo, *El romanticismo español*, Madrid, Crítica, 1982.
- Pedraz, Alonso Martín, *Segundo estilo de Bécquer: ensayo biocrítico del poeta y su época*, Madrid, Guadarrama, 1972.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Traducción de Rubén Mettini, Barcelona, Acantilado, 1999.

- Rico, Francisco, *Historia crítica de la literatura española* 5/1. *Romanticismo y Realismo* (Primer suplemento), Barcelona, Crítica, 1994.

- Rovira Planas, Pere, *Cuando siento no escribo: un ensayo sobre Bécquer*, Valencia, Pre-Textos, 1998.

- Sebold, Russell P. *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus, 1989.

- Taboada, Díez, Juan María, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.

- Van Tieghem, Paul, *El Romanticismo en la literatura europea*. Traducción y notas de José Almoína, México, Unión Tipográfica Hispano Americana, 1958.

- Zavala, Iris, “Románticos y liberales” en *Romanticismo y realismo*, Barcelona, Crítica, 1982, pp. 5-20.