

BÉCQUER ILUSTRADO

POR ÉL MISMO

**Un análisis y una propuesta de las
posibilidades teóricas del libro ilustrado**

Trabajo Fin de Máster



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Curso académico 2019/2020

Autor/a: Maria Busquets Frigola

Tutor/a: Alfonso Martín Jiménez y Teresa Gómez Trueba

ÍNDICE

Introducción	5
Metodología.....	5
Estado de la cuestión	6
1. Marco teórico sobre la ilustración literaria	9
1.1. Primera problemática del objeto de estudio: <i>texto literario</i> frente al <i>objeto de recepción</i>	9
1.2. Segunda problemática: el enfoque de las relaciones iconotextuales en la teoría literaria.....	14
1.3. Ejes de categorización de la literatura ilustrada	16
Polo de la producción.....	17
Polo de la recepción	22
Categorías formales o intrínsecas	28
2. La ilustración en la historia de la literatura española.....	30
2.1. Breves premisas históricas: de la Antigüedad al siglo VI	32
2.2. Los manuscritos. Siglos VI-XV.....	35
2.2.1. Alta Edad Media.....	35
2.2.2. Baja Edad Media	41
2.3. La aparición de la imprenta. Siglos XV-XVIII	45
2.4. El siglo XIX. Resurgimiento de la literatura ilustrada	49
2.5. El siglo XX.....	50
2.6. El siglo XXI: Nuevas tecnologías y literatura digital ilustrada	52
3. Los escritores dibujantes.....	55
3.1. El ideal romántico de la obra de arte total	55
3.2. El período finisecular y el relevo de las vanguardias: algunos casos.....	60
3.3. El caso de Bécquer: pintor y poeta, escritor e ilustrador	66

3.3.1. Bécquer y la pintura	66
3.3.2. Bécquer y las posibilidades de la literatura ilustrada	69
4. Los dibujos de Bécquer: Álbumes de Julia Espín.....	81
4.1. Análisis teórico de nuestra propuesta de edición.....	90
Conclusiones	99
Bibliografía.....	101
Fuentes primarias.....	101
Fuentes secundarias	102
Anexo: Propuesta de edición.....	111
Las <i>Leyendas</i> de Bécquer ilustradas por él mismo	111
Introducción sinfónica	112
El Monte de las Ánimas	114
Los ojos verdes	122
Maese Pérez el organista.....	129
El Miserere.....	142
La Promesa.....	151
El rayo de luna	161
La Cruz del Diablo.....	171
El beso.....	186
El Cristo de la calavera	198
El gnomo.....	208
La corza blanca	221
La ajorca de oro	236
La cueva de la mora	242
La rosa de Pasión	247
Creed en Dios.....	255

INTRODUCCIÓN

Es bastante conocida la relación que tuvo Gustavo Adolfo Bécquer con el mundo de la pintura, sobre todo por el hecho de que provenía de una familia de pintores. Tanto su padre José Domínguez Bécquer como su hermano Valeriano Bécquer fueron pintores de más o menos éxito en su época. Sin embargo, es menos conocido que el propio Gustavo Adolfo hizo sus pinitos en el mundo de las artes plásticas, y aunque su obra pictórica es mucho más escasa y de bastante menos envergadura, un vistazo a la obra conservada da cuenta de que no era un mal dibujante. Esos dibujos están conservados en un par de álbumes de la cantante de ópera Julia Espín, cuyos círculos frecuentaba el poeta y de la que se dice que fue su amante, actualmente en la Biblioteca Nacional de España.

Estos dibujos son poco conocidos, y han sido poco estudiados. Aun así, Jesús Rubio los recuperó y analizó, y gracias a ello los tenemos digitalizados y disponibles en la Biblioteca Nacional. La existencia de estos dibujos nos da otra perspectiva de análisis de las inquietudes estéticas del poeta, y nos permite una mirada más holística de su creación artística y literaria. Esto nos plantea la idea de que, juntando ambos elementos, podemos leer a Bécquer de una forma más completa, haciendo una lectura más “inmersiva” en la conciencia estética del poeta. Para ello, vamos a proponer una edición de las *Leyendas* de Bécquer ilustradas por su propia mano, analizando su funcionamiento y su enmarcación dentro del fenómeno de la literatura ilustrada.

Esto implica, a su vez, tratar de entender la literatura o el libro ilustrado como un fenómeno complejo y estructurado, con sus reglas, funcionamientos y sus condicionantes espaciotemporales, y, por tanto, debe ser abordado metodológicamente desde una perspectiva tanto teórica como histórica.

Metodología

Esta investigación, por su carácter, va a estar dividida en dos partes principales.

En primer lugar, debemos centrar las bases, tanto teóricas como históricas, que nos permitan enmarcar y contextualizar el fenómeno de la literatura ilustrada. Para ello, esbozaremos una propuesta de teoría sobre la ilustración literaria sobre la que poder trabajar después en el caso de Bécquer, y a continuación expondremos un breve recorrido por la historia

de la ilustración en la literatura española. Dado que no es ese el objetivo del trabajo, tendremos que ceñirnos a los ejemplos más estrictamente representativos y renunciar a la rigurosidad que merecería una historia de tal envergadura.

Una vez establecidas las bases del fenómeno de la ilustración literaria, nos adentraremos ya en el que es propiamente el estudio de caso, los dibujos de Bécquer. Siguiendo el criterio de ir de lo general a lo concreto, empezaremos analizando la figura del escritor-dibujante en el contexto histórico del XIX, comparando a Bécquer con otros escritores de su época, y finalmente analizaremos su obra pictórica y su obra literaria, las relaciones estéticas que se pueden establecer entre ellas y exploraremos, para acabar, la posibilidad de editar su obra literaria ilustrada con su propia obra pictórica, una propuesta que incluiremos en los anexos. Para la consulta de los textos becquerianos, usaré la edición de sus *Obras completas* llevada a cabo por Joan Estruch para Cátedra en 2004, en su 3ª edición fechada en 2012.

Así, esperamos que esta investigación permita dar una visión de conjunto de una posible teoría de la literatura ilustrada y un ejemplo de sus aplicaciones académicas en el campo de la literatura comparada.

Estado de la cuestión

Sobre una teoría de la literatura ilustrada no se ha escrito mucho. Si bien es cierto que, sobre todo desde perspectivas pedagógicas y educativas, se ha hablado bastante del tema de las relaciones entre texto e imagen en la literatura infantil (Sipe, 1998; Nijolakeva & Scott, 2000), hay una gran cantidad de manifestaciones de literatura ilustrada que no pueden guiarse por el mismo modelo metodológico. Asimismo, las relaciones iconotextuales se han estudiado y analizado pero de forma un tanto abstracta, sin pararse a analizar o clasificar las posibilidades teóricas en las que esas relaciones pueden presentarse al lector. Además, en la mayoría de los casos, esos estudios suelen reducirse al caso concreto de la narración, dejando bastante terreno por explorar.

Por otra parte, no hay tampoco una historia del libro ilustrado español. Existen, eso sí, obras muy completas sobre la historia del libro, en las que sí se dedican ciertos apartados a la ilustración y ornamentación del libro en cada momento (Escolar, 2000; Escolar, 1984; Dahl, 1982), pero no existen bibliografías completas y exhaustivas de los fondos históricos en España, lo cual dificulta las investigaciones, porque hay mucho material desconocido (López, 1984).

Además, el enfoque más técnico e historicista que literario no contempla los casos de literatura intermedial como pueden ser los emblemas o los cómics, ya que el género literario no suele afectar mucho a la forma de producción del libro.

Disponemos también de un par de historias del libro ilustrados desde una perspectiva más global, ambas realizadas por autores anglosajones (Weitenkampf, 1938 y Bland, 1969). Sin embargo, ambos parten de una definición bastante estrecha de “libro ilustrado”, considerando solo como tal los volúmenes impresos acompañados de imágenes que hacen referencia al texto, lo cual deja un gran espacio por cubrir. Además, el enfoque “universal” de sus estudios dejan poco espacio a la profundización del caso español.

Sí hay en España varios grupos de investigación que se están dedicando al estudio de la literatura ilustrada, centrándose en períodos históricos concretos, lo cual, si bien va en cierto detrimento de una visión más completa de la historia de la ilustración literaria española, permiten en cambio un nivel de profundización que sería prácticamente inalcanzable en un proyecto de tal envergadura. Destacamos el grupo de investigación COMEDIC (Catálogo de Obras Medievales Impresas en Castellano) de la Universidad de Zaragoza, dirigido por la Dra. María Jesús Lacarra, y el Portal de Literatura ilustrada del siglo XIX de la Universidad de Cantabria, dirigido por la Dra. Raquel Gutiérrez Sebastián, cuyo proyecto consiste en la elaboración de una historia de la literatura ilustrada decimonónica (Gutiérrez Sebastián, Ferri Coll, & Rodríguez Gutiérrez, 2019 y Rodríguez Gutiérrez & Gutiérrez Sebastián, 2011), en cuyo trabajo voy a fundamentar, en gran parte, el mío.

Finalmente, sobre las ilustraciones de Bécquer, como ya he mencionado, prácticamente no hay literatura académica. Prácticamente han sido estudiados solo por Jesús Rubio Jiménez, que los recuperó en un artículo de la revista *El Gnomo* (1997) y en un libro publicado en 2006 titulado *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*. Desafortunadamente, este último está descatalogado y no he podido tener acceso a él.

En definitiva, si bien prácticamente todos los aspectos que conforman el fenómeno de la literatura ilustrada han sido estudiados en uno u otro momento, lo cierto es que no han sido puestos en relación, de tal forma que disponemos simplemente de miradas fragmentadas que solo nos dejan ver parte del asunto. Esta investigación pretende ser un intento de agrupar todas esas ideas e investigaciones en una sola visión más global y generalizada de la literatura ilustrada, mediante, por una parte, la teorización del fenómeno, y por otra, la creación concreta

de una edición ilustrada de las *Leyendas* de Bécquer que nos permitirá una profundización más iluminadora de las posibilidades teóricas del libro ilustrado.

1. MARCO TEÓRICO SOBRE LA ILUSTRACIÓN LITERARIA

Es difícil establecer a qué nos referimos al hablar de “literatura ilustrada” o, incluso, a qué hecho en concreto hace referencia el tema “ilustración”. Es muy habitual encontrarse libros y obras literarias que van acompañados de dibujos, incluso de fotografías, desde cuentos infantiles hasta ediciones lujosas de grandes clásicos de la literatura, pasando por cómics, novelas e incluso fotopoemarios. No obstante, las funciones que llevan a cabo las imágenes en cada uno de esos ejemplos, así como la importancia que adquieren respecto al texto o la forma en que se presentan al lector, difieren tanto unas de otras que el análisis teórico no puede ser el mismo en todos los casos. Por tanto, al intentar desarrollar una propuesta teórica de la literatura ilustrada, deberemos ser lo suficientemente estrictos y rigurosos para que las categorías establecidas den cabida a todas las posibilidades con las que podemos encontrarnos en el momento de analizar un caso concreto.

Partiendo de la idea de que el fenómeno de la literatura ilustrada abarca todo aquel texto literario que se presenta al lector o receptor acompañado de cualquier forma de representación pictórica o imagen, vamos a tratar de establecer una serie de categorías que nos permitan, al menos, desglosar los distintos casos existentes en unos tipos determinados, lo cual facilitará sin duda un acercamiento académico más concreto en cada uno de los casos.

En otra parte empecé ya a esbozar un esquema teórico sobre el tema;¹ sin embargo, las reflexiones que llevé a cabo entonces necesitan ser corregidas y ampliadas; en esta investigación voy a tratar de exponer de forma clara y concisa los planteamientos iniciales que nos permitirán empezar a vislumbrar una teoría de la literatura ilustrada en el marco de la recepción literaria, la cual nos servirá después de base metodológica para el análisis de los dibujos de Bécquer.

1.1. Primera problemática del objeto de estudio: *texto literario frente al objeto de recepción*

El primer paso en cualquier intento de teorización sea del fenómeno que sea es establecer y delimitar claramente el objeto de estudio en cuestión. En nuestro caso concreto, como hemos

¹ Ese primer esbozo de teoría de la ilustración literaria lo realicé en mi Trabajo Final de Grado de Estudios Literarios en la Universidad de Barcelona, que llevaba por título *La Eneida en imágenes: el papel de las ilustraciones en la recepción literaria*, presentado el 14.06.2019, no publicado.

dicho antes, tratamos de establecer unos ejes básicos de categorización del fenómeno de la literatura ilustrada, que entenderemos como *todo texto literario que se presenta al lector/receptor acompañado de cualquier forma de representación pictórica o manifestación gráfica no verbal*. Esta definición (que podríamos considerar provisional) introduce dos conceptos que considero clave en nuestra construcción teórica: por una parte, el concepto de *recepción*, que determinará en enfoque teórico básico en que se van a fundamentar nuestros planteamientos; y por otra, la idea (más problemática, sin duda) de *cualquier forma de representación pictórica*, que por su propia naturaleza puede ser difusa y poco esclarecedora.

Dado que partimos de una idea de “recepción” literaria, es necesario enmarcarnos en la concepción de la literatura como polisistema en el que actúan varios elementos que introduce Itamar Even-Zohar en *Polisistemas de cultura* (2017), muy influenciado por la teoría de los campos de Bourdieu. A grandes rasgos, Even-Zohar toma el esquema de la comunicación de Jakobson y lo traslada al fenómeno literario, identificando, respectivamente, emisor, receptor, mensaje, contexto, código y canal con *productor, consumidor, producto, institución, repertorio y mercado*. Un razonamiento parecido fue el de la Ciencia Empírica de la Literatura de Siegfried J. Schmidt (1990), que formuló un marco de la comunicación literaria similar al de Even-Zohar, distinguiendo entre *producción, mediación* (transmisión y comercialización de los textos), *recepción* y *transformación*, con la diferencia de que ni siquiera contempla el texto literario como categoría con valor autónomo.

No voy a detenerme a explicar ni discutir la teoría de Even-Zohar, ya que lo que me interesa de ella es esa concepción de la literatura como un intercambio entre un emisor y un receptor materializado en un producto o mensaje. La idea no es en absoluta novedosa, por supuesto; ya en los años 60, la Estética de la Recepción reivindica la necesidad de contemplar la literatura como un fenómeno, como una experiencia, y, por lo tanto, la necesidad de considerar al lector y la recepción de la obra como instancia necesaria e imprescindible para la conversión de la literatura y el arte en proceso histórico concreto (Jauss, 1987).

De todos los elementos constituyentes del esquema de comunicación literaria, los que nos interesan, por ser los que conforman el intercambio más directo de información, son los del productor, el mensaje y el consumidor (esto es, el autor, o grupo de autores, la obra y el lector o receptor). Estos tres elementos son los que estructurarán el esquema básico de la ilustración literaria; sin embargo, antes es necesario realizar una serie de puntualizaciones acerca de la categoría del *producto*.

Esta categoría es, en sí misma, problemática, y ha sido objeto de discusión a lo largo de toda la historia de la teoría literaria, dado el papel central que ocupa en la disciplina sobre todo desde los enfoques intrínsecos de la literatura, como el Formalismo o el Estructuralismo. Even-Zohar aborda la cuestión en *El sistema literario*, pero no parece dar respuesta a la problemática, más allá de señalar que la “idea corriente” es que “los «textos» son el producto evidente —en muchas concepciones el único producto — de la «literatura»”, y que “desde el punto de vista del consumo, los «textos» circulan en el mercado de modos variados y apenas nunca [...] como textos íntegros” (Even-Zohar, 2017: 18-19). Lázaro Carreter afirma, por su parte, que

El lector es un miembro del receptor universal, que acoge el mensaje solitaria o colectivamente, en lugares cronológica y espacialmente distintos y, sin embargo, *ese mensaje nunca cambia, siempre es idéntico*. Cientos, miles de veces reiterado, *igual en toda ocasión, sobre todo si su canal es la imprenta*; jamás alterado ni alterable en función de la variabilidad del destinatario (1987: 159-160; la cursiva es mía).

Sin embargo, el *texto* es una categoría abstracta a la cual no se accede si no es a través de su materialización en un soporte de lectura, con lo que la identificación del mensaje con el texto puede resultar un tanto reduccionista. Además, si tenemos en cuenta precisamente la dimensión material a la que parece que hace referencia Lázaro Carreter al aludir al canal impreso, debemos también considerar que, dada la dimensión histórica de producción material de los textos y soportes de lectura, junto a todo lo que lo acompaña, ese texto sí puede verse alterado o, como mínimo, influenciado, por su soporte y los elementos que lo acompañan, los cuales pueden ser variables y tener más o menos importancia según el sitio y el momento de su edición, así como puede ser presentado de una forma u otra en función del destinatario al que esté dirigido. Ya Gérard Genette señalaba, en 2001, que

El texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro (Genette, 2001: 7).

Por otra parte, hay que tener en cuenta la relación que se establece entre el producto y los polos entre los que se sitúa, el productor y el receptor. La relación que se establece entre este último y el texto ha sido estudiada por la Estética de la Recepción, que señala la necesidad de la existencia de una conciencia receptora y de su consideración teórica en igual medida que el

texto actual. Considera, por tanto, que la obra literaria está formada por dos polos, el artístico (el texto creado por el autor) y el estético (la concreción realizada por el lector), y que, en la convergencia de ambos, es decir, en la concreción del *texto* en la conciencia del lector es donde se encuentra propiamente la *obra literaria* (Iser, 1984: 149). Esta categoría tiene un carácter virtual, y es de esta virtualidad de la que brota su dinámica interactiva (Iser, 1987: 44).

Tenemos, por tanto, dos instancias para tener en cuenta al hablar del *producto* del sistema literario que se sitúan en la virtualidad: el *texto* y la *obra literaria*. Sin embargo, como ya hemos señalado, esa virtualidad precisa de una materialización para que se pueda dar realmente el intercambio literario, así que a las categorías nombradas debemos oponer las categorías que he dado en llamar el *objeto de producción* y el *objeto de recepción*. El primero haría referencia a ese “texto originario”, al manuscrito u obra original que el autor deja escrito, y que servirá para fijar el texto (es decir, la construcción de estratos en la obra, el conjunto de sus aspectos esquematizados [Ingarden, 1998: 311 y ss.] cuyo contenido es el que se plasmará en los objetos de recepción y serán actualizados en la lectura del receptor). El objeto de producción se caracteriza necesariamente por su *primigeneidad*, es decir, su cualidad de ser la plasmación originaria del texto literario, y por su *autoridad*, ya que su importancia recae en la creación del autor. Así, por ejemplo, el manuscrito del *Libro de los Gorriones* de Bécquer sería un objeto de producción, y no lo sería en cambio una primera edición de las *Rimas*, ya que en este caso ya se ha dado el proceso de fijación del texto primero, y de la conversión del texto en objeto de recepción después. El acceso a los objetos de producción de las obras es escaso y poco frecuente, y pertenecen más al campo de la filología, la crítica textual y la arqueología que propiamente a la teoría y la crítica literaria. De hecho, la dificultad o, en muchas ocasiones, imposibilidad, de acceso al objeto de producción se ve aumentada en el caso, por ejemplo, de la literatura oral, que por su propia naturaleza presenta un desafío a esa concepción: ¿debemos considerar la *voz* como material suficiente para la existencia de un objeto de recepción? ¿En ese caso, en qué categoría deberíamos meter los textos que fijan de forma escrita las formas literarias de la oralidad? Por ejemplo, los trabajos de folkloristas como los hermanos Grimm, ¿debemos considerarlos una especie de “objeto de producción secundario”, un nuevo “objeto de producción” (y, por tanto, la aparición de una nueva obra *distinta* de la anterior) o una simple transcripción, una herramienta secundaria, instrumental, que ayudará sencillamente a la fijación de la categoría virtual del *texto literario*? La respuesta se encuentra, creo, en que si lo que define el objeto de producción es, como he dicho antes, necesariamente su primigeneidad y su autoridad (que no tiene que ser única ni unívoca), podemos considerar que, efectivamente, un

texto oral puede ser material (dado que la voz, el sonido, no es más que una serie de ondas físicas que se desplazan en el espacio) y, por tanto, objeto de producción. En el caso de los hermanos Grimm, en mi opinión, la conversión en texto escrito es puramente instrumental para la pervivencia de la obra literaria, y las inevitables diferencias que se pueden producir entre ese objeto de producción original y la fijación final del texto no hacen más que reforzar mi argumento sobre la necesidad de distinguir entre ambos elementos.

Finalmente, nos encontramos con la noción del *objeto de recepción*, que sería propiamente la materialización concreta de un texto literario, que es lo que realmente recibe o lee el lector/receptor. Hablaríamos, en la mayoría de los casos (o, por lo menos, en los casos que nos son más cercanos), de *libros*, y en el caso que nos ocupa, de *libros ilustrados*. Sin embargo, voy a tratar de evitar usar la palabra *libro*, ya que es una generalización que me parece innecesaria y poco rigurosa, y según la finalidad y el momento histórico de aparición del objeto de recepción, sería poco preciso. Ese objeto de recepción va acompañado, como ya ha señalado Genette, por una serie de producciones, verbales o no, que rodean el texto y lo presentan. Esa serie de elementos extratextuales es a lo que Genette llama el *paratexto* (1989: 11), y los desarrolla en el libro *Umbrales*. Sin embargo, a pesar de que en el momento de nombrar los elementos que conformarían el paratexto sí hace referencia a las ilustraciones, incluyéndolas en la categoría del paratexto *icónico*, no analiza esa categoría en su estudio, y se centra solamente en los elementos extratextuales que son propiamente *verbales*, a pesar de que la inclusión de imágenes en un objeto de recepción es probablemente uno de los elementos que más influyen en la lectura. Esa influencia se explica también desde la Estética de la Recepción; en el proceso de lectura circula una constante corriente de imágenes de conciencia, una *visión imaginaria* que, sin ser óptica propiamente, obliga al lector a formarse imágenes mentales o representaciones de todos aquellos espacios de indeterminación que el lenguaje no es capaz de describir o representar de forma exhaustiva (Iser, 1984: 154-155). En el caso de la literatura ilustrada, la imagen rellena esos espacios ofreciendo una interpretación creativa de estos, modificando la percepción de esa visión imaginaria con esa primera interpretación llevada a cabo (normalmente) por el ilustrador. Por ese motivo, varios autores han considerado que la presencia de imágenes en la literatura coarta el proceso imaginativo del lector, convirtiéndolo en un lector “poco sofisticado, sin tener en cuenta el hecho de que esa presencia pictórica abre, a su vez, nuevos espacios de indeterminación en una serie de interacciones iconotextuales que van mucho más allá de una simple “suplencia de una imaginación poco dotada” (Miller, 2011).

1.2. Segunda problemática: el enfoque de las relaciones iconotextuales en la teoría literaria

La teoría literaria presenta, además, otra problemática aneja a la falta de método en su acercamiento a la literatura ilustrada, y es el enfoque que se ha dado normalmente a la relación existente entre la literatura y la pintura. No se trata, desde luego, de un tema que haya sido descuidado; ya desde Simónides, Plutarco y Horacio, la idea del *ut pictura poesis* ha estado presente en los estudios de poética y de comparación entre las artes. Sin embargo, esa relación ha sido descuidada en el caso del estudio y análisis de productos híbridos o intermediales, en los cuales Begoña Alberdi ha observado una serie de problemas frecuentes por parte de la teoría literaria (2015: 19-20). En primer lugar, lo que ella llama la “supeditación de la imagen a la palabra”, es decir, la lectura y análisis del elemento pictórico en clave textualista.

En segundo lugar, la limitación al método interdisciplinar de carácter estructuralista, es decir, el enfoque que se limita a “revelar las homologías estructurales” entre dos manifestaciones artísticas distintas en un momento histórico concreto. Ejemplo de ello es el enfoque de Wellek y Warren en *Teoría literaria* (2009 [1942]), en el que, en el capítulo dedicado al estudio de la literatura en relación a las demás artes, se limitan a describir el estudio comparado de las artes estableciendo paralelos mediante “el análisis de las obras de arte propiamente dichas y, por tanto, de sus relaciones estructurales”, relegando “a un plano secundario los estudios sobre la psicología del lector y del espectador o del autor y del artista, como asimismo los estudios sobre fondo cultural y social, por muy luminosos que puedan ser desde su punto de vista” (Wellek y Warren, 2009: 154). Aparte del reduccionismo que implica ese desdén por las circunstancias históricas y contextuales de la obra para una comprensión holística del arte y la literatura, nótese que estos autores solo contemplan el estudio comparado entre pintura y literatura mediante la comparación directa entre obras concretas e independientes entre sí, y no consideran en ningún momento la existencia de obras de artes intermediales en las que las relaciones son mucho más estrechas que en la simple convergencia de unas coordenadas temporales concretas.

A pesar de que con el cambio de paradigma la literatura comparada deja atrás ese enfoque textualista y se abandona la exclusividad del texto literario como objeto de estudio en favor de la “situación de comunicación literaria”, así como de la comparación entre códigos literarios y códigos no literarios (Fokkema, 1982: 165 y ss.), el estudio del libro ilustrado como objeto

intermedial ha tardado bastante más en florecer. A finales de los 80 Michael Nerlich acuñó el término de *iconotexto*, que definió como “une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l’image n’ont de fonction illustrative et qui — normalement, mais non nécessairement — a la forme d’un «livre»” (Nerlich, 1990: 268), y ese término es el que en los últimos años ha empezado a ser considerado objeto de estudio de la teoría literaria, si bien, a pesar de haber dado algunos estudios interesantes sobre el tema, le queda todavía mucho trecho por andar, ya que la gran mayoría de investigaciones a las que he tenido acceso se limitan a tratar el tema de la *narración* ilustrada, con lo que hay un hueco ineludible en el tratamiento de la cuestión.

Finalmente, el tercer obstáculo que observa Alberdi es la obstrucción que se encuentran los investigadores literarios en el apriorismo de la “incompatibilidad semiótica entre los signos verbales, que se leen lineal y temporalmente, y los signos visuales, que se ven en la simultaneidad de un mismo espacio” (2015: 19-20). Esa incompatibilidad, proclamada por Lessing en 1766 al distinguir entre artes espaciales (pintura) y artes temporales (literatura) (Lessing, 2012), ha sido muy aceptada y poco discutida en los estudios literarios; sin embargo, teorías semióticas más recientes ponen en duda esa dicotomía tan estricta, observando que ni la pintura es *puramente* espacial ni el lenguaje es *puramente* lineal, a pesar de que, sin ninguna duda, sí constituyen sendos caracteres esenciales, y producen, por tanto, una experiencia receptora distinta (Sipe, 1998: 100). A pesar de ello, esa aparente incompatibilidad entre ambos códigos semióticos se pone en duda cuando se estudian los procesos mentales de lectura de los objetos iconotextuales, en los que, al igual que en el propio proceso de pensamiento, se produce una conjunción de codificación y procesamiento de la información para construir un significado integrado:

It is an intriguing idea that the interrelationship of words and pictures mirrors the thought process itself. Irving Massey’s assertion that, «Thinking consists of a constant alternation between image-making and work-making» is given support in reading theory by the «dual coding» hypothesis of Mark Sadoski and Alan Paivio, which suggests that cognition has two separate (thought related) structures: one for processing verbal information (either in speech or written language) and one for processing nonverbal information (such as visual stimuli). As we alternate our attention between words and pictures in a picture book, then, we may be representing the verbal and nonverbal information in separate cognitive structures; following this, *through the complex referential connections between these two cognitive structures, we construct an integrated meaning.* (Sipe, 1998: 101, la cursiva es mía.)

Por tanto, al abordar el tema de la ilustración literaria, en tanto que objeto de recepción que se presenta al lector de forma intermedial, es necesario tener en cuenta esas diferencias para poder comprender y analizar debidamente las funciones e interacciones concretas que realizan las imágenes en el proceso de lectura de un libro (u objeto de recepción) ilustrado, funciones que analizaré más adelante.

1.3. Ejes de categorización de la literatura ilustrada

Establecido ya el objeto de estudio, pasemos ahora a la descripción de sus categorías esenciales. En primer lugar, debemos tener en cuenta que el propio término de *ilustración* puede ser considerado problemático, ya que no todos los autores consideran como tal las mismas manifestaciones, dada la gran variedad de formas y funciones bajo las que se presenta. Por eso mismo, la propuesta de las siguientes categorías tratará de abarcar el fenómeno de la ilustración, como ya hemos mencionado al principio, como toda manifestación gráfica no verbal que acompaña al texto literario (es decir, que se encuentra en el mismo espacio de lectura que el texto propiamente dicho; así, por ejemplo, las portadas y los anexos conformarían otro tipo de elemento paratextual que no se engloba en la categoría que voy a analizar en este apartado). Dada la magnitud del fenómeno, voy a proponer una serie de categorías en las cuales voy a tratar de responder las cuestiones que plantea Genette como necesarias a la hora de definir un elemento paratextual: determinar su emplazamiento (¿dónde?), su fecha de aparición (¿cuándo?), su modo de existencia (¿cómo?), las características de su instancia de comunicación (¿de quién y a quién?) y las funciones que animan al lenguaje (¿para qué?) (Genette, 2001: 10).

Para ello parto de la polaridad que observa Iser en la obra literaria entre el polo artístico (el texto creado por el autor) y el polo estético (la concreción realizada por el lector) (1984: 149). De la misma forma en que esa doble direccionalidad de la interacción literaria está presente en la categoría textual, podemos observarla también en el propio objeto de recepción, en tanto que es el objeto que propiamente interactúa de forma material y concreta con el lector, así como en todos sus componentes, tanto textuales como extratextuales. Por tanto, si situamos la ilustración en ese esquema comunicativo, podemos también dividir los ejes de categorización de los tipos ilustrativos según pertenezcan al polo de la *producción* del objeto de recepción o al polo de su *recepción*. Además de estos dos ejes, que serán los más importantes de mi esquema, creo que es necesario también incluir aquí un tercer eje de carácter formalista, que categorice propiamente el elemento intermedio del esquema de comunicación. De todas formas, dado que

lo que pretendemos es analizar cómo el elemento paratextual concreto influye en la recepción del texto literario, considero que este tercer eje de categorización es el menos importante de los tres, así que es el que voy a desarrollar en menor profundidad.

Polo de la producción

Si consideramos que el polo de la producción corresponde a las condiciones de aparición de las imágenes en el objeto de recepción, nos encontraremos con tres condiciones que debemos determinar para poder establecer unas categorías básicas de clasificación, la *concepción* original de la obra, el *momento* de producción de las imágenes y la *autoría* de esas imágenes.

La primera de estas tres condiciones, la *concepción* original de la obra, hace referencia a si ese texto literario, en el momento de su *arkhé*, de su nacimiento, ha contemplado la inclusión de imágenes. Es decir, ¿esa obra ha nacido como una obra ilustrada, una combinación de texto e imagen desde su origen, o la decisión de inclusión de imágenes ha sido posterior? A esta primera categoría la he llamado la *relación conceptual o intencional*, ya que lo importante aquí es no el momento en el que aparecen las imágenes, sino en si la intención originaria del autor (o grupo de autores) ha sido crear una obra con imágenes o sin ellas. Por tanto, tenemos dos posibilidades básicas: las imágenes aparecen porque la intención primigenia era crear una obra ilustrada, en cuyo caso hablaríamos de *intermedialidad*, o bien las imágenes que aparecen en ese objeto de recepción (recordemos que estamos hablando de la relación que se establece entre el texto y la imagen en un objeto de recepción concreto, no en la obra literaria) han sido fruto de una intención, una idea, posterior a la creación de la obra. En este segundo caso, podemos encontrarnos con dos posibilidades, según si esa inclusión de imágenes implica o no la transformación del texto: en el primer caso, hablaríamos de *transmediación*, es decir, de la translación de un sistema de signos a otro, y cuyo nombre tomo de la semiótica (Sipe, 1998:102), y nos moveríamos entonces en el campo de las adaptaciones ilustradas.² Si, en cambio, el texto no sufre ninguna transformación, sino que se mantiene intacto, estamos ante un caso de paratextualidad pura, y eso es a lo que comúnmente se ha llamado *ilustración*. En este caso, es especialmente relevante ese papel de la imagen como elemento que llena los

² Por supuesto, el concepto de *adaptación* nos presentaría aquí una problemática añadida acerca de la autoría real del libro en cuestión; sin embargo, dado que el objeto de esta investigación es limitarse a categorizar los tipos de ilustración literaria existentes, no voy a abordar esa cuestión, y me limitaré a referenciar el estudio llevado a cabo por Marcela Patricia Restom Pérez en su tesis doctoral titulada *Hacia una teoría de la adaptación. Cinco modelos narrativos latinoamericanos* (2003, Universiad Autónoma de Barcelona).

espacios de indeterminación condicionando, en parte, la propia interpretación creativa del lector.

El esquema de clasificación de esta primera categoría, por tanto, podría ser representado de la siguiente forma:

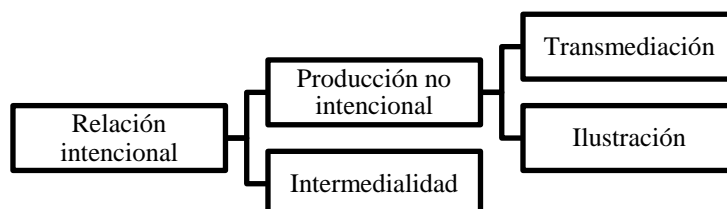


Figura 1

Para entender mejor las diferencias entre cada una de estas categorías, voy a proponer algunos ejemplos. Un caso de obra intermedial, es decir, intencionadamente ilustrada en origen, sería *El Principito* (1943), de Antoine de Saint-Exupéry. Evidentemente, el hecho de haber sido creada como obra ilustrada hace que prácticamente todas las ediciones que existen, sea en la lengua que sea, presenten una disposición similar, casi idéntica, entre texto e imagen. Por el contrario, si cogemos una novela que en origen no fue escrita para ir ilustrada, como *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen, se multiplican las posibles variantes bajo las que se puede presentar la literatura ilustrada. Así, según las características de las imágenes, podemos encontrarnos con casos de paratextualidad pura o ilustración, como, por ejemplo,



Figura 2

en la edición de 1895 ilustrada por Charles E. Brock (fig. 2)³, en la que la imagen aparece al lado del texto, sin modificarlo; o bien con un caso de adaptación transmedial, como la que hizo Marvel transformando la obra de Austen en cómic (fig.3)⁴, en cuyo caso la integridad del texto, evidentemente, ya no se conserva.

³ E 100: *Pride and Prejudice*. Nueva York: The Century Co., 1902. *The English Comédie Humaine*, Primera serie, No. 5.

⁴ BUTLER, N., y PETRUS, H. (2013) *Orgullo y prejuicio de Jane Austen*. Bolonia: Panini (Colección Clásicos Marvel Ilustrados)

La segunda condición de producción hace referencia a la *relación temporal* que se establece entre el momento de producción de las imágenes respecto al momento de producción del texto. En ese sentido, nos encontraríamos ante tres posibilidades: la producción de ambos elementos puede ser *simultánea*, *diferida* o *independiente*.

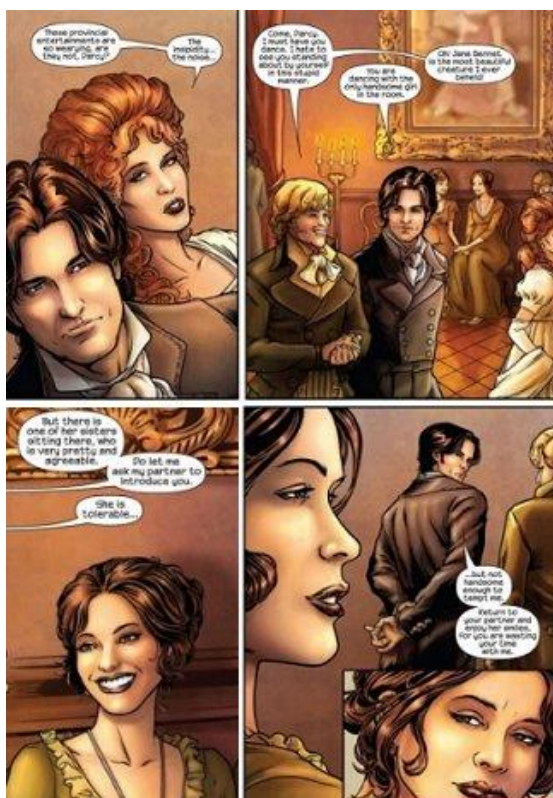


Figura 3

se incluye en el objeto de recepción. Igual que en el caso de la transmediación, el papel de la ilustración como “relleno” de los espacios de indeterminación en el proceso de lectura es mucho más evidente en los casos de *producción diferida posterior*.

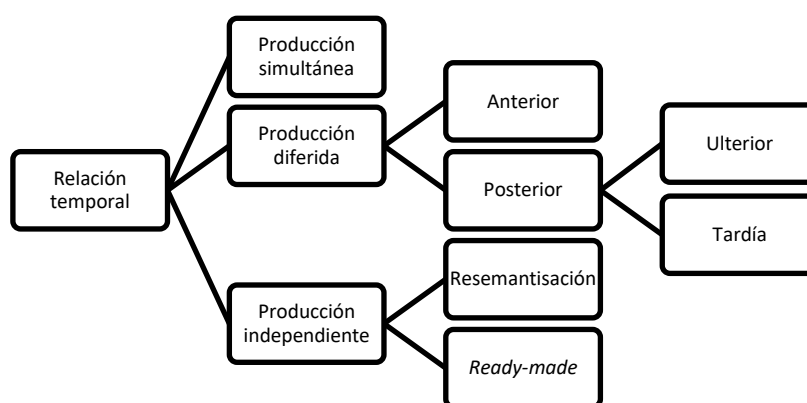
La tercera opción, la de la producción independiente, alude a esos casos en los que ni el texto ni la imagen han sido creados *para* el otro, a diferencia de los dos primeros, en los que la dependencia entre uno y otro es necesaria. Por tanto, la aparición de un objeto de recepción cuyos elementos hayan sido producidos de forma independiente implica necesariamente la existencia de un tercer agente (normalmente, el editor) que, realizando un ejercicio de interpretación intermedio entre el emisor original (el autor) y el receptor final (el lector), selecciona una serie de imágenes completamente independientes del texto para que lo acompañen. En este caso se pueden dar, además, dos opciones: si la imagen usada tiene carácter artístico a priori, como el caso de un cuadro o una ilustración hecha con otro fin, hablamos de

En el caso de la producción simultánea, las imágenes se crean al mismo tiempo que el texto, y en relación de colaboración, mientras que, en el caso de producción diferida, ambos elementos se producen en momentos más o menos separados en el tiempo. En este segundo caso, se pueden dar dos posibilidades: o bien que las imágenes se hayan creado a posteriori para acompañar a ese texto, en cuyo caso hablaríamos de *paratexto posterior*, que a su vez puede ser *ulterior* o *tardío*, usando la nomenclatura de Genette (2001: 11), según si la cantidad de tiempo es reducida o mayor, respectivamente; o bien es *anterior*, cuando el texto se basa o hace referencia *explícita* a alguna imagen o manifestación pictórica y esta

resemantización, ya que es ese tercer agente el que le da un significado nuevo a la imagen al ponerla junto al texto. En cambio, si esa imagen no participa de ninguna categorización artística o estética a priori, como puede ser el caso de una fotografía aleatoria encontrada en cualquier sitio, hablaríamos de *imagen encontrada*. Esta posibilidad encontraría su paralelo artístico en la técnica iniciada por Duchamp del *Ready-made* o el “objeto encontrado”, en la que se otorga un valor estético a un objeto ya hecho, encontrado, que a priori no tendría ningún valor artístico. En los casos de producción independiente, por tanto, es el *tercer agente* el que otorga o sugiere el significado a la imagen colocándola estratégicamente en un lugar u otro del texto.

Es importante resaltar la diferencia esencial entre los casos de producción simultánea y diferida del caso de la producción independiente: en los dos primeros, uno o ambos elementos han sido creados *ex profeso* para funcionar junto al otro; o, al menos, están directa y *explícitamente* inspirados o basados en el otro. En el caso de la producción independiente no, ni el texto está basado en las imágenes, ni las imágenes se han hecho para el texto. Por ejemplo, la inclusión de los cuadros que nombra Rafael Alberti de forma explícita en *A la pintura* (1948) en una edición del poemario sería un caso de paratexto diferido anterior, mientras que la edición de *Bajo la lluvia ajena* de Juan Gelman, ilustrada por Carlos Alonso y editada por Libros del Zorro Rojo, en el que texto e ilustraciones fueron concebidas independientemente y juntadas en una misma edición por ideación del editor (Viñas Amarís, 2016), serían un ejemplo de producción independiente.

Así pues, el esquema básico de clasificación según la relación temporal se vería así:



Cabe señalar que, a pesar de que lo más común sería pensar que los casos de producción simultánea corresponden a los casos de producción intermedial (es decir, a aquellas obras que han sido concebidas para ser ilustradas), el rigor teórico obliga a evitar ese reduccionismo, ya

que existe la posibilidad de que, por ejemplo, por el motivo que fuera, una obra hubiera nacido de una intención intermodal, pero el elemento pictórico no haber sido producido hasta bastante tiempo después. Ejemplo de ello son los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, el cual, en el prefacio “Al lector” que encabeza el primero de los diez tomos, afirma que “Antes de ser realidad estas veinte novelas; cuando no estaba escrita, ni aún bien pensado, la primera de ellas, y todo este trabajo de siete mil páginas era simplemente una ilusión de artista, consideré y resolví que los *Episodios Nacionales* debían ser tarde o temprano, una obra ilustrada”, pero que “no habiendo sido posible verificar esta alianza preciosa [entre lo léxico y lo gráfico] en las primeras ediciones” las “siempre tuve por provisionales” (Galdós, 1882: 1-2). La primera edición, por tanto, no se ilustró, y aunque algunas ediciones posteriores sí contenían ilustraciones, la mayoría de los editores modernos ignoran esas declaraciones galdosianas y hacen caso omiso al texto gráfico, a pesar de que Galdós señala en ese mismo prefacio que considera que ese “texto gráfico” es “condición casi intrínseca de los *Episodios Nacionales*” (Miller, 2011: 465).

Por último, podemos clasificar el paratexto icónico del objeto de recepción según su *relación autorial*, es decir, según la relación que se establece entre el autor del texto y el autor de las ilustraciones. Básicamente se pueden dar dos casos: o bien el autor y el ilustrador son una misma persona (por ejemplo, en el caso ya mencionado de *El Principito*), o bien no lo son; en ese último caso, podría ocurrir que trabajen en colaboración, que correspondería mayoritariamente a los casos de *producción simultánea* (por ejemplo, en el caso de los cómics de Astérix, escritos por René Goscinny e ilustrados por Albert Uderzo), o que, por el contrario, no se produzca ningún contacto, acuerdo ni comunicación entre ellos acerca de la obra en cuestión (producción diferida), en cuyo caso, ya se trate de un ejemplo de producción ulterior o tardía, el ilustrador llevaría a cabo un papel intermedio de interpretación: su interpretación del texto (o de las instrucciones que le son dadas por el editor) produce un elemento pictórico concreto que, a su vez, en interacción con el texto, influirá, en mayor o menor medida, en la interpretación del lector o receptor final (ejemplo de ello sería la edición que hemos visto antes de *Orgullo y Prejuicio*, de Jane Austen, que se escribió en 1796 y que fue ilustrada por Charles Brock un siglo más tarde, en 1895 [fig.2]). En ese caso, por tanto, el ilustrador lleva a cabo un doble papel en la configuración semiótica del objeto de recepción final: es a la vez receptor y productor de significado, cubriendo esos espacios de indeterminación de los que hemos hablado más arriba.

Una última opción correspondería a la existencia del *tercer agente*, que, como ya hemos dicho al hablar del modelo de producción independiente, suele corresponder al editor, y aunque no siempre el papel que desempeña es tan significativo como en el caso concreto del “*ready-made*”, lo cierto es que casi siempre está presente, o bien como intermediario entre autor (o texto) e ilustrador, o bien como simple decisor de la forma final del objeto de recepción. En todo caso, la existencia de ese “tercer agente” siempre va a ser determinante en mayor o menor medida para la forma de lectura final del objeto de recepción.

Así pues, si tenemos en cuenta todo lo dicho hasta ahora, el esquema de clasificación de las categorías de la literatura ilustrada según el polo de su producción quedaría así:⁵

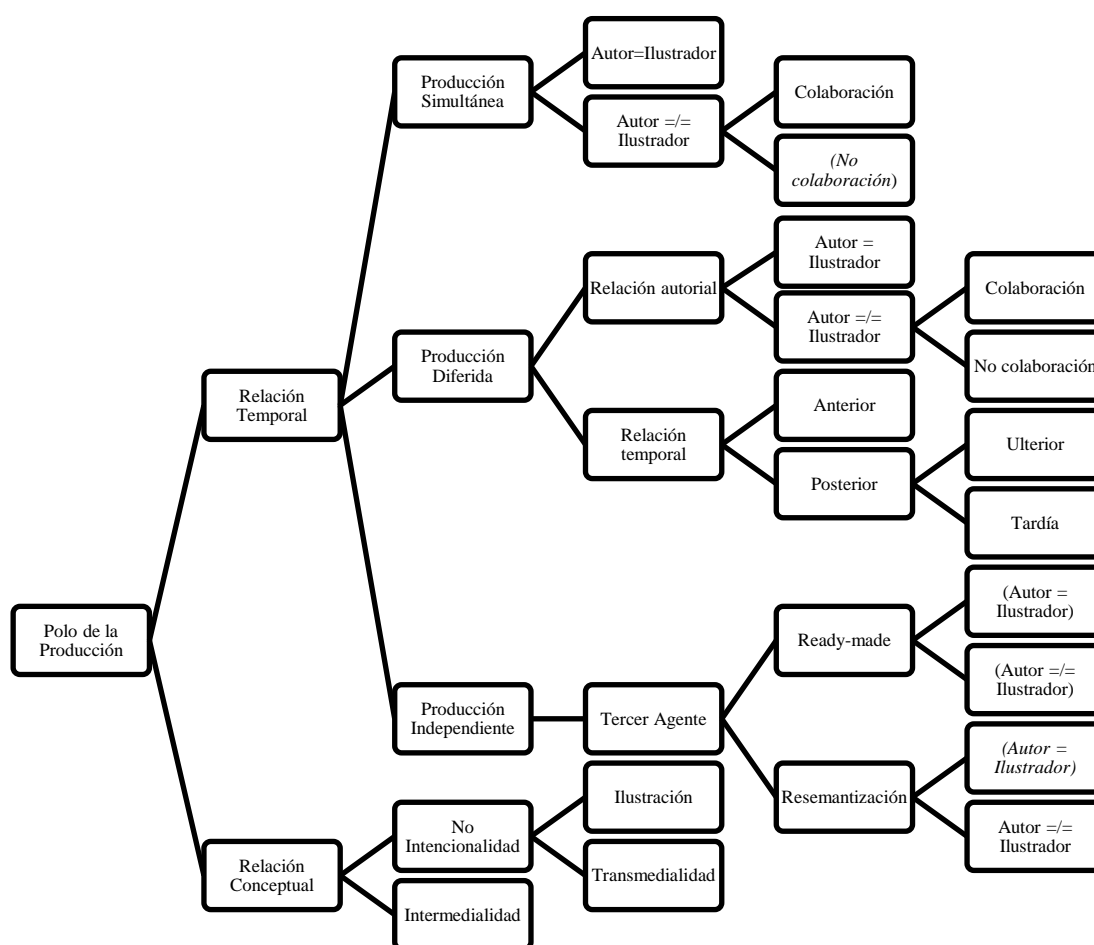


Figura 4

Polo de la recepción

⁵ Este esquema contempla todas las posibilidades teóricas, sin embargo, pongo entre paréntesis y cursiva aquellas posibilidades que son menos probables y definitivamente menos comunes.

Pasamos ahora a las categorías que se pueden establecer según el polo de la recepción, es decir, según cómo percibe el lector las imágenes en la lectura del objeto de recepción. Esas interacciones entre el texto y la imagen han sido estudiadas en los últimos años sobre todo en el caso de la literatura infantil y el caso del álbum ilustrado o *Picturebook*, que es la terminología más usada en estas investigaciones para referirse al libro ilustrado infantil, pero su estudio ha sido mucho menor en otras manifestaciones interartísticas.

El estudio de la lectura de la imagen en el objeto de recepción se puede llevar a cabo de dos formas, según la relación que se establece entre ella y el texto, es decir, la lectura intertextual entre ambos elementos, o la lectura de la imagen como unidad individual, independiente del texto. Este segundo modo de análisis es el que desarrollan Gunther Kress y Theo Van Leeuwen (2006[1996]) a partir del esquema de las macrofunciones del lenguaje propuesto por M. A. K. Halliday en 1985 (Moya Guijarro & Pinar Sanz, 2007: 24), y aunque su enfoque es muy interesante desde una perspectiva semiótica, y sí tiene en cuenta al lector en tanto que estudia la formación de significado en el proceso de lectura de la imagen, es un enfoque demasiado *intrínseco*, y dado que mi objetivo es clasificar los tipos de ilustración según su relación con el texto, voy a centrarme en el primer modelo y este lo voy a dejar para el siguiente apartado.

Por tanto, desde el punto de vista de la lectura del objeto de recepción, debemos fijar nuestra atención en las relaciones que se establecen entre el texto literario y la imagen en el momento de lectura; así, podemos observar una serie de relaciones jerárquicas entre ambos elementos, las cuales determinarán las funciones e interacciones iconotextuales que se desarrollan. En el orden jerárquico, pues, se pueden dar tres posibilidades: que se establezca una relación de *subordinación*, cuando las imágenes que aparecen son claramente inferiores en número y en importancia respecto al texto, y se leen o perciben de forma puramente complementaria o auxiliar; puede darse una relación de *yuxtaposición*, si las imágenes tienen la misma importancia que el texto y se leen o funcionan de forma paralela a este (es decir, se yuxtaponen dos construcciones significantes, una textual y otra pictórica, que interaccionan entre sí); o se puede dar el caso de una relación de *coordinación*, en la que las imágenes tienen la misma entidad semiótica que el texto y se leen de forma *simultánea* a él (a diferencia del caso de la yuxtaposición, en el que la lectura se produce de forma *alternativa*), y por tanto, texto e imagen están interconectados y son inseparables.

En el caso de la subordinación podemos encontrarnos con dos funciones básicas de la ilustración, según si el contenido de esta está relacionado con el texto o no: en el primer caso, hablaríamos de una *función auxiliar* o *ilocutiva*, en la que la imagen comunica o explica de forma gráfica una parte del contenido del texto y/o lo refuerza, cubriendo los espacios de indeterminación⁶ y ayudando en la comprensión de la lectura, aunque su presencia no es estrictamente necesaria. Dentro de esta función podemos encontrarnos tres subfunciones más específicas, según si el contenido de la imagen corresponde a un texto literario, en cuyo caso hablaríamos de *función ilustrativa*, o a si hace referencia a un contenido más de tipo académico, en cuyo caso hablaríamos de *función didáctica* (por ejemplo, un dibujo de un sistema muscular en un libro de anatomía). La tercera posibilidad sería la de inclusión de imágenes de carácter metatextual e informativo; es decir, imágenes que, si bien no pretenden ser una ayuda a la lectura del contenido del texto, como en las otras dos funciones, pueden aportar información complementaria sobre el texto, el autor o su época. A esta función la llamaremos *documental*, y podría ser el caso, por ejemplo, de la inclusión de fotografías del autor o de imágenes del manuscrito original, una práctica muy común en ediciones académicas de obras literarias. La conjunción de un caso de libro ilustrado no intencional, en el que las imágenes se subordinan al texto ejerciendo esa función ilustrativa es el más común del fenómeno que estudiamos y es a lo que ordinariamente nos referimos al hablar de *ilustración*, de ahí la elección de la nomenclatura para ambas categorías.

En el segundo caso, cuando la imagen no guarda ninguna relación con el texto y se limita a decorar el objeto de recepción, hablamos de *función ornamental*. Un ejemplo muy característico de este tipo de función es la que realizan las letras capitulares ricamente ornamentadas y gran parte de las miniaturas de los manuscritos iluminados.

En la segunda de las posibilidades de relación jerárquica que hemos nombrado, la de *yuxtaposición*, las imágenes adquieren una importancia similar al texto, y una y otro actúan de forma dialogada, paralela e interactiva; en esa interacción entre ambos se conforma el significado propio del texto que luego será actualizado en cada lectura individual (Iser, 1984). El ejemplo más típico es el de los cuentos infantiles ilustrados como *The Tale of Peter Rabbit* (1902), de Beatrix Potter, o, retrotrayéndonos un poco más en el tiempo, el caso de los

⁶ Ese aspecto de la literatura ilustrada como forma de cubrir los espacios de indeterminación es precisamente lo que ha llevado a varios autores y teóricos de la literatura a considerar que la ilustración limita el proceso imaginativo del lector, sin tener en cuenta todas las posibilidades estéticas que realmente ofrece (Miller, 2011: 464).

emblemas de los siglos XVI y XVII, en el que la conjunción de imagen y epigrama da un significado común que por separado quedaría incompleto. Esa conformación interactiva del significado es lo que Lawrence R. Sipe ha llamado *sinergia* (Sipe, 1998: 98), y cuyas relaciones analiza, desde el punto de vista semiótico, a partir de la teoría de la *transmediación* de Charles Suhor (Sipe, 1998: 101 y ss.). Este tipo de relaciones o dinámicas, tal y como ya hemos señalado, son las que más se han estudiado en el campo de la literatura ilustrada. En este aspecto, es especialmente interesante y adecuado el modelo propuesto por Maria Nikolajeva y Carole Scott en *How Picturebooks work* (2000), en el que describen cinco tipos de interacciones posibles entre el texto y la imagen, y el cual voy a adaptar yo en mi esquema de categorización. Por tanto, según el intercambio de significados producido por la lectura paralela del texto y la imagen, pueden darse los siguientes cinco tipos de interacción: la interacción *simétrica*, en la que palabras e imágenes aportan la misma información; la interacción *de ampliación*, en la que uno de los dos elementos (textual o pictórico) refuerza o amplía ligeramente la información principal que aporta el otro; la interacción *complementaria*, en la que tanto palabras como imágenes complementan y mejoran la información que aportan las otras; la interacción *de contrapunto*, en la que la información aportada por texto e imágenes es distinta, lo cual puede ampliar e incluso modificar el significado aportado por ambos; y la interacción *contradictoria*, en la que esta información ya no solo es dispar, sino que el relato de uno de los elementos (pictórico o textual) contradice al otro (Nikolajeva & Scott, 2000).

Es probable que caigamos en la tentación de asimilar esa función simétrica a la función ilocutiva de los casos de subordinación, ya que, en ambos casos, la imagen aporta “la misma información” que el texto. Sin embargo, cabe notar que, en el caso de la función ilocutiva, las imágenes *no son necesarias para la lectura del texto*, y funcionan más como una especie de realce supeditado a *una mayor comprensión* del texto, mientras que, si hablamos de la interacción simétrica, nos referimos a esos casos en los que la imagen no está subordinada a este, sino que funciona como discurso enteramente significativo que *puede ser leído de forma independiente* del texto. La diferencia básica entre las funciones subordinadas y las yuxtapuestas, por tanto, es que,



Figura 5

en este último caso, la imagen aporta siempre una carga comunicativa propia que se completa con el significado aportado por el texto, y viceversa.

CUANDO yo tenía seis años vi una vez una lámina magnífica en un libro sobre el Bosque Virgen que se llamaba «Historias vividas». Representaba una serpiente boa que se tragaba a una fiera. He aquí la copia del dibujo.



El libro decía: «Las serpientes boas tragan sus presas enteras, sin masticarlas. Luego no pueden moverse y duermen durante los seis meses de la digestión». Reflexioné mucho entonces sobre las aventuras de la selva y, a mi vez, logré trazar con un lápiz de color mi primer dibujo. Mi dibujo número 1. Era así:



Mostré mi obra maestra a las personas grandes y les pregunté si mi dibujo les asustaba.

Me contestaron: «¿Por qué habrá de asustar un sombrero?».

Mi dibujo no representaba un sombrero. Representaba una serpiente boa que digería un elefante. Dibujé entonces el interior de la serpiente boa a fin de que las personas grandes pudiesen comprender. Siempre necesitan explicaciones. Mi dibujo número 2 era así:

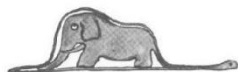


Figura 6

iconográfica. Las imágenes con función pictográfica son aquellas que, igual que los pictogramas, representan un *concepto* concreto y, por tanto, sustituyen al lenguaje. Es, en el fondo, una forma de escritura y, por lo tanto, tienen una gran carga lingüística, lo cual facilita la *lectura* propiamente de la imagen. Un ejemplo clásico de imagen pictográfica en obras intermediales es la sustitución, en cómics como los de Tintín o de Astérix, de los insultos por imágenes de serpientes, calaveras, rayos, truenos, etc. (Fig.5). En los casos de función autorreferencial, en cambio, la imagen ya no es la representación de un referente externo, de una realidad ajena, sino que es *en sí misma* la realidad a la que remite, es el contenido en ella misma. En este caso, el lector accede a una realidad inmediata, sin mediación del lenguaje ni de ningún otro código semiótico. Un caso muy evidente de este tipo de imagen son las famosas “boas abiertas y cerradas” que aparecen en el primer capítulo de *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry, en el que las imágenes de las boas son el propio dibujo que nos está mostrando el narrador (fig.6). No necesita describirlas porque el lector puede contemplar los dibujos que el narrador enseña de forma inmediata. Suele tener, en estos casos, una entidad metaartística.

Finalmente, nos encontramos con la posibilidad de *coordinación* jerárquica entre palabra e imagen, en la que, como hemos mencionado, el código pictórico adquiere la misma entidad semiótica que el código lingüístico, resultando de ello una lectura coordinada y *simultánea*, en contraposición al carácter *alternativo* de las lecturas yuxtapuestas a las que nos hemos referido unas páginas más atrás. Ese carácter de simultaneidad en la recepción da lugar a cuatro funciones básicas de las imágenes: la función *pictográfica*, función *autorreferencial*, función *mimético-gestual* o *figurativa*, y función

La tercera de estas funciones, que yo he llamado *mimético-gestual* o *figurativa* es la función más propia del arte pictórico (de tradición mimética). Es la representación de personajes, escenas, gestos, acciones, etc., y proporciona la información de carácter espacio-visual al lector de forma simultánea a la información temporal y lineal que pueda proporcionar el elemento textual. En el caso del cómic, que es uno de los ejemplos más evidentes de relaciones iconotextuales coordinadas, estas imágenes, colocadas una detrás de otra de forma secuencial, permiten al lector descifrar una narrativa mediante la relación consecutiva de escenas estáticas, instantáneas, que se relacionan entre ellas de forma causal y narratológica, además de proporcionar la descripción de los elementos espaciales y visuales sin necesidad de código lingüístico, evidenciando esa coordinación semiótica que se da en el proceso de lectura de un objeto de recepción intermedial.

Por último, la función iconográfica es la propia de todas aquellas imágenes que han sido codificadas, transformadas en convenciones, y que han adquirido un significado unívoco (Eco, 1965), y, por lo tanto, una cierta entidad lingüística. Su aparición es especialmente relevante en el caso de los cómics, cuya naturaleza ha dado lugar a una serie de convenciones que han sido analizadas por autores como Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* (1965). Dentro de este tipo de función, Eco señala la existencia de varios tipos de imágenes o representaciones gráficas. Por un lado, tenemos lo que podríamos denominar los *vectores de acción o movimiento*, que son las líneas y señales que indican la dirección, intensidad y forma de un movimiento o una acción. Por otro, encontramos aquellas imágenes que son fruto de unos “*procedimientos de visualización de la metáfora o la imagen*”, y que hacen referencia a esas “decenas de elementos figurativos ya canónicos, con estatuto iconológico preciso”, expresiones que “se realizan recurriendo a una simbología figurativa elemental, captada inmediatamente por el lector”, (Eco, 1965: 169) como puede ser el hecho de “ver las estrellas”, o “sentir que la cabeza da vueltas”. Por último, Eco cita también la existencia de los *elementos de metalenguaje*, que son “una especie de señal preliminar que impone la referencia a un determinado código, para el descifre de los signos contenidos en su interior” (Eco, 1965: 170); es decir, los signos introductorios de texto o discurso como, por ejemplo, los famosos bocadillos del cómic, los cuales, según la forma que tengan, indican si el personaje en cuestión está hablando, gritando, pensando, etc, y dentro de los que aparece ese *determinado código* que el lector debe descifrar (normalmente, lenguaje, pero como podemos ver en la figura 6, también puede tratarse de otros códigos como imágenes de carácter iconográfico).

Por último, me parece importante destacar que, aunque lo más normal es que un objeto de recepción ilustrado presente cierta coherencia en la tipología y funcionalidad de sus ilustraciones, esto no tiene necesariamente por qué ser así, y podemos encontrarnos con una gran variedad en la forma y funcionalidad de las imágenes en un mismo objeto de recepción: no es raro, por ejemplo, encontrarse libros ilustrados funcionando de forma yuxtapuesta en los que aparecen también letras capitulares cuya función es meramente ornamental, o, aludiendo de nuevo al ejemplo de *El Principito*, obras en las que aparecen tanto imágenes pictográficas como simples ilustraciones subordinadas al texto.

El esquema de categorización de la literatura ilustrada según el polo de su recepción, en resumen, podría ser representado así:

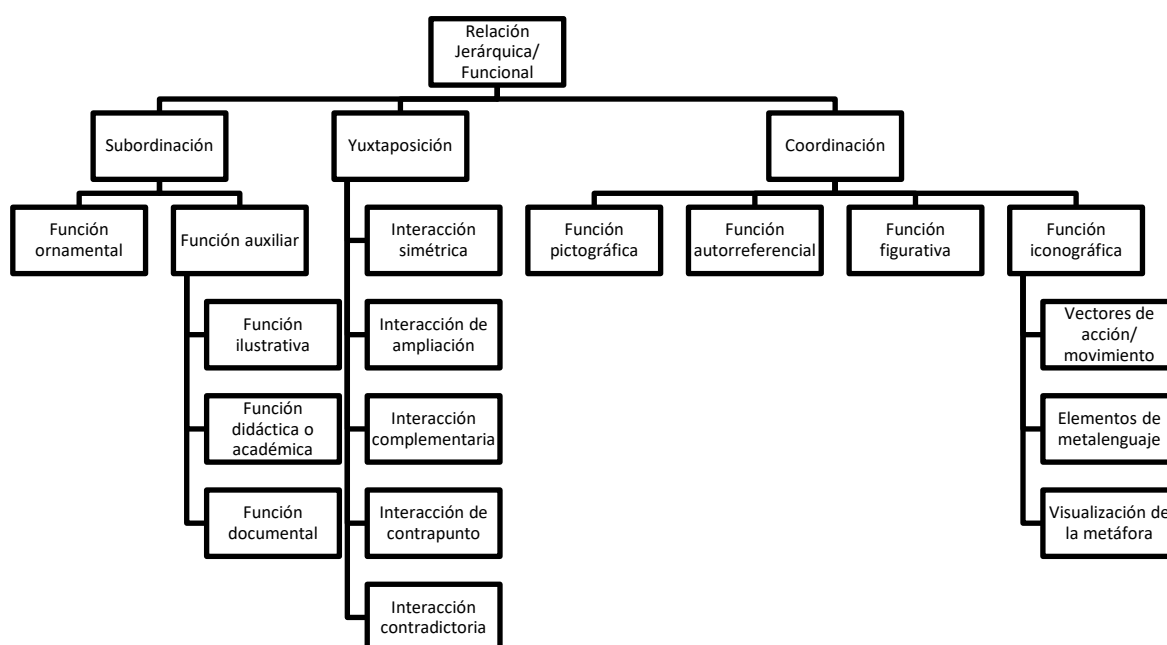


Figura 7

Categorías formales o intrínsecas

Llegados al último eje de categorización que voy a presentar, me parece necesario hacer una pequeña aclaración. Las categorías que voy a tratar aquí son aquellas que responden a la pregunta sustancial de las ilustraciones, es decir, a cómo son estas ilustraciones. Este enfoque es de carácter más formalista e intrínseco, por lo cual creo que no es tan útil en nuestro empeño de *clasificar* los tipos de ilustraciones según su modo de aparición en el objeto de recepción; aun así, es evidente que un estudio profundo, metódico y completo de la ilustración literaria no

puede obviar los aspectos formales de su objeto de estudio. Se podría discutir, además, que una clasificación formalista de los tipos de ilustraciones existentes, junto a las observaciones más de tipo estructural que hemos analizado en el punto anterior, podrían conducirnos a una categorización genérica, es decir, a establecer un modelo de géneros literarios intertextuales propios del fenómeno de la ilustración literaria. Sin embargo, una tarea como esa implicaría una serie de cuestiones mucho más extensas, como las relaciones que se podrían establecer entre estos y los géneros propiamente literarios, y dado que la cuestión de los géneros literarios, desde su existencia hasta su clasificación, ha sido y sigue siendo un tema difícil y largamente discutido a lo largo de la historia, no solo de los estudios literarios, sino de la propia literatura, he considerado que dicha tarea sobrepasa en mucho el objetivo de esta investigación. Por lo tanto, en este apartado me limitaré a exponer una serie de propuestas de modelos de análisis o de categorización de corte formalista, pero sin extenderme ni profundizar mucho en ellos, ya que, de hecho, el análisis intrínseco de la imagen ha sido normalmente tarea propia de la historia del arte, y un estudio de las imágenes desligadas del texto al que acompañan son tan poco útiles a esta investigación como lo es el error ya mencionado de estudiar el texto sin tener en cuenta su paratexto.

Los tres aspectos intrínsecos del paratexto icónico básicos que pueden servirnos de base para su categorización son, a mi parecer, el aspecto material o *técnico* (cómo han aparecido materialmente en el objeto de recepción), el aspecto sustancial o *aspectual* (ante qué tipo de manifestación pictórica nos encontramos) y, finalmente, el aspecto semiótico o *significativo* (qué significado podemos asignar a las imágenes en cuestión). Este último es el modelo de Kress y van Leeuwen que hemos mencionado al principio del apartado anterior, y que se basa en la teoría semiótica de Halliday sobre las macrofunciones del lenguaje (Moya Guijarro & Pinar Sanz, 2007: 24).

Según las características *técnicas* de (re)producción de las imágenes en el objeto de recepción, podemos encontrarnos con técnicas *manuales o artesanales*, que se caracterizan por la *unicidad* del producto (por ejemplo, las miniaturas de los manuscritos medievales, que están hechas a mano y, por tanto, cada una es singular e irreplicable), o bien con técnicas *impresas*, que pueden ser *mecánicas*, cuando se precisa de una forma (material) intermedia de impresión, o *digital*, cuando se imprime directamente desde un archivo informático. En el caso de las formas de impresión mecánicas, podemos encontrarnos con técnicas de impresión *directas*, si la forma impresora está en contacto directo con el soporte final de la imagen, y, por tanto, el

sentido de lectura de la forma impresora está al revés (xilografía, tipografía, serigrafía, huecograbado, flexografía, calcografía y fotolitografía); o *indirectas*, en caso contrario, en las que la lectura de la forma impresora es al derecho (*offset* y tampografía) (Velduque Ballarín, 2011). En el caso de las técnicas digitales, podemos encontrar impresiones de *inyección de tinta* e impresiones *láser*.

Según las características aspectuales o sustanciales de las imágenes, podemos encontrar básicamente tres posibilidades: imágenes *pictóricas*, imágenes *fotográficas* e imágenes *mixtas*, según si las imágenes son dibujos o pinturas, fotografías, o una mezcla de ambos medios. Dentro de estas características podríamos empezar a desarrollar toda una categorización de diferentes medios pictóricos y estilos; sin embargo, una relación de tal envergadura no tiene cabida en este trabajo y, además, creo que no atañe propiamente a la categorización de los modos de ilustración, ya que, realmente, en ese aspecto las posibilidades pueden ser tan infinitas como en el desarrollo de las artes plásticas (concretamente, la pintura).

Finalmente, según el análisis de Kress y van Leeuwen (2006), podemos asignar a las imágenes tres tipos distintos de significado: *representacional*, que responde a la pregunta “¿sobre qué trata la imagen?” y hace referencia a las entidades presentes en la composición; *interactiva o interpersonal*, que estudia la relación que se establece entre el ilustrador, las entidades mencionadas y el espectador, y *composicional*, que estudia la situación de los elementos representados, su valor y su prominencia dentro de la imagen. (Moya Guijarro & Pinar Sanz, 2007: 24-25).

El esquema, por tanto, de categorización de la ilustración literaria según sus aspectos formales, quedaría de la siguiente forma:

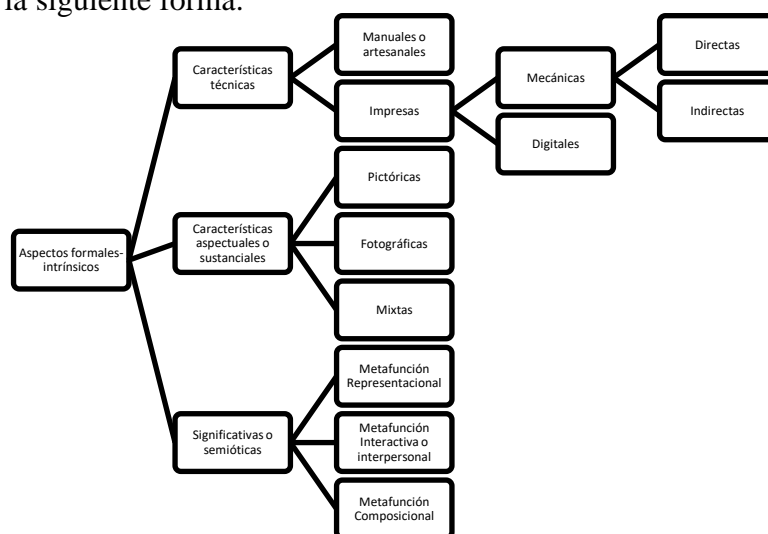


Figura 8

2. LA ILUSTRACIÓN EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

La validez de un esquema sistémico de categorías de clasificación debe estar complementado por el estudio de las condiciones históricas que permiten y determinan en cada momento la producción y recepción de las obras, ya que, tal como observa Jauss, el proceso de recepción (y por tanto, de intercambio comunicativo) implica una experiencia personal y concreta de un lector (o receptor) determinado, con sus propios horizontes de expectativas, y su propio contexto histórico y social, que participarán en el proceso hermenéutico y reinterpretativo de las obras; por ello, defiende la necesidad de “una orientación histórica adecuada al proceso dinámico de producción y recepción, de autor, obra y público” (Jauss, 1987:60).

Dado que nuestra investigación parte también de un enfoque fenomenológico, no es menos importante contemplar la variante histórica y social del fenómeno de la literatura ilustrada para su completa comprensión. Esta idea plantea la necesidad de elaborar una historia de la literatura ilustrada que tenga en cuenta, en cada situación histórica y local, las variables y condiciones tanto de producción como de recepción que hemos analizado en el capítulo anterior. Ello implicaría hacer un recorrido histórico por la historia del libro y, a la vez, por la historia de la lectura, teniendo en cuenta todos los casos de supervivencia de los textos ilustrados, su tratamiento en épocas posteriores, la aparición de nuevas formas de intermedialidad, etc., así como las características históricas del público lector de cada momento y el factor condicionante, causal y teleológico que lo caracteriza. Asimismo, una historia de esas características reclamaría necesariamente una bibliografía rigurosa que diera cuenta de los ejemplares de literatura ilustrada conservados, la cual, hasta donde yo sé, no existe todavía. Sin embargo, dado que una tarea de tal envergadura excedería, en mucho, el objetivo de esta investigación, voy a limitarme a realizar un breve recorrido diacrónico por la historia del libro ilustrado en España, tratando de seleccionar, a modo de ejemplo, los casos más representativos de cada período histórico.

Voy a considerar para ello todas esas producciones realizadas en español, por españoles y/o en España, y me basaré principalmente en los estudios sobre historia del libro realizadas por Hipólito Escolar en *Historia del libro* (1984) y en su *Manual de Historia del Libro* (2000), obras paradigmáticas de los estudios históricos del libro en España.

2.1. Breves premisas históricas: de la Antigüedad al siglo VI

La presencia de imágenes en los textos literarios es tan antigua como la propia escritura, sobre todo teniendo en cuenta que, en los orígenes de esta, la forma de escritura era pictográfica, de tal forma que texto e imagen se encontraban indisolublemente relacionados. Sin embargo, con el paulatino proceso de arbitrarización del signo lingüístico y la transformación de los métodos de escritura pictográficos en métodos fonéticos, esa relación tan estrecha se rompe, y da lugar a dos códigos de significado totalmente distintos, siendo la escritura la transcripción literal de la oralidad, que es una forma mucho más compleja y precisa de comunicarse de forma gráfica que el arte y la escritura pictográfica (Escolar, 1984: 21).

A partir de ahí y de la división entre las artes literarias y pictóricas, y sus especificidades como artes temporales y espaciales, respectivamente (Lessing, 2012), texto e imagen han tomado muchas formas distintas de interactuar en un mismo objeto de recepción, las cuales han sido determinadas y determinantes por y para el momento histórico concreto.

El libro como tal nació en Mesopotamia hace más de cinco mil años en forma de tablilla de arcilla (*tabula*, en latín, *tuppu*, en acadio, y *dub*, en sumerio), y sirvió como soporte de la comunicación escrita, durante aproximadamente tres milenios, a varias civilizaciones, desde los sumerios, babilonios e hititas hasta acadios, hurritas y elamitas, pasando por varios pueblos del Mediterráneo, como griegos y seléucidas y otros pueblos semíticos vecinos de Mesopotamia. Para documentos más importantes se usaba también piedra y otros metales preciosos, como el oro (Escolar, 1984: 44 y ss.).

El primer paso en el avance de la historia del libro fue la aparición del rollo de papiro en Egipto, gracias a la cantidad de plantas de papiro que crecían en la orilla del Nilo (*Cyperus Papyrus*). A diferencia de las tablillas, en las que se escribía con un punzón que gravaba las letras en la arcilla, el uso del papiro iba aparejado con la aparición de la tinta, cuyo uso permitió la aparición de la ilustración en los textos, sobre todo cuando se pasó de la escritura jeroglífica a la escritura hierática. Estas ilustraciones tenían una función auxiliar, más que estética u ornamental, y servían para aclarar el texto. Con el tiempo, las imágenes en Egipto adquirieron una significación mágica, sobre todo en el caso del *Libro de los Muertos* (fig. 9),⁷ en el que el muerto debía recitar una serie de oraciones sobre las imágenes. Fue precisamente con el *Libro*

⁷ British Museum, EA 9901/3, página perteneciente a una copia del *Libro de los Muertos* de Hunefer (Tebas, Egipto, 19ª dinastía, ca. 1275 a.C.).

de los Muertos con el que empezó a florecer de forma todavía muy vaga el comercio de libros (Escolar, 1984: 78 y ss.).



Figura 9

Los rollos de papiro fueron usados hasta el final del Imperio Romano. En Egipto, aparte del códice y las inscripciones monumentales en piedra (que son, además, comunes a todas las civilizaciones y épocas), se usaron también pieles de animales como soporte de escritura, pero no tuvieron mucho recorrido. En los pueblos hebreos, en cambio, aunque también convivieron ambos tipos de libro, el uso de pieles fue mucho más común.

En Grecia convivieron por igual rollos de papiro y tabletas de arcilla, aunque fueron más comunes los rollos. Sin embargo, en este caso, no tenemos mucha noticia de cómo era la producción de libros en la Grecia del siglo V a.C. Sabemos, eso sí, que entre los siglos VI y V aumentó la educación de la población en cuanto a lectura y escritura, lo cual llevó a una mayor circulación y demanda de libros y, por tanto, al nacimiento de un comercio de libros que Egipto solo había sabido vislumbrar. En el siglo IV, la lectura personal de libros era ya muy común, y ese comercio estaba en todo su apogeo (Escolar, 1984: 132 y ss.).

En cuanto a la ilustración de estos libros, a pesar de que no conservamos ningún ejemplar de esa época con ilustraciones, sí disponemos de referencias escritas de que los griegos de Alejandría ilustraban sus papiros, de la misma forma que llevaban haciéndolo los egipcios desde hacía tiempo: tratados de ciencia y de matemáticas, poemas didácticos y las dos grandes obras homéricas son algunos de los textos a los cuales se añadieron ilustraciones (Escolar, 1984: 160-161).

El libro en Roma supuso una continuación del libro griego. A pesar de que al principio la poesía no despertaba mucho interés, pronto la influencia griega azuzó el gusto por la literatura y las letras en general, entrado ya el siglo III a.C. Sin embargo, no fue hasta el siglo I a.C., cuando, convertida ya en una gran ciudad que dominaba prácticamente todo el Mediterráneo, Roma pudo albergar un verdadero interés comercial por el libro, el cual, ya en época imperial, alcanzó unas dimensiones muy superiores a la del comercio en Grecia (Escolar, 1984: 174). Al igual que en otros países mediterráneos, usaron principalmente rollos de papiro, además de tablillas de madera, cera o arcilla como material de escritura más barato. Esas tablas, usadas sobre todo por comerciantes y escribas, se solían juntar de dos en dos (*diptycha*), o incluso alguna más, por uno de sus lados, formando una especie de cuadernito. Esta forma resultaba mucho más cómoda que los rollos de papiro a la hora de buscar algún párrafo concreto y, cuando se introdujo la utilización de pergamino (en los siglos I-II d.C.), los libros adoptaron esa forma, dando lugar al *códice*. De hecho, se intentó incluso hacer códices de pergamino y, aunque algún ejemplar ha llegado a nuestros días, no tuvieron especial éxito, ya que el pergamino resultó ser un material mucho más resistente, aunque menos ligero (Dahl, 1982: 33). Esa mayor resistencia del pergamino lo hacía, a su vez, mucho más adecuado para la ilustración, y en el siglo II, y gracias en gran parte a la aparición y difusión del cristianismo, empezaron a ilustrarse códices



Figura 10

con cierta frecuencia, tanto de textos literarios paganos como de ámbito cristiano. Algunas de las obras literarias del Imperio se ilustraron, en sus últimos siglos, de forma rica y muy lujosa, destinadas tanto a una mayor comprensión del texto como al goce estético de los dueños. Un ejemplo de ello es el ejemplar del *Vergilius Vaticanus*, un códice del siglo V que contiene el texto de la *Eneida* (fragmentado), acompañado de imágenes de gran tamaño (fig. 10).⁸

En cuanto a los textos cristianos, se ilustraron especialmente los de la

⁸ BAV: Vat. Lat. 3225. Roma, ca. 400. Folio XLI^R. Ilustración que muestra la escena del suicidio de Dido.

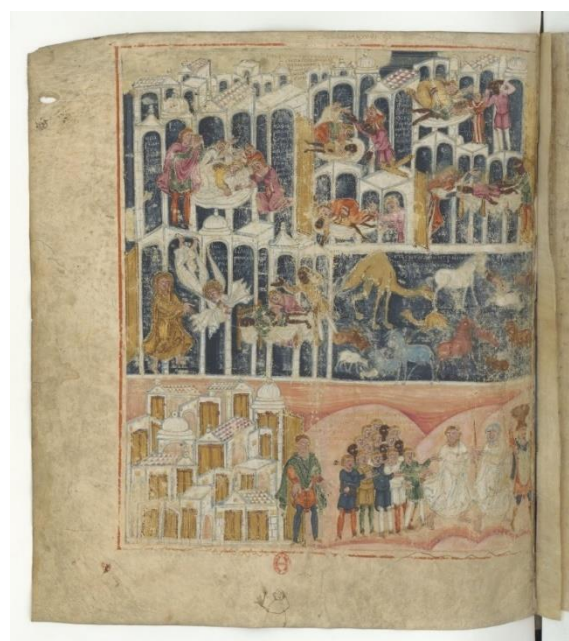
Biblia: la imagen ayudaba al recuerdo y a la comprensión de los textos, ilustrando las escenas más importantes del Génesis, el libro de los Reyes y los Evangelios, principalmente. Además, siguiendo la tradición clásica de anteponer a los textos literarios el retrato del autor, se empieza también a ilustrar la Biblia con los retratos de los evangelistas (Escolar, 2000: 103).

Esa tradición cristiana tuvo especial relevancia en Bizancio, donde se ilustraron algunos libros de pequeño tamaño (aproximadamente 10 centímetros de altura) que contenían principalmente salterios y evangelios, así como otros de gran tamaño (más de 40 centímetros) a los cuales se dotaba de una hermosa apariencia, con gran lujo de ilustraciones y ornamentaciones. Esas ilustraciones podían hacerse en hojas aparte, fuera de los *scriptoria* en los que trabajaban los copistas, y era más o menos común que se citaran los nombres de los distintos artistas que intervenían. El tipo de ilustración más frecuente consistía en una serie de líneas o viñetas que señalaban la separación entre capítulos, así como iniciales decoradas con motivos cito y zoomórficos y figuras humanas. El estilo de esas decoraciones, aunque arrancó de la tradición clásica, evolucionó tomando imágenes de la invasión de los cruzados e inspirándose en los iconos y el arte musulmán (Escolar, 2000: 110-112). Esta tradición bizantina tendría una gran influencia en toda la producción bibliográfica europea de la Edad Media.

2.2. Los manuscritos. Siglos VI-XV

2.2.1. Alta Edad Media

En la Edad Media, los manuscritos se producían en los *scriptoria* de los monasterios, en los que el copista escribía el texto y dejaba el espacio en blanco para que el ilustrador dibujara las imágenes. Era frecuente que los ilustradores, a diferencia de los copistas, viajaran de monasterio en monasterio, razón por la cual es habitual encontrar semejanzas en las ilustraciones de los manuscritos. Estas imágenes de los manuscritos se conocen como *miniaturas*, del latín *minium*, ‘rojo’, o *iluminaciones*, de *lumen*, ‘luz’, si además de colores se usaba



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, IMAL 2334

Figura 11

también oro para las decoraciones (Dahl, 1982: 59). Al principio, esas decoraciones consistieron simplemente en motivos geométricos, pero poco a poco se empezaron a introducir elementos de vegetación y, finalmente, figuras humanas y escenas. Esas ilustraciones tenían una doble funcionalidad: una práctica y otra estética. Por una parte, servían tanto de ayuda para la comprensión del texto como de guía para el lector a la hora de buscar pasajes concretos; por otra, embellecían el texto y así honraban la palabra de Dios (Escolar, 2000: 143). Aparte de estas imágenes, además, se fueron añadiendo, a lo largo de toda la Edad Media, una serie de elementos decorativos cuya función era meramente ornamental, como las letras capitulares u otras marcas gráficas de separación de párrafos o capítulos que se decoraban para embellecer el libro. Sin embargo, la iluminación de manuscritos no era muy común; solo se ilustraban a veces los que se hacían por encargo de un rey, un obispo o una persona poderosa; a veces incluso simplemente porque el abad tenía esa obra en gran consideración. Hay que tener en cuenta que la elaboración de manuscritos era muy lenta y la producción muy baja, ya que escribir era muy parecido a “dibujar” letras, de tal forma que la producción media de un escriba era de una página al día (Escolar, 2000: 140).

Una de las primeras manifestaciones presuntamente ilustradas en España es el Pentateuco de Ashburnham, del siglo VIII (fig. 11),⁹ que, aun siendo de procedencia y datación discutidas, parece proceder de España o del Norte de África, ya que el estilo es muy distinto a la producción europea coetánea, con grandes influencias árabes. En ese caso, las iluminaciones escenifican

⁹ BNF: nouv. acq. lat. 2334, folio 65^v. Lugar y fecha de procedencia dudosos, pero probablemente el sur de España, siglo VII. La imagen parece representar la última plaga de Egipto (la muerte de todos los primogénitos egipcios) y la consecuente liberación del pueblo de Israel (Ex 12:29-40).

los pasajes más importantes de la Biblia, con gran lujo de detalles, para una mayor comprensión del texto.

En la España visigoda la lectura no fue solo cosa de las jerarquías eclesiásticas; reyes y nobles mostraron un gran interés bibliófilo y lector. A pesar de que no hubo un comercio de libros como tal, se podían conseguir libros mediante la copia de otros manuscritos prestados; había gente que incluso viajaba con el único objetivo de conseguir la copia de algún libro. Especialmente relevante es la figura de San Isidoro de Sevilla, que compuso entre 560 y 636 sus *Etimologías*, en las que trató de hacer un compendio de todo el conocimiento humano y explicarlo a partir de sus nombres. De esta obra conservamos un manuscrito iluminado del siglo IX, en el que, entre otras ilustraciones cuyas funciones se reparten entre las ornamentales y las ilustrativas, encontramos una serie de diagramas explicativos (fig. 12)¹⁰ cuya función podría catalogarse de auxiliar y, dentro de esta, de académica.

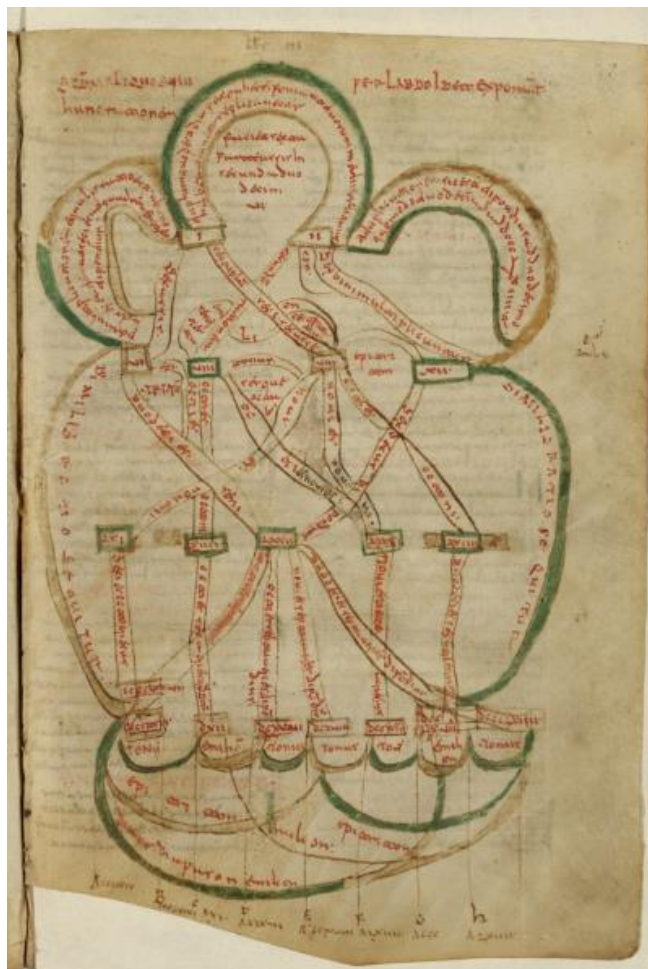


Figura 12

¹⁰ BNE: VITR/14/3, siglo IX, folio 27^v.

También del siglo IX es uno de los manuscritos iluminados más impresionantes hechos en España: la *Crónica Albeldense*, un ejemplar ricamente ilustrado hecho en el monasterio de San Martín de Albelda, cuyo principal autor fue Vigila (fig. 13)¹¹. Las imágenes representan sobre todo personajes y escenas, y se puede observar en ellas ciertas influencias orientales y mozárabes, según la mayoría de los autores (De Silva, 1984).

En la tradición árabe, la caligrafía tenía una concepción estética, ya que la propia representación de la palabra (y, más concretamente, del nombre de Dios) debía ser hecha de la forma más bella posible, y a menudo se acompañaba de formas abstractas para embellecer los suras del Corán, hasta el punto de que, en países

árabes, los calígrafos tenían la misma consideración que en Europa tenían los artistas y los pintores. Esta concepción esteticista dotaba a la letra, el signo, de una función ornamental equiparable a los elementos ornamentales de los códices europeos, como las letras capitulares y demás decoraciones, lo cual nos remite a esa unión primigenia entre palabra e imagen de las primeras formas de escritura. Sin embargo, la ilustración como tal no tuvo tanto recorrido. A pesar de estar fuertemente influenciada por Persia, cuya producción icónica fue muy sobresaliente (inspirada, a su vez, en la ilustración china, sobre todo a partir de la invasión mongola del siglo XIII), la miniatura árabe desarrollada sobre todo en Siria, Bagdad y Egipto, los libros religiosos no se ilustraban. Se consideraba sacrílego representar a la divinidad y a los profetas; de ahí que, a falta de representación pictórica, se procurara embellecer la propia palabra (Escolar, 2000: 128-129). Sin embargo, otras obras de carácter científico o literario sí iban ilustradas en ocasiones, sobre todo a partir del siglo XII, y esas producciones influenciaron parte de la producción española. Ejemplo de ello es el *Libro de las Utilidades de los Animales*



Figura 13

¹¹ RBME: m.s. 976, siglo IX, folio 16^v. La imagen representa una *Maiestas*.

de Manatí al-Hayyawan, compilado por Ibn Bakhtishu en el siglo XII, y conservado en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial (fig.14),¹² en el que las imágenes desempeñan una función eminentemente académica y documental. Este ejemplar es también significativo del



Figura 14

gran interés que se despertó en ese siglo por los bestiarios, los cuales solían estar acompañados de bastantes ilustraciones, y en los que se hacía hincapié en el valor simbólico de los animales.

Los árabes, además, introdujeron el uso del papel en la fabricación del libro; fue inventado en China en el siglo II d.C y muy usado por los árabes como método escritórico dado su bajo coste de fabricación y su calidad, y a partir del siglo XII empezaron a extender su uso en España, llegando a instalarse fábricas de este material en lugares como Toledo, Játiva o Gerona, desde donde se extendería después a Francia y al resto de Europa (Dahl, 1982: 49-50). A pesar de eso, en Europa siguió siendo mucho más prevalente la utilización del pergamino, y hasta la invención de la

impresión en el siglo XV no fue sustituido por el papel, quedando el pergamino solo como material para las ediciones más lujosas (Escolar, 1984: 302).

Los siglos X y XI vieron en España el florecimiento de la producción de *Beatos*, recopilaciones de los mensajes del *Apocalipsis de San Juan* cuyo oscuro texto fue fuente de

¹² Imagen de la Biblioteca Digital AECID: 4R-1071.

numerosos intentos de ser aclarado mediante las ilustraciones, partiendo de una recopilación de comentarios que hizo un clérigo norteño, Beato de Liébana, en la segunda mitad del siglo VIII. A pesar de que también en países como Alemania o Inglaterra hubo producción de Beatos, fue en España donde tuvo más recorrido, dando lugar al período más brillante de la miniatura. A pesar de los pocos recursos y la escasa técnica pictórica de la que disponían los ilustradores, consiguieron una gran expresividad comunicativa mediante las manchas de distintos colores y la posición de las manos y el tratamiento de las miradas (Escolar, 2000: 144-146). Uno de los más impresionantes es el Beato



Figura 15

o Códice de Fernando I y Doña Sancha, del año 1047, conservado actualmente en la Biblioteca Nacional (fig. 15),¹³ con gran profusión de miniaturas e iluminaciones a página completa.

En cuanto a la producción propiamente europea, es importante recalcar la importancia que tuvo el románico también en la producción de libros y de sus ilustraciones. A partir del siglo XI, los ilustradores mejoran el tratamiento de las figuras humanas y divinas, que hasta ese momento se habían representado siempre envueltas en amplios ropajes que, si bien conseguían transmitir una gran expresividad, solo dejaban ver la cara y las manos (Escolar, 2000: 153).

Empiezan también a tomar impulso los escritorios catedralicios, si bien los monásticos siguen teniendo más importancia, en los que trabajan tanto clérigos como profesionales laicos. Además, en los siglos XI y XII, con el auge del poder de los emperadores germánicos (especialmente Carlomagno), empiezan a encargarse lujosos manuscritos que no estaban destinados a la lectura, sino a la exhibición. La figura humana, que hasta ese momento estaba reservada a la representación de la divinidad, evangelistas y otros personajes bíblicos, empieza a usarse también como forma de magnificar a los soberanos (Escolar, 2000:146); además, es importante notar la influencia que tuvo el llamado *renacimiento carolingio* no sobre la iluminación, sino sobre toda la producción bibliográfica, ya que buscó unificar el estilo tanto

¹³ BNE: VITR/14/2, 1047, folio 6^R.

de la tipografía como de las imágenes en todo el imperio, dando lugar a una serie de características estilísticas que influyeron en la producción de toda Europa (Dahl, 1982: 62-64). A pesar de que en España no hubo mucha producción carolingia, sí conservamos en el Monasterio de El Escorial un ejemplar del *Codex Aureus*, un códice de gran lujo con numerosas ilustraciones hecho en el monasterio de Echtrach, Alemania, y uno de los ejemplares más destacados de la época.

2.2.2. *Baja Edad Media*

La llegada del siglo XIII supone un vuelco social, económico y cultural en Europa, y ese avance implica también grandes cambios en la industria y la historia del libro. La aparición de grandes ciudades y los avances técnicos del siglo anterior se consolidan, y empieza a vislumbrarse el nacimiento de una industria del libro en el sentido más técnico de la palabra. Entre los siglos XIII y XV se establecen gremios de ilustradores civiles que, poco a poco, empiezan a perder el anonimato (Dahl, 1982: 78). El libro es concebido como un objeto de arte, se presta más atención a los elementos decorativos, y las imágenes empiezan a seguir más al texto. Si en la Alta Edad Media las ilustraciones solían estar subordinadas al texto en funciones principalmente auxiliares, la Baja Edad Media empieza a concebirlas de forma yuxtapuesta, aumentando su función estética y su papel en el proceso de lectura. Esta idea de *libro de arte* nace en Francia, pero pronto se extiende al resto de Europa, asemejando el estilo de las ilustraciones al estilo gótico que domina y caracteriza la arquitectura, la escultura y la pintura de la época: las figuras se alargan y se generaliza el texto rodeándolo por bandas decoradas; las escenas presentan fondos con construcciones góticas y aparecen pequeñas escenas laterales (Escolar, 1984: 269 y ss.). En España, este arte gótico se impone a las influencias orientales que hasta entonces había tenido la miniatura en la península; las obras de Alfonso X el Sabio son un buen ejemplo de ello: obras como las *Cantigas* (fig. 16)¹⁴ o el *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas* muestran ilustraciones de página entera, algunas de las cuales representan una sola imagen, y otras consistentes en “viñetas” más pequeñas en las que se van sucediendo una serie de escenas sucesivas del relato (Escolar, 1984: 272). Aparte de la riqueza evidente de las imágenes del manuscrito mostrado en la figura 16, es especialmente interesante observar que los libros de cantigas y loores (que, por otra parte, podían ser mucho más sencillos, y no estaban solamente ligados, ni mucho menos, a Alfonso X) siempre suelen seguir una forma parecida,

¹⁴ Cantiga XIII, RBME: T-I-1, folio 23^R, siglo XIII.

que podría considerarse una especie de precedente del cómic y la viñeta actual. Desde el punto de vista de nuestra teoría, resulta interesante el hecho de que estas composiciones conforman una obra intermedial, en la que texto e imagen se presentan en coordinación, y estas imágenes, a la vez, actúan como una ilustración yuxtapuesta al texto literario.¹⁵

También es importante señalar que las literaturas vernáculas empezaron a ser recogidas gráficamente en el siglo XII, y que ya en el XIII la producción de libros en estas lenguas empezó a aumentar dado el incremento de lectores; ese aumento supuso, a su vez, que algunas de esas obras empezaran a ilustrarse. Las primeras de estas fueron la poesía trovadoresca (sobre todo en Francia y Alemania) y los libros de horas, así como bestiarios, fábulas y pequeñas obras de otros temas. La función principal de estas ilustraciones era auxiliar y estética:

Dirigidas a un público superior, entre el que se encontraban las damas, fueron las primeras obras en lenguas vulgares ilustradas. La ilustración de estas narraciones y de los libros de horas, en latín, obedeció, en parte, al deseo de satisfacer al público femenino, que no entendía el latín, se deleitaba con las ilustraciones y amaba el lujo (Escolar, 2000: 168).



Figura 16

¹⁵ Esa misma estructura de yuxtaponer una composición intermedial coordinada a un texto se retomará en el siglo XX para las adaptaciones juveniles de clásicos de la literatura de la Editorial Bruguera en su colección *Historias selección*.

Un ejemplo de esos libros de horas bellamente ilustrados es el *Breviario del Rey Martín de Aragón*, encargado por este y actualmente conservado en la Bibliothèque Nationale de France (fig. 17).¹⁶ Iluminado con gran riqueza de detalles, consta tanto de escenas propiamente ilustrativas como de elementos ornamentales, mayoritariamente consistentes en motivos fitomorfos.

Por otra parte, en el siglo XIII empiezan a aparecer las universidades, con lo cual, la necesidad de los alumnos de tener herramientas de trabajo disparó la demanda y, por tanto, la producción de libros. Sin embargo, dado que estos eran considerados simplemente herramientas para el

estudio y no objetos de lujo, se dio más importancia a la corrección del texto que a las ilustraciones, así que prácticamente no se ilustraron libros de texto (Escolar, 2000: 158-159).

Ya en el siglo XV, la aparición del Renacimiento italiano ha hecho notar su influencia en el resto de Europa, y ha cambiado la forma de ilustrar los libros; las figuras empiezan a tender al naturalismo y se empieza a introducir la perspectiva en los fondos de las imágenes. Siguiendo con la tendencia de encargar breviarios, libros de horas y demás libros de espiritualidad, se despierta también un gran interés por las *Biblias moralizadas*, cuyas ilustraciones ocupan más espacio que el texto, de gran lujo y muy caras, destinadas a los reyes y a la alta nobleza. Ese afán de divulgación gráfica da lugar también a las llamadas *Biblia pauperum*, las cuales, a pesar de su nombre, no iban destinadas a pobres de dinero, sino de conocimiento: las imágenes,



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Rothschild 2529 (16 b) [VI(bas)]

Figura 17

¹⁶ BNF: Rothschild 2529 (16b) [VI (bas), 1, 18], folio 17^v, 1398-1410 y ca. 1420-1430. La imagen representa varias escenas bíblicas: Sansón matando al león (esquina superior izquierda), Samuel unciendo al rey Saúl (esquina superior derecha), David matando a Goliat (esquina inferior izquierda) y el Rey David entrando en Jerusalén con el Arca de la Alianza (esquina inferior derecha).

yuxtapuestas al texto, tenían una función eminentemente didáctica. La extensión del texto era corta y las ilustraciones, aunque muy destacadas, estaban limitadas a pocos episodios (Escolar, 2000: 181).

De esa época destaca en España la *Biblia de Alba* (fig.18), conservada en la casa ducal de Alba, y especialmente importante por tratarse de una traducción al español de la Vulgata, hecha por el judío Mosé Arragel por encargo de Don Luis de Guzmán, gran maestre de la orden de Calatrava. (Avenoza, 2011: 197), y es uno de los manuscritos más rica y bellamente ilustrados de España.



Figura 18

El fin de la Edad Media vio una cierta decadencia del libro ilustrado: la demanda cada vez mayor implicó una producción más rápida de los manuscritos ilustrados, lo cual fue en detrimento de la calidad de las imágenes; además, la aparición de la pintura de caballete fue ganando importancia paulatinamente, desplazando así el interés por la miniatura del libro. Además, decayó la cultura monástica, y el cuidado que tenían por los libros en los monasterios dejó paso a un descuido lamentado y denunciado por poetas e importantes hombres de letras coetáneos como Boccaccio, De Thou y Richard De Bury (Dahl, 1982: 80-81). Todo ello, junto

con la aparición de la imprenta en 1450, marcó un antes y un después en la historia del libro y, por tanto, en la historia de la ilustración literaria.

2.3. La aparición de la imprenta. Siglos XV-XVIII

A pesar de que el sistema de impresión ya existía en China a finales del siglo VIII, la mayoría de los investigadores coinciden en que la invención de Gutenberg de 1450 fue totalmente independiente de la primera (Dahl, 1982: 93). Cabe señalar, sin embargo, que en la primera mitad del siglo XV apareció la xilografía en Holanda y quizá Alemania, lo cual dio lugar a los llamados *libros xilográficos*, los cuales se imprimían grabando las imágenes y el papel en una sola pieza de madera y transfiriéndolo al papel, en tiradas de 200 o 300 ejemplares. Estos libros no estaban dirigidos a analfabetos, sino normalmente a sacerdotes que los usaban para enseñar y difundir la doctrina. Aun así, el bajo precio que tenían los hizo muy populares hasta bien entrado ya el siglo XVI.

La aparición de la imprenta supuso una revolución en la confección de libros. Los costes se abarataron y aumentó la producción. Al principio, en la época incunable (1450-1500) y postincunable (1500-1520, aproximadamente), la configuración interna del libro era idéntica a la de los manuscritos. De hecho, al principio se dejaron espacios en blanco para añadir los elementos ornamentales (tales como letras capitulares) a mano, siguiendo el estilo del manuscrito, pero pronto se empezaron a imprimir las imágenes *en* el texto mediante la técnica

xilográfica (Dahl, 1982: 104). Las ilustraciones que se incluían dentro del texto tenían la función principal de embellecer el libro y llamar la atención de los posibles compradores, más que la de ser una ayuda a la lectura, así como asemejar los impresos a los manuscritos en belleza (Escolar, 2000: 212-213).

Es importante resaltar, además, que la aparición del libro impreso no sustituyó automáticamente a los manuscritos, sino que ambas formas convivieron al menos hasta finales del siglo XVII, de forma similar a la convivencia actual entre libros digitales y libros en papel, como muestra el enorme número de manuscritos de esa época que se

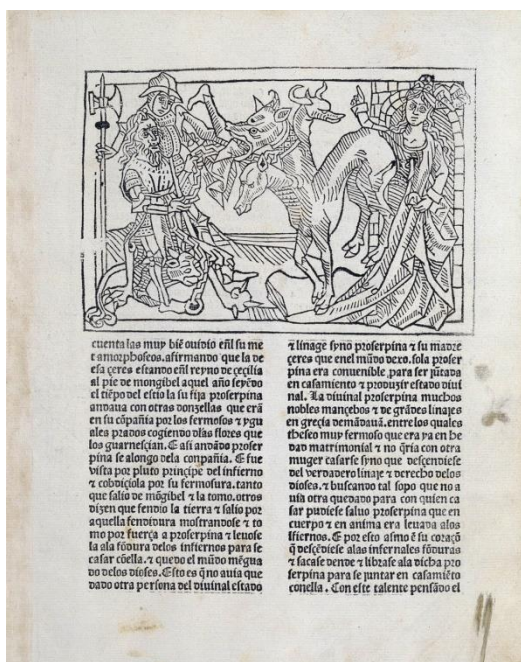


Figura 19

conservan en la Biblioteca Nacional de España, (Bouza Álvarez, 2001). Esta coexistencia fue tan importante que llegó hasta el punto de que se dio el fenómeno de hacer copias manuscritas de libros impresos, una práctica que se considera que tenía un valor devocional y/o pedagógico (Blair, 2015).

En España la imprenta llegó a través de Italia y con algo de retraso, y no destacó especialmente por sus libros y, ni mucho menos, por sus ilustraciones. España fue, de hecho, a pesar de su hegemonía social, política, económica e incluso artística, un país cuyo comercio bibliográfico vivía sobre todo de producciones extranjeras (Escolar, 2000: 215). De los pocos incunables ilustrados memorables del país es *Los doce trabajos de Hércules*, de 1483, escrito por Enrique de Villena, considerado, además, el primer libro impreso ilustrado en España (fig. 19).¹⁷

En el siglo XVI es relevante el papel del Cardenal Jiménez de Cisneros, que impulsó una de las obras más importantes desde el punto de vista filológico: la Biblia Políglota Complutense (1514-17), impresa por un alemán, Brocar. A pesar de que no contenía ilustraciones, sí presentaba elementos ornamentales, como márgenes decorados que enmarcaban el texto (Dahl, 169: 191). También al Cardenal Cisneros debemos la existencia de un misal manuscrito ricamente iluminado que toma su nombre, el *Misal rico de Cisneros* (fig. 20),¹⁸ conservado en la Catedral de Toledo. Es un ejemplo de esa convivencia del libro manuscrito y del libro impreso, y de cómo los manuscritos seguían siendo considerados, a principios del XVI, libros mucho más lujosos que los impresos, así como uno de los principales motivos de la mencionada coexistencia.



Figura 20

¹⁷ BNE: Inc/2441, folio X^v. Impreso en Zamora, 1483.

¹⁸ BNE: Mss/1540-1546, folio XL^v.

El aspecto del libro en España siguió siendo muy parecido a los incunables hasta ya muy avanzado el siglo XVI, lo cual dejó la producción editorial española muy rezagada respecto al resto de Europa (Escolar, 1984: 345). El apogeo del libro ilustrado español se dio en la segunda mitad del siglo XV, y a partir de 1550 empezó a decaer, hasta que en el XIX retomó fuerza con la irrupción del Romanticismo en Europa (Weitenkampf, 1938: 93). Los grabados tardaron mucho en aparecer en España, y no tuvieron la importancia en la fabricación de libros que tuvieron en el resto de Europa. Como obras independientes, no se popularizaron hasta el siglo XVIII con la obra de Goya (Dahl, 1969: 192).

Es probable que esta falta de interés por la ilustración fuera fruto de la influencia italiana que trajo la imprenta a España, ya que “la gravedad de los humanistas la despreciaba al considerar que lo importante era la palabra y que cualquier imagen distraía e impedía el gozoso placer de la buena literatura” (Escolar, 2000: 214), aunque también es probable que la mala calidad de las impresiones fuera consecuencia de la vigilancia a la que estaba sometida la industria del libro por parte de la Inquisición en España, que llevó a las imprentas a una gran postración ya en tiempo de Felipe II, lo cual tuvo como consecuencia que las grandes obras del Siglo de Oro español aparecieran en "mal papel, impresos con mala tinta y tipos gastados" (Escolar, 1984: 380-381). Eso podría explicar por qué en un momento en los que tanto la literatura como el arte vivieron su mejor momento, las grandes obras no fueron ilustradas.

A pesar de esa aparente falta de literatura ilustrada, merece especial atención la emblemática, nacida en Bolonia, Italia, en 1531, cuando el editor de Alciato, Heinrich Steiner,

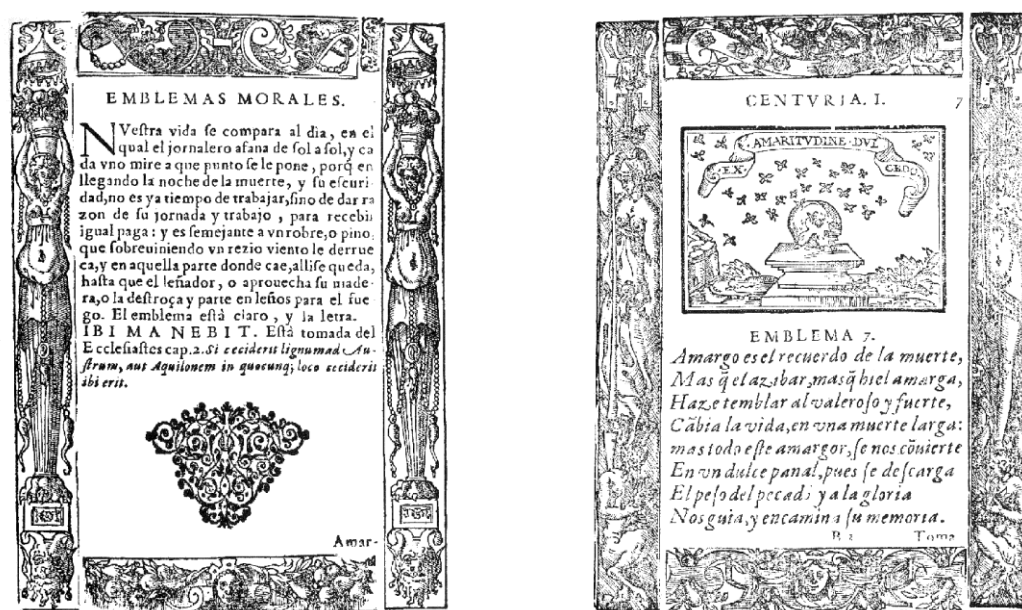


Figura 19

decidió acompañar con grabados de Jörg Bren sus epigramas. Este gesto dio lugar a este nuevo género, que, con el tiempo, consistió en establecer una relación simbólica entre la imagen y el texto, y que tuvo mucho tratamiento en la España del XVII (Ledda, 1996). Es especialmente interesante porque es una de las primeras manifestaciones de obra propiamente intermedial, en la que texto e imagen se leen de forma yuxtapuesta e interaccionan de forma contrapuntística (normalmente) para conformar un significado pleno. Un ejemplo de la producción emblemática española son los emblemas de Sebastián de Covarrubias, impresas en Madrid en 1610 (fig.21).¹⁹

En el siglo XVIII, Carlos III favoreció la industria del libro mejorando las condiciones y dictando medidas en favor de los profesionales del libro. Entre esas medidas estaban la abolición de la tasa o el precio obligatorio de venta de los libros, o el traspaso del privilegio exclusivo de impresión del impresor al autor de la obra (Escolar, 1984: 414-415). Se reavivó el comercio del libro, y creció en Europa el interés por el *libro bello*, o *bellamente ilustrado*.

Se cultiva en ese siglo principalmente literatura didáctica, más que novela, poesía y teatro, la cual va dirigida a un público de cultura superior, y se consolida el género periodístico, cuyos

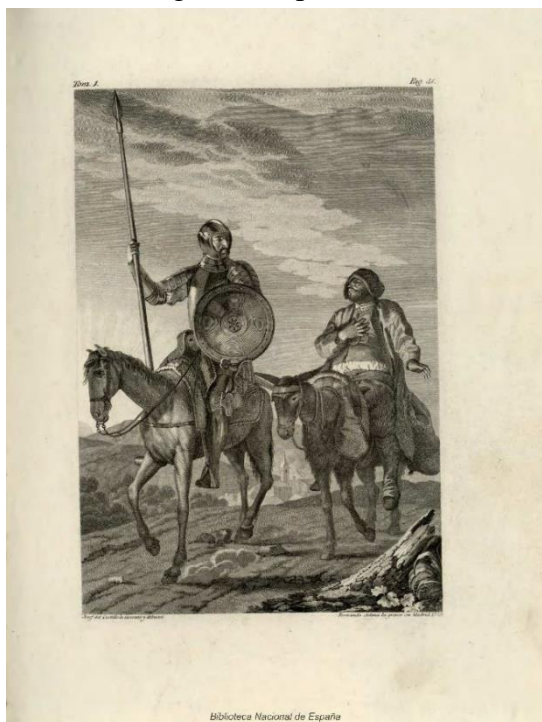


Figura 20

orígenes se encuentran en la Francia del diecisiete (Escolar, 1984: 411-412). Sin embargo, a pesar de ese renacimiento de la imprenta y la industria del libro, no hay en España una producción especialmente numerosa de libros ilustrados (Bland, 1969: 233). Aun así, es en ese momento en el que aparece el que ha sido considerado el mejor impresor de la historia de España, Joaquín Ibarra Martín, que realizó, por encargo de la Real Academia Española, una edición ilustrada del *Quijote* (fig. 22),²⁰ obra que no había sido nunca ilustrada en España.²¹ Ibarra fundió los tipos de las letras expresamente para esa edición, y la ilustró con numerosas láminas originales, en cuya confección participaron 8 dibujantes y 14

¹⁹ BIDISO: Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas Morales*, Libro I-Emblema 7. Madrid, 1610.

²⁰ BNE: CERV/5 V.1, pág. 51. Madrid, 1780. Imagen de la primera salida de Don Quijote y Sancho Panza.

²¹ La primera edición ilustrada del *Quijote* fue hecha en 1657 en Holanda, lo cual es considerado por algunos autores como “una gran oportunidad perdida para España” (Bland, 1969: 193).

grabadores, además de un mapa realizado por el cartógrafo Tomás López (Escolar, 1984: 418 y ss.).

2.4. El siglo XIX. Resurgimiento de la literatura ilustrada

En el siglo XIX novela, prensa y cuento triunfan como géneros literarios a la vez que la burguesía ocupa el poder y la revolución industrial se desarrolla, lo cual acarrea, en conjunto, un gran avance del sector editorial. Todos estos factores permiten que escritores (novelistas, cuentistas, etc.), traductores e ilustradores pudieran vivir de la literatura en esa industria naciente de la cual eran el primer eslabón (Molina, 2019: 493).

Se produce también en ese momento una democratización de la lectura; la generalización en Europa de la educación primaria crea más lectores e incentiva la lectura. Esos lectores suelen estar más interesados en los periódicos (la prensa impresa está en su apogeo) que en los libros, así que las editoriales transforman el libro para hacer más agradable y atrayente su lectura: el texto se coloca en dos columnas, como en la prensa, y se introducen ilustraciones, que ayudan a la comprensión y facilitan el recuerdo, además de adornar el libro (Escolar, 1984: 434). Estas ilustraciones solían ser más funcionales que artísticas, eran baratas y elementales, normalmente hechas por artistas poco experimentados y sin gran valor estético, y estaban completamente subordinadas al texto (Escolar, 1984: 442).

Además, los avances tecnológicos frutos de la Revolución Industrial abaratan los costes de producción del libro y lo hacen asequible a un público mayor (Escolar, 1984: 448). Uno de los avances técnicos principales fue la aparición de la litografía, que permite la adaptación a varios medios pictóricos, con lo cual se podía conseguir una mayor riqueza y variedad de ilustraciones, así como muchas opciones de experimentación para los artistas (Weitenkamp, 1938: 139).

De nuevo, la industria editorial española no fue especialmente brillante, y aunque adaptó todas esas novedades técnicas europeas, la producción de libros fue muy baja. Sin embargo, a partir de la década de 1840, triunfó en el país el romanticismo y, con él, la búsqueda de la belleza y la sensibilidad, también en los libros. Estos se ilustran profusamente no solo para embellecerlos, sino también para aclarar y facilitar la comprensión del mensaje, tanto mediante grabados de página entera como pequeñas escenas que se intercalaban en el texto. En ese contexto romántico tuvo una especial relevancia el concepto wagneriano de la “obra de arte

total” y de hermanamiento entre las artes que, ya fuera en forma de teatro u ópera, o en forma de volumen impreso, animó a artistas y escritores de la época a colaborar en las producciones intermediales e, incluso, trascendió a la sociedad, que buscó tanto en los escenarios como en los libros el goce estético de esa conjunción artística (Pérez Garrido, 2018).

Otra de las grandes novedades decimonónicas es la producción y edición de la literatura infantil, género al que hoy asociamos principalmente el fenómeno de la ilustración. El gran aumento del público lector que tuvo lugar en el XIX con la toma de poder de la burguesía tuvo su repercusión también en la infancia y la educación, y el sector editorial encontró en los niños a un público potencial al que, además, era necesario educar y transmitir ciertos valores, de tal forma que se empezó y se consolidó toda una estructura empresarial que giró en torno a la literatura de todo tipo dirigida a los niños, tanto fábulas y cuentos clásicos, como vidas de santos, biografías, poemarios, libros de texto, etc. Especialmente relevante fue el papel de los cuentos populares, que, siguiendo la tradición romántica heredada de los hermanos Grimm, fueron recogidos por los folkloristas españoles y editados para los niños (Molina Porrás, 2019: 493 y ss.). Sin embargo, al principio gran parte de ellos se editaron sin imágenes, pero no tardaron en añadirse con el propósito básico de atraer la atención infantil. La más importante de todas esas editoriales dedicadas a los niños fue, sin duda, la de Don Saturnino Calleja, que desde la década de 1870 hasta su cierre en 1958, puso en manos del público infantil una cantidad ingente de cuentos. Sus publicaciones unían diversión y didactismo, adaptando textos clásicos y acompañándolos tanto de jeroglíficos, curiosidades, etc., como de pequeñas indicaciones moralizantes de los principios y reglas de comportamiento que debían seguir; actualizaban, en fin, la máxima alrededor de la cual giraba la literatura infantil decimonónica: instruir deleitando (Molina Porrás, 2019: 503-504).

2.5. El siglo XX

El siglo XX sigue, a grandes rasgos, la tradición ilustrativa decimonónica, si bien los estilos pictóricos van evolucionando conforme a las épocas y se introducen una serie de novedades técnicas pictóricas y fotográficas que amplían el horizonte de posibilidades de la ilustración literaria, como pueden ser la propia fotografía, técnicas de impresión como el huecograbado y el *offset* o la aparición, en la segunda mitad del siglo, de técnicas pictóricas digitales.

Especialmente relevante es la aparición de las Vanguardias en la primera mitad del siglo XX, cuando tanto artistas como escritores empiezan a experimentar con sus respectivas materias primas, dando lugar a nuevas posibilidades de creación estética en las que, en muchas ocasiones, texto e imagen se coordinan para formar una sola obra (Osorno Maldonado, 2013: 158 y ss.). Uno de los ejemplos más significativos es la aparición de los caligramas y la poesía visual, heredera de Apollinaire, que Joan Brossa (fig. 23) desarrolló a lo largo de su carrera: la palabra se convierte en imagen y la imagen en lenguaje, y el significado se aprehende de la conjunción de ambas formas de lectura. La poesía visual sería, de hecho, una de las formas más completas y mejor conseguidas de coordinación iconotextual, y uno de los ejemplos más evidentes de la importancia de la consideración teórica del objeto de recepción: el acercamiento del lector a uno de esos poemas cambia completamente según si lo encuentra en un poemario en forma de libro o de si lo ve enmarcado en la pared de un museo.

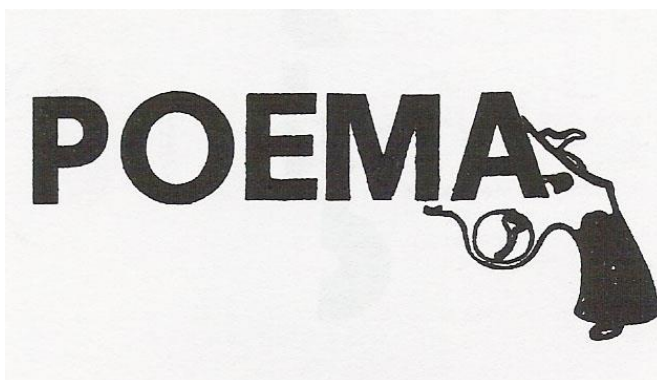


Figura 21

Con el franquismo, sin embargo, gran parte de los autores, ilustradores y editores van al exilio, produciéndose una ruptura cultural. Esa ruptura implicará una cierta coartación del desarrollo de la literatura ilustrada, que se reducirá prácticamente a la literatura infantil, que reflejará, por una parte, las vidas melodramáticas de niños huérfanos o adoptados por familiares malvados que tendrán que luchar para alcanzar la felicidad, y por otra, los valores nacionales encarnados por personajes históricos y legendarios; todo ello siguiendo un marcado carácter moralista en consonancia con las expectativas del modelo social católico y conservador (Sánchez Morrillas, 2018: 19).

A pesar de ello, la literatura infantil iniciada en el XIX alcanza su máximo esplendor en ese siglo, tanto en España como en el resto de Europa, y se publican muchas más obras dirigidas a niños, algunas de las cuales pierden la función moralista que las había caracterizado en el siglo anterior. En España aparecen, además de la ya mencionada editorial de Saturnino Calleja, editoriales como Bruguera (1910) o ediciones SM (1940), con su colección “El barco de vapor” (1977), que ponen al alcance de los niños tanto adaptaciones de clásicos de la literatura como

nuevas obras dirigidas especialmente a ese público, todas ellas ilustradas. Algunos de los ilustradores más significativos de la época son Juan Ferrándiz, María Pascual o Pilarín Bayés.

También es importante observar la relevancia que tuvo la prensa dirigida al público infantil, la cual consolidó la creación y difusión de la historieta gráfica y el cómic, en revistas como *Clarín*, *Pulgarcito* o el *TBO*, en español, *Cavall Fort*, en catalán, y *Teles eta Miko*, en vasco. En 1956 se crea una de las historietas más exitosas de la historia del cómic español, el *Capitán Trueno*, con guion de Víctor Mora y dibujos de Miguel Ambrosio Zaragoza, los cuales también crearon *Jabato*, que tuvo menos éxito. A partir de la apertura cultural de los 60 y la transición a la democracia de los 70, vemos la aparición de grandes personajes del cómic español de la mano de autores como Francisco Ibáñez o José Escobar, como *Mortadelo y Filemón*, *Rompetechos*, *Zipi y Zape* o los vecinos de *La Rue del Percebe* (Sánchez Morrillas, 2018: 18 y ss.).

2.6. El siglo XXI: Nuevas tecnologías y literatura digital ilustrada

El siglo XXI introduce una gran revolución tecnológica equiparable a la invención de la imprenta, que es la aparición del libro electrónico: este invento ha transformado no solo la concepción del libro y del objeto de recepción, sino también la forma de leer (Novelle, 2012: 66). Esto ha afectado también a la forma de ilustrar los libros, ya que los soportes digitales ofrecen una gran cantidad de posibilidades.

La aparición de internet, además, ha introducido un cambio de paradigma en la literatura, estableciendo un espacio de creación y consumo cultural en el que lo visual y lo textual convergen, lo que ha dado una nueva categoría textual que algunos autores han llamado *hipertexto*, que se caracteriza por ser multilínea, multimedia, múltiple en contenido y forma, interactivo y dinámico (Romero López, 2011). La conjunción de texto e imagen en la literatura digital es, por tanto, un fenómeno común, variado y con grandes posibilidades, algunas de las cuales se han desarrollado con profusión estos últimos 20 años (cuentos interactivos, microrrelatos ilustrados, etc.) y otras de las cuales están todavía por explorar.

De todas formas, es evidente que la irrupción de la era digital no ha desplazado ni sustituido al libro tradicional, ni parece que vaya a hacerlo, al menos durante bastante tiempo. Siguen editándose hoy en día libros ilustrados de forma similar a como se ha hecho en el siglo XX, y los géneros y tipos no han cambiado especialmente. La única diferencia es las

posibilidades cada vez mayores que vienen de la mano de los avances tecnológicos, incesantemente más rápidos y numerosos. Faltará ver si ese amplio abanico de opciones artísticas desarrolla todo su potencial estético o si se queda en un intento que, por querer ser “rompedor” y “novedoso”, peca de absurdo y pretencioso, escondiendo la mediocridad y la falta de talento detrás de una capa de “progresismo artístico”, lo que, en un contexto tan sobreinformado como el nuestro, amenaza con ahogar las obras realmente originales y valiosas. Y eso vale tanto para la literatura como para la pintura y la ilustración.

3. LOS ESCRITORES DIBUJANTES

Establecidas ya las bases teóricas e históricas de la ilustración literaria, vamos a centrarnos ahora en el caso concreto de autores literarios que fueron también ilustradores, dibujantes o, al menos, cultivaron las artes plásticas, concretamente en el siglo XIX y a principios del XX, comentando que el caso de Bécquer se inserta en ese contexto concreto del diálogo entre pintura y literatura alrededor del cual giró el Romanticismo y el inicio de la Modernidad.

3.1. El ideal romántico de la obra de arte total

En 1766, Gottfried Ephraim Lessing (1729-1781) explicó en su *Loconte* la incompatibilidad artística que existe entre la pintura y la literatura: la primera se limita a expresar la simultaneidad del espacio, mientras que la segunda sirve a la representación diacrónica de una línea temporal. Esa dicotomía imposibilita la total conjunción entre ambas artes y contradice, por tanto, el tópico horaciano del *ut pictura poesis* (Lessing, 2012).

La aparición del Romanticismo a finales del XVIII, sin embargo, cambia el paradigma de la concepción artística en Europa, siendo uno de los giros culturales más importantes en la historia del arte y la literatura occidentales. Este movimiento, que supuso una fuerte oposición a la poética clasicista, no fue homogéneo; según Jamme (2018), lo correcto sería hablar de “Romanticismos” más que de “el Romanticismo”, ya que el movimiento adoptó distintas formas y matices en cada país, dada la preocupación histórica de cada uno por la especificidad de la cultura y el patrimonio de sus respectivas naciones. Así, en Alemania tuvo un tono eminentemente filosófico; en Inglaterra, sensorial; en Francia, retórico, y, en España, adquirió una tonalidad nacional y política, adoptando “dos modos o actitudes relacionadas: lo físico de nuestras tierras y lo espiritual de nuestra tradición” (López Castro, 2003: 99). Sin embargo, es innegable que todo este movimiento no habría sido posible sin sus raíces filosóficas en Alemania, sobre todo a partir de Schopenhauer, los hermanos Schlegel y Goethe, cuyas ideas se extendieron al resto de Europa gracias, en gran parte, a las traducciones al francés de los románticos europeos de Madame de Staël (1766-1817).

Gran parte de las ideas románticas giraron en torno a las relaciones existentes entre las artes. Además de producir formas específicamente modernas, el Romanticismo permitió que las artes se influyeran y se relacionaran entre ellas, convirtiéndolo en un movimiento cultural

de gran riqueza conceptual (Jamme, 2018: 15). Dentro de esta corriente de pensamiento, es especialmente relevante Richard Wagner (1813-1883), que propuso el concepto de *obra de arte total*, una especie de labor colectiva en la que la fusión entre las artes permitirá “crear obras en las que poder contemplar la *totalidad de la naturaleza humana*, obras que sean capaces de influir tanto en la razón como en la sensibilidad y la conciencia” (Gutiérrez, 2014: 16). Wagner toma esta idea de la tragedia helénica, el paradigma, a su parecer, de una obra colectiva y total en la que se armonizan todas las artes, fruto de una armonización primaria del hombre con la Naturaleza. Sin embargo, al decaer la cultura griega, las artes acaban divorciándose unas de otras hasta degenerarse totalmente, y lo natural desaparece ante la invasión de lo artificial, hasta que Beethoven, al que Wagner considera “el más grande de todos los músicos”, reabre la puerta a esa posibilidad con la composición de su *Novena Sinfonía* (*ibid.*: 15).

Esa idea de fusión interartística es lo que Wagner tratará de recuperar con la ópera, la cual considerará el vehículo perfecto de consecución del ideal romántico de síntesis total de las artes, algo todavía muy alejado de las tendencias operísticas de su época. En 1879 escribe *Über das Dichten und Komponieren (Del arte poética y de la composición musical)*, donde concibe tres fases del proceso creativo de esta obra de arte total, las cuales encarna en las figuras del *vidente*, el *poeta* y el *artista*: el vidente es el que percibe de forma inconsciente la esencia (que no apariencia) del mundo, ve no la realidad sino la verdad que planea sobre la realidad; posee la fuerza de la *invención*. En segundo lugar, el poeta es el que crea conscientemente y es capaz de contar su visión a los que quieren escucharle; la suya es la fuerza de la *razón*. Y, finalmente, el artista descubre que, para reproducir esa visión que desvela la esencia del universo, es necesario añadir todos los recursos de las demás artes al primer modo de expresión del poeta, creando así la obra de arte total, es decir, el drama, que sincretiza la poesía, la pintura y la música, que por separado se limitan a describir, reproducir y despertar emociones, respectivamente (*ibid.*: 17-18). En la concepción wagneriana, además, el drama tenía que ser *puramente humano* (razón por la cual el compositor se decanta más por los mitos que por los temas históricos) y estar fundamentado sobre una *moral* auténtica, dando a la ópera el noble destino de “arrancar al pueblo de los intereses vulgares que le ocupan todo el día para elevarlo al culto y a la comprensión de lo más profundo y de lo más grande que el espíritu humano puede concebir” (Wagner, 1976: 193).

Aunque esa idea de obra de arte total Wagner la concebía sobre todo con relación al teatro y a la ópera, el interés por las relaciones entre las artes permeó y fue compartido por todo el

movimiento romántico. Ya a finales del XVIII, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) mostró un gran interés en varias artes, especialmente en la literatura y la pintura, y aunque destacó sobre todo en la primera, especialmente en su juventud se sintió un artista plástico, puesto que consideraba la pintura el paradigma de la creatividad. Hay constancia de que en sus cartas dibujaba aquello que no podía expresar con palabras, igual que hizo Bécquer de forma recurrente unos años después. En una carta a la condesa de Stolberg, fechada en 1775, Goethe incluye un esbozo de su estudio que, sin tener pretensiones artísticas, le permite mostrar de una sola ojeada “algo que en la carta solo podría haberse descrito de forma prolija” (Maisak, 2008: 56). Palabra e imagen constituían formas complementarias de expresión:

Es parte de la formación del poeta el que su ojo se ejercite en la comprensión de los objetos exteriores, en todas las formas posibles. Y aunque Goethe denomina como falsa su tendencia práctica hacia las artes plásticas, pues hubiera querido hacer de ellas su actividad vital, por el contrario, aquéllas ocuparon el lugar que tenían que ocupar en tanto en cuanto le sirvieron para su formación como poeta. “La condición figurativa de mi poesía –decía Goethe– se la debo pues a esa gran atención y a ese trabajo ocular; también a que fijé al máximo el conocimiento conseguido de ese modo” (Eckermann, 1958: 159).

Más interesante es el caso de William Blake (1757-1827) en Inglaterra, que fue poeta, dibujante y grabador. Se rebeló contra el positivismo y el racionalismo imperantes del XVIII, defendiendo la existencia de un mundo espiritual al que se podía acceder mediante la imaginación. Esa idea la transmitió mediante un método y un lenguaje propios, una serie de poemas proféticos o visionarios que, dada su naturaleza pictórica (tanto la idea de imaginación como la de visión remiten al sentido de la vista), debían ser acompañadas de imágenes (Picón, 2011: 114-117). Para ello creó una forma de escritura e impresión propia que imitaba los manuscritos medievales, a la que llamó “técnica infernal”, la cual consiste en una técnica de grabado que actúa mediante la acción corrosiva del ácido sobre el cobre (de ahí el nombre de “infernal”), y que le permitía escribir y dibujar a la vez directamente sobre las planchas de cobre. Esta técnica, además, tenía un significado simbólico:

El método de producción y escritura de William Blake se relaciona simbólicamente con la filosofía del pensamiento que propone: mediante sus grabados, Blake espera poder revertir (literalmente, en la práctica) el proceso mediante el cual la autoridad (de la Iglesia) había usurpado la función poética y la fuerza de inspiración eterna e inagotable de la Biblia, para convertirla, equívocamente, en un texto cerrado, invariable, continente de dogmas morales incuestionables (Picón, 2011: 121-122).

Las páginas, por tanto, eran dibujadas una a una, y tanto el texto como la imagen los realizaba a mano, configurando cada página como una obra de arte total. Este es uno de los ejemplos más característicos de la literatura ilustrada *coordinada*: palabra e imagen se entremezclan formando una sola manifestación artística, en un proceso de creación *realmente* simultáneo, donde el autor y el ilustrador son una misma persona, constituyendo, en conjunto, una modalidad especialmente original de la ilustración literaria. Sin embargo, este método no contó con imitadores, y William Blake permanece como un caso especialmente singular tanto por su poesía de tipo profético y visionario como por su papel en la historia de la literatura ilustrada (Dahl, 1982: 223).

La llegada, incluso la existencia, de un verdadero “Romanticismo” en España ha sido largamente debatido por la crítica. Los intentos de periodización histórica han oscilado entre los partidarios de un *continuum* cronológico y los de una distinción entre un primer y un segundo romanticismo, incluso entre un *prerromanticismo* y un *posromanticismo*; también se ha optado por una diferenciación entre generaciones de poetas y artistas que encarnan una serie de poéticas determinadas, entre otras muchas teorías (Romero Tobar, 1994: 100 y ss.). Sin embargo, lo cierto es que el período final del siglo XVIII y todo el siglo XIX fueron una época convulsa, heterogénea y de grandes renovaciones, en la que convivieron varios movimientos y artistas de todas esas generaciones. Por tanto, nosotros vamos a decantarnos por la tesis de Russell Sebold de que “en realidad hay un solo romanticismo que va cambiando con la madurez y la vejez, y es una de las tres tendencias de vida larga heredadas del siglo XVIII — neoclasicismo, romanticismo, realismo— que todavía hacen un papel importante en el XIX” (1982: 325), y de que, en definitiva,

puede sostenerse que la metamorfosis del discurso del romanticismo, desde las primeras formulaciones de los paleo-románticos hasta las adivinaciones de la poesía simbolista y la prosa del arte taraceada en los últimos años del XIX, son los varios rostros de la modernidad artística, rostros que, como el de un ser vivo, fueron registrando los conflictos colectivos y las tensiones particulares de un tiempo singularmente fecundo (Romero Tobar, 1994: 112).

Dentro de esa concepción de un solo romanticismo que tiene sus distintas manifestaciones a lo largo del XIX, varios autores coinciden en establecer que, en España, el Romanticismo llegó de la mano de Ángel de Saavedra, el Duque de Rivas (1791-1865) (López Castro, 2003; Gudín y Voces, 2019). Dentro de nuestro estudio, su figura es especialmente relevante porque, aparte de la literatura, que, junto a la política, fue el campo donde más destacó, tuvo también

una querencia por la pintura. El propio Bécquer publicó, a la muerte de este, una breve biografía en *El Museo Universal* (a 2 de julio de 1865) en la que, recapitulando lo más importante de la vida del Duque de Rivas, dice de él que “de Malta pasó a París y de París a Orléans, donde vivió algún tiempo con los recursos que le proporcionaba la pintura, arte en que sobresalió lo bastante para producir algunas obras apreciadas por los inteligentes” (Bécquer, 2012: 497).

No era extraño, por tanto, que los escritores de la época mostraran un fuerte interés por la pintura, y que el ideal romántico de hermanamiento entre las artes influenciara su producción artística y literaria. En España, este interés se ve especialmente personificado en Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). No se conoce a ciencia cierta hasta qué punto pudo conocer el poeta sevillano las obras y las ideas de los románticos europeos, y más concretamente los alemanes, pero parece bastante probable que su gran amigo Augusto Ferrán, que vivió una época en Alemania y tradujo varias obras de autores alemanes, entre ellos (y principalmente) a Goethe, se los diera a conocer y, por tanto, favoreciera la influencia de este sobre Bécquer (Pageard, 1992). A pesar de ello, dada la modernidad y la complejidad de su literatura, se ha cuestionado en varias ocasiones la auténtica pertenencia, o no, del poeta al movimiento romántico (Costa, 1997). Una de las ideas más repetidas es que, habiendo sido tan corto el período romántico en España, y considerando que, según prácticamente todos los expertos, en 1860 el Romanticismo ya había desaparecido del todo, Bécquer resulta una excepción, una especie de “romántico rezagado” o un “post-romántico”. Tal como señala Joan Estruch, Bécquer encarnó en su poética el diálogo constante entre clasicismo, romanticismo y realismo que caracterizó el siglo XIX, y por lo tanto, “no constituye un caso aparte, una excepción, sino la que más y mejor supo expresar el tema fundamental de su época: el debate entre idealismo y pragmatismo, que se prolongará durante el periodo del Realismo” (1995: 296).

Sea como sea, lo cierto es que Bécquer responde perfectamente a ese ideal de hermanamiento artístico multimodal: lo que sabemos por sus biógrafos es que, además de escritor, Gustavo Adolfo recibió una sólida educación tanto pictórica como musical, lo cual se refleja tanto en sus escritos como en sus amistades, en sus dibujos y en su dedicación temporal a la zarzuela (Costa, 1998: 31-32). Tal como observa Hans Felten, Bécquer fue un poeta manierista, en el sentido de que “desde una postura lúdica e irónica dispone libremente de los materiales puestos a su disposición por la tradición literaria e intermedial” (1995: 36), trabajando tanto con las tradiciones andaluza y europea, como con el romanticismo y la música, la pintura y la fusión entre las artes para la creación de un corpus literario completo y rico en

matices, que no puede ser deslindado del contexto romántico de diálogo interartístico en el que se inscribe tanto su obra como su propia persona:

Calificar a Bécquer de poeta manierista insisto, en el sentido metahistórico del término, no quiere ser más que otro acercamiento adicional a la obra de un autor cuyos textos esconden en su aparente sencillez -y esto también es válido para las Leyendas- una estructura manierista e interdiscursiva que está pidiendo ser descubierta y colocada en la red del arte europeo (Felten, 1995: 39-40).

3.2. El período finisecular y el relevo de las vanguardias: algunos casos

La historia literaria suele coincidir en considerar a Bécquer como el primer poeta y prosista contemporáneo en lengua española, el cual influyó en la literatura posterior, especialmente en la Generación del 98 y en la Generación del 27 (Rubio, 1999: 85). Esta influencia no fue solo de carácter literario; la importancia que tuvo la interacción artística en su poética se traslada también a los poetas modernos:

Los poetas de la Modernidad decidieron recurrir a la fusión entre las artes y, como la Modernidad llega a España de la mano de Gustavo Adolfo Bécquer, también en él vemos la importancia de la relación entre artes, en este caso, entre literatura y pintura (Regueiro, 2011: 701).

De todos los poetas y escritores de esa generación de finales del XIX e inicios del XX, hubo unos cuantos que, igual que el poeta, mostraron un interés especial por la pintura, ya fuera de una forma teórica o abstracta o de forma práctica. De todos ellos, vamos a centrarnos en exponer brevemente los casos más representativos de escritores que, como Bécquer, tuvieron cierto contacto con los pinceles.

El primero de ellos es Benito Pérez Galdós (1843-1920), que desde joven mostró una gran afición por la pintura, la cual no abandonaría nunca. Demostró tener gran habilidad con los lápices, y en una entrevista hecha en 1914, confesó que antes de crear literariamente sus personajes los dibujaba, y que guardaba los dibujos de todos los personajes que creaba, lo cual muestra esa misma querencia becqueriana y decimonónica en general de crear un método mixto de creación que permita una expresión mayor. Desgraciadamente, sin embargo, no se ha conservado ninguno de esos dibujos, aunque sí disponemos de otras muestras pictóricas que no están directamente relacionadas con sus escritos (Arencibia, 2011: 99).

No obstante, es especialmente relevante la segunda edición que publicó, en 1881, de sus *Episodios Nacionales Ilustrados*. En el “Prólogo al lector”, Galdós manifiesta expresamente que su intención había sido desde el principio que esta obra debía ser, tarde o temprano, una obra ilustrada, ya que la suya era una de aquellas que, “amparada por el dibujo, pueden alcanzar extraordinario realce y adquirir encantos que con toda tu buena voluntad no hallarías seguramente en una simple lectura” (Galdós, 1882: 2). En ella, el escritor no solo colaboró de forma muy estrecha con todos los artistas que participaron en esa edición (colaboración que, al parecer, consistió en una serie de intercambios de opiniones, y en la que no parece haber habido imposiciones por parte de Galdós), sino que él mismo contribuyó con alguno de sus dibujos (Quesada Novás, 2019: 69-70), como la que reproducimos en la figura 24, en la que se ve la Basílica del Pilar dibujada por el escritor para *Zaragoza*.

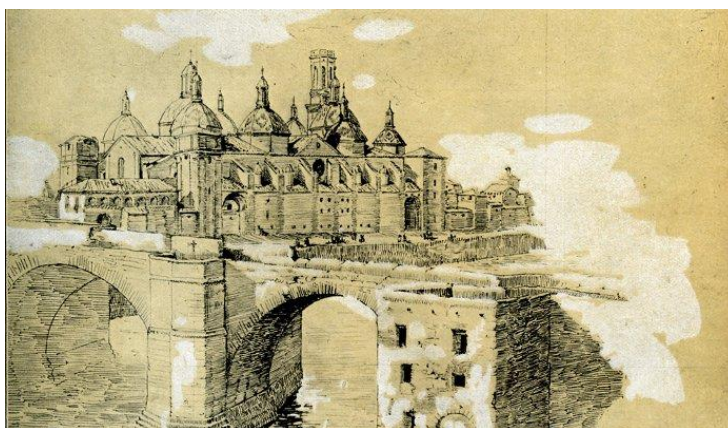


Figura 22

Especialmente relevante en el fin de siglo fue también Santiago Rusiñol (1861-1931), pintor y escritor que encarnó el mito del artista bohemio en Cataluña. Después de una estancia en París, se entronizó en el mundo de la pintura en 1888, y en 1889 empezó a escribir como colaborador en *La Vanguardia*. Uno de sus textos más tempranos, “Impressions d’una excursió al Taga, Sant Joan de les Abadesses i Ripoll” se publicó en 1881 dentro del *Anuari de la*



Figura 23

Associació d'Excursions Catalana acompañado de una serie de dibujos al natural hechos por él mismo (Casacuberta, 1993). Sin embargo, su obra más relevante, *L'auca del Senyor Esteve* (fig. 25),²² no la ilustró él, sino Ramón Casas, pintor

²² Conjunto de 28 azulejos con *L'Auca del Senyor Esteve* que se encuentra actualmente en la calle del Peritxol, en Barcelona.

modernista por excelencia, que fue un gran amigo y colaborador de Rusiñol. Un *auca*, o *aleluya*, en español, es un género pictórico-literario típico catalán, en el que una historia se representa mediante una serie de viñetas, cada una acompañada con un pareado. En este caso, se trata de una obra de teatro costumbrista, en la que cada una de las viñetas que conforman lo que es propiamente el *auca* sirve de “portada” o introducción a cada una de las escenas, en la versión impresa del libro.

También poetas como Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Federico García Lorca (1898-1936) o Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) plasmaron en sus obras su afición por la pintura. En el caso de Juan Ramón, aunque en su juventud sintió vocación por la pintura, y se sabe que dibujó y pintó mucho, no llegó a perseguirla y se decantó finalmente por la literatura, quemando gran parte de su obra pictórica. Esa afición, sin embargo, la integraría en su obra literaria mediante referencias a pintores y artistas o el tratamiento del color y la luz, lo cual es particularmente notable en el *Diario de un poeta recién casado*, así como con una concepción pictórica de su escritura: “Escribir para mí es dibujar, pintar. Me sería imposible escribir en la oscuridad” (Crespo, 1999). Construyó así una forma propia de expresión en la que sincretizó pintura y poesía: “la pintura permitiría acceder al mundo exterior y la poesía al mundo interior pero entretejiendo una estrecha correspondencia” (Iglesias, 2018: 6). Este diálogo, que se encuentra en un punto medio entre la écfrasis y una especie de intermedialidad sinestésica, la expresó Ramón Gómez de la Serna (1888-1936) al decir de Juan Ramón que “tiene un ojo prismático, y todo lo que ve por él, lo ve como los cubistas” (Iglesias, 2018: 3), lo cual, aunque de forma humorística, no deja de expresar la realidad palpable del papel que tuvo el poeta como precursor inmediato o introductor de los movimientos vanguardistas que acabaron de plasmar esa conjunción interartística que ya legó Bécquer en la década de 1860:

Juan Ramón Jiménez se encuentra más próximo al simbolismo poético y pictórico, como lo atestiguan sus primeras obras, sin embargo no deja de anunciar y anticipar otras corrientes –surrealismo, cubismo, abstracción– inscribiéndose así en una modernidad que lo aleja de sus coetáneos (Iglesias, 2018:10).

También Ramón Gómez de la Serna constituye un caso paradigmático. Introdutor de las Vanguardias en España, trató con artistas europeos de la talla de Tristan Tzara, Apollinaire, Borges, Huidobro, Dalí o Picasso en sus viajes por Europa, los cuales influyeron notablemente en la obra del autor (Ávila y McCulloch, 2002: 364). Inventó un nuevo género literario, las *greguerías*, textos breves, fragmentarios en los que une humor y metáfora, y que constituyen su género más personal y la “marca ramoniana más popular” (Fernández, 2004: 100). Unas

cuantas de estas greguerías fueron publicadas entre 1930 y 1935 en la revista *Blanco y negro* ilustradas con dibujos hechos por el propio Gómez de la Serna. A diferencia de Juan Ramón o Galdós, sin embargo, ese gesto de ilustrar su obra no nace de una vocación “perdida” o de un interés juvenil y genuino por la pintura, sino por la inquietud vanguardista de jugar con distintos modos de expresión, de experimentar con diversos medios, para conseguir una creación más completa (Museo ABC, 2018). Así, crea una composición iconotextual en que ambos elementos se yuxtaponen, de forma parecida a los emblemas del XVII o a los caprichos de Goya, para conformar un significado sincrético y total. Ejemplo de ello es la figura 26, en la que aparece el dibujo que hizo Ramón en 1933 para ilustrar su greguería número 7: “Hay unos fumadores que, más que fumadores, lo que son es meditadores de las pipas, desarmadores de boquillas y cachimbas, músicos que pulen mucho sus saxofones.”²³



Figura 24

También Federico García Lorca (1898-1936) experimentó, en el contexto vanguardista, con ambos medios artísticos, con la creación de dibujos poéticos o, en sus propias palabras, “puras abstracciones líricas” (fig. 27)²⁴. En este caso, su afición por la pintura nació en su infancia como simple divertimento, con carácter privado (es decir, no una “vocación frustrada”, como en el caso de Juan Ramón), pero su amistad con los pintores catalanes Salvador Dalí y Joan Miró y los ánimos que estos le dieron, le llevaron, poco a poco, a desarrollar la pintura integrándola en su producción poética. Fuertemente inspirados en Miró, sus dibujos tienen una estética infantilizada pero que está cargada de simbolismo y de abstracciones, insertándose, según Plaza Chillón (2014) en el *vibracionismo*, que parte de la incorporación fragmentaria de distintos lenguajes en una obra sintética, y cuyas bases se encuentran en el simbolismo y el cubismo, y en el *simultaneísmo*, que intentaba obtener “la unidad de expresión mediante la

²³ Ramón Gómez de la Serna, Greguerías, 7ª, *Blanco y Negro*, núm. 2.186, 7 de mayo de 1933. Tinta y grafito sobre cartulina. Museo ABC, Madrid.

²⁴ Federico García Lorca, “Solo el misterio nos hace vivir. Solo el misterio” (1934).



Figura 25

unidad de medios técnicos” (2014: 219). Procuraba Lorca encontrar, en la elaboración de estos poemas, un criterio “poético-plástico o plástico-poético en justa unión”, pero, en todo caso, toda su producción pictórica la consideró siempre complementaria o subordinada a su producción poética, por faltarle la “profesionalidad” que, según se quejaba, le suponía un “gran esfuerzo de elaboración intelectual (Madariaga, 1999: 34).

El caso más relevante de escritores dibujantes, sin embargo, probablemente sea Rafael Alberti

(1902-1999), quien, además, manifiesta de forma más clara la influencia que ejerció Bécquer sobre él (Morris, 1999). De bien joven, alrededor de 1917, manifestaba ya una gran pasión por el arte y la pintura, y a ella quería dedicar su vida: “Pocos adolescentes habrán estado tan convencidos como yo a mis quince años, de que su verdadera vocación eran las artes del dibujo y la pintura” (Alberti, 1998: 113), pero esta vocación se truncó en 1920 con la muerte de su padre, que supuso un fuerte golpe para él, y a partir de la cual decidió convertirse en poeta (Del Olmo, 2018: 264-265). Este cambio de dirección en su carrera artística, sin embargo, nunca fue total ni absoluto; siguió desarrollando ambos talentos de forma tanto paralela como conjunta, ninguno de ellos de forma autónoma ni pura (Frattale, 2018: 10). Ello se tradujo en una hibridación artística tanto en su producción pictórica como en su producción literaria posterior: en el primer caso, Alberti usó pequeños fragmentos textuales para injertar en su pintura; en el segundo, el abanico de posibilidades iconotextuales que explora se amplía. Desde poemarios ilustrados con pequeñas pinturas líricas, como *Marinero en tierra* (1925), hasta experimentos verdaderamente intermediales, Alberti encarnó la fusión más completa entre poesía y pintura de las Vanguardias. De esas obras intermediales, destacan especialmente las *liricografías* (fig.



Figura 26

lirismo poético propio de Alberti, e influenciadas, igual que las composiciones lorquianas, por Joan Miró. También son destacables las múltiples colaboraciones que tuvo con pintores coetáneos (entre ellos, el propio Miró y Pablo Picasso), y, por supuesto, el poemario efrástico *A la pintura* (1978), un canto al arte en el que homenajea a todos los pintores, la mayoría inmortalizados en el Museo del Prado, que tuvieron un impacto en su carrera y en su configuración personal como artista, desde los escultores griegos hasta Miró y otros vanguardistas, pasando por grandes maestros como Rubens y Tiziano, tratando de imitar con la palabra el estilo de cada uno de ellos. Esta obra constituye, en definitiva, un “Museo y una Escuela de Artes en verso” que nos lega Alberti (Carrero Eras, 2003), y una muestra más de la genialidad interartística y polifacética del poeta.

Todo esto, en definitiva, nos sirve para corroborar la importancia que tuvo en la Modernidad esa inclinación por la pintura por parte de autores literarios, que, aunque se dedicaron principalmente a la literatura, mostraron interés e, incluso en algunos casos, llegaron a destacar notablemente con los pinceles. Los siglos XIX y XX (especialmente la primera mitad) fueron un tiempo de grandes cambios artísticos, sociales, políticos y culturales, y en los que el eterno debate de la relación entre pintura y poesía estuvo más candente, más vivo y más renovador que nunca, dando entrada así a la Modernidad. Y en medio de todo este clima de cambios frenéticos y amor por la pintura encontramos a Bécquer, que recogió el testigo de la corriente europea y ejerció de pieza clave en la introducción y desarrollo de esta modernidad artístico-literaria en España.

28), una forma artística inventada por el poeta en la que se “ensamblan versos y dibujos en la misma superficie donde se cruzan, se funden y se contaminan mutuamente” (Frattale, 2018: 55), composiciones llenas de colores vivos e imágenes sugerentes que encarnan ese

3.3. El caso de Bécquer: pintor y poeta, escritor e ilustrador

3.3.1. Bécquer y la pintura

Gustavo Adolfo Bécquer nació en una familia de pintores. Su padre, José Domínguez Bécquer, fue un pintor costumbrista muy representativo de la pintura sevillana del XIX, igual que su tío, Joaquín Domínguez Bécquer, paisajista importantísimo, y de quien recibió realmente su educación pictórica el poeta junto con su hermano Valeriano, también pintor, y a quien estuvo muy unido (Rubio Jiménez, 2006: 13).

Ese contexto artístico en el que nació marcó su educación y, por supuesto, toda su creación literaria. A la muerte de su padre en 1841, unos jovencísimos Valeriano y Gustavo Adolfo (siete y cinco años, respectivamente) empezaron a recibir su formación artística de manos de su tío Joaquín, así como de Antonio Cabral Bejarano, de quienes aprendieron las principales líneas pictóricas y costumbristas sevillanas. A pesar de que ambos hermanos mostraron gran destreza con los pinceles, Gustavo acabó decantándose por las letras, mientras que Valeriano destacó más en las artes plásticas. En un texto sobre la vida de este último dirigido a Augusto Ferrán (quien tenía la intención de publicar una biografía del pintor), Bécquer escribió:

Le ha sido siempre tano más fácil la expresión de las ideas por medio del dibujo que de la palabra, que, como sabes, su correspondencia conmigo, que en gran parte conservo, es curiosísima porque no dice las cosas, sino que las pinta con la pluma (Bécquer, 2012: 506).

Este rasgo tan característico de usar el dibujo como medio de expresión en las cartas, sin embargo, no fue exclusivo de Valeriano; también Gustavo dibujaba en las cartas que mandaba a su hermano todo aquello que era incapaz de expresar de forma lingüística (Regueiro, 2011: 702), de tal forma que, realmente, se establecía entre ambos una especie de intercambio intermedial.

Este gesto de expresión intermedial, además, conecta a Bécquer con los poetas románticos europeos (especialmente Goethe, quien, como hemos señalado más arriba, también tenía la costumbre de acompañar sus cartas con esbozos que complementaban el discurso lingüístico) y con la idea de obra de arte total. La obra del poeta sevillano integra no solo las influencias pictóricas, sino también la música, que “sirven para ofrecer al lector una experiencia sensorial múltiple a través de las palabras” (Miguel Pueyo, 2011:456); su escritura es, al final, una búsqueda de esa “obra de arte total” que caracteriza el movimiento romántico a través del

dominio del lenguaje. Esa idea, ese anhelo por conseguir plasmar con la palabra una totalidad sinestésica la expresa Bécquer en toda su profundidad, pero con extraordinaria sencillez, en la segunda estrofa de su Rima 11(I):²⁵

Yo quisiera escribirle, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma,
con palabras que fuesen, a un tiempo,
suspiros y risas, colores y notas.

Este elemento pictórico que resalta el componente visual, especialmente la luz y el color, de la narración se puede observar, por una parte, en sus manuscritos (el famoso *Libro de cuentas*, el primer manuscrito de las *Rimas*, está repleto de esbozos, garabatos y dibujos), y, por otra, en muchos de sus escritos. Su producción poética está repleta de motivos que remiten al sentido de la vista, a la mirada y, sobre todo, a los ojos. Este último, tema deudor del petrarquismo, es uno de los *leit motifs* más recurrentes de sus *Rimas*, especialmente las más famosas. De las setenta y nueve rimas que componen el *Libro de los Gorriones*, treinta hacen referencia directa a los ojos y/o la mirada, y solo la palabra *ojos* aparece treinta y tres veces; *pupila* aparece quince, y hay numerosas referencias al campo semántico de la visión (vista, ver, lágrimas, llanto, pestañas, párpados, mirada, mirar, etc.), que, en total, suman casi un centenar de apariciones. También las referencias a los colores superan la setentena, y la palabra *luz* es asimismo muy recurrente (veinticuatro registros). Este último elemento, el de la luz, tiene una relevancia especial en los textos becquerianos como elemento pictórico, ya que es esta la que crea el color, y que además está especialmente presente de forma muy destacada en los pintores sevillanos del Barroco cuyas obras Bécquer pudo ver expuestas en su ciudad natal, y que tuvieron una influencia particularmente marcada tanto en él como en su hermano (Miguel Pueyo, 2011: 459).

Todo esto nos remite a esta idea de cómo Bécquer escribe de forma pictórica, de cómo se apoya en la pintura para enriquecer su literatura. Tal como señala Jesús Rubio, la persona que más ha estudiado la relación entre pintura y literatura en el poeta sevillano, “Gustavo Adolfo veía con ojos de pintor y con frecuencia invita a sus lectores a que se figuren lo que cuenta

²⁵ Existen dos formas de numerar las *Rimas*, según la edición que se consulte. La primera edición de las *Obras*, hecha por los amigos del poeta en 1871 bajo la dirección de Rodríguez Correa, reordenó las rimas para que desarrollaran una especie de recorrido ordenado que avanzara por los temas de la poesía, el amor y la muerte, en ese orden, y la numeración se da en cifras romanas. En el *Libro de los Gorriones*, el manuscrito del propio autor, sin embargo, el orden es totalmente distinto y no sigue esa categorización temática; los numerales, en ese caso, son cifras latinas. Dado que yo, en este trabajo, estoy usando la edición de 2012 de Joan Estruch, el cual parte, a su vez, de la intención originaria del autor en el *Libro de los Gorriones*, voy a usar esa numeración, pero indicaré, entre paréntesis, el numeral romano de la edición de Correa.

recurriendo a referentes plásticos para suplir insuficiencias del lenguaje” (Rubio Jiménez, 2006: 16). De hecho, la propia concepción becqueriana de escritura tiene bastante que ver con la pintura. En *Los ojos verdes* leemos:

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. De seguro que no los podré describir tal cual ellos eran: luminosos, transparentes como las gotas de la lluvia que se resbalan sobre las hojas de los árboles después de una tempestad de verano. De todos modos, cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender en este que pudiéramos llamar boceto de un cuadro que pintaré algún día (Bécquer, 2012: 136).

En el acto de escribir la leyenda está *pintando* esos ojos, y la narración constituye un *boceto*. Un boceto que, desde luego, será insuficiente, inferior a lo que sería realmente un cuadro, por lo que es necesario que el lector recurra a su propia imaginación; es decir, que recurra a la *imagen*. Esa misma concepción se plasma en un artículo titulado “Un boceto del natural”, que publicó en *El Contemporáneo* en 1863, un relato lleno de ironía en el que trata de adivinar el carácter de una mujer que apenas habla, solo a partir de lo que *ve* de ella.

Esa insuficiencia de la escritura para plasmar la realidad, y la consecuente superioridad de la pintura para las finalidades descriptivas la manifestó, como ya hemos mencionado, en su correspondencia con Valeriano, pero cuando mejor lo expresa es en la Carta V “Desde mi celda”:

Hay cosas que son más para vistas que para trasladadas al lienzo, siquiera el que lo intente sea un artista consumado, y esta plaza es una de ellas. Adonde no alcanza, pues, ni la paleta del pintor, ¿cómo podrá llegar mi pluma sin más medios que la palabra, tan pobre, tan insuficiente para dar idea de lo que es todo un efeto de líneas, de claroscuro, de combinación de colores, de detalles que se ofrecen juntos a la vista, de rumores y sonidos que se perciben a la vez, de grupos que se forman y se deshacen, de movimiento que no cesa, de luz que hiere, de ruido que aturde, de vida, en fin, con sus múltiples manifestaciones, imposibles de sorprender con sus infinitos accidentes ni merced a la cámara fotográfica? (Bécquer, 2012: 413).

Esta disparidad y la aparente imposibilidad de pintar mediante la palabra y de incompatibilidad entre pintura y literatura, sin embargo, le sirvió de motivación para experimentar con las posibilidades de la literatura ilustrada, proyectos y trabajos que estuvieron prácticamente limitados a la esfera de su labor periodística.

3.3.2. *Bécquer y las posibilidades de la literatura ilustrada*

Su trabajo en el mundo de la ilustración literaria estuvo, como digo, íntimamente relacionado con el mundo de la prensa, y, dentro de este, destacan especialmente las colaboraciones periodísticas con su hermano.

Son también interesantes las anotaciones que tiene sobre sus proyectos de obras y publicaciones, de las cuales voy a limitarme a destacar la intención que tuvo Bécquer de editar “un monumento bibliográfico a la memoria de Espronceda” con una edición ilustrada con gran lujo de *El canto de Teresa*, intención que encarna ese ideal romántico de unión de varias artes en una sola obra que, en este caso, además, se enmarca en la tradición bibliófila del libro como objeto de arte:

Una edición lujosísima del canto solo. Cada octava real, una hoja, cuya orla, magníficamente dibujada a dos tintas al cromo, será alusiva al asunto que la octava contiene. Mucha fantasía. Un prólogo sobre Espronceda, corto y bueno, y su retrato y un autógrafo de una poesía popular. Con la lista de los suscriptores.

En cuanto a su trabajo en la prensa, toma especial relevancia la relación que mantuvo, tanto a nivel personal como artístico, con su hermano Valeriano. Marie-Linda Ortega (2003; 1992) ha estudiado en profundidad las relaciones artísticas que mantuvieron los dos hermanos, que realizaron una gran labor periodística en *La Ilustración de Madrid*, la cual fundó y dirigió Gustavo Adolfo en enero de 1870 y hasta diciembre del mismo año (Rubio Jiménez, 2014: 452), y en *El Museo Universal*, donde trabajaron ambos entre 1862 y 1869, período en el que el poeta, además, dirigió la revista (Ortega, 2003). A grandes rasgos, Ortega señala tres formas básicas en las que la pintura de Valeriano y la literatura de Gustavo Adolfo se interconectan: en primer lugar, cuando los dos comparten un espacio creativo (es decir, cuando los dibujos de Valeriano acompañan a los textos de su hermano, principalmente), la escritura de Bécquer abandona la ficción (Ortega, 1992: 63 y ss.). Echando una ojeada a los diversos números de ambas revistas, rápidamente nos damos cuenta de que las publicaciones conjuntas consistieron, mayoritariamente, en artículos costumbristas o en descripciones o estudios de lugares concretos. En segundo lugar, Ortega deduce de las colaboraciones conocidas entre ambos hermanos que los intercambios en lo tocante a la pintura que se dieron entre ellos debieron ser importantes; y, en tercer lugar, observa la huella que dejó Gustavo Adolfo en la obra de Valeriano, tanto por la presencia de la figura del poeta (normalmente de espaldas) en sus dibujos como por la influencia que tuvo, propiamente, la poética de su hermano en su pintura. Así, por

ejemplo, a partir de un dibujo de Valeriano publicado en *El arte en España* en 1862, Ortega estudia cómo “aparentemente Valeriano adopta «el punto de vista» de su hermano de la misma manera que Gustavo Adolfo seguirá el que le imponen los dibujos de su hermano en sus textos” (1992: 65).

Sobre las colaboraciones artísticas entre los hermanos, merece la pena mencionar, aunque sea en unas breves líneas, la polémica académica que ha habido, en los últimos años, sobre la autoría de un folletín caricaturesco de índole paródico-pornográfico titulado *Los Borbones en pelota*, firmado bajo el seudónimo “SEM”, que consiste en una serie de acuarelas que representan a Isabel II y su corte en posturas eróticas y degradantes. Se conoce que estas siglas escondieron toda una orquesta de poetas y artistas de la época, entre los cuales colaboraron en alguna ocasión los hermanos Bécquer. Así lo señala la necrológica que hizo del poeta la revista progresista y republicana *Gil Blas* al lamentar la pérdida de ambos hermanos en pocos meses, “quienes, en la primera época de esta publicación, ilustraron sus columnas con dibujos que llevaban la firma de Sem” razón por la cual se les ha atribuido, en ocasiones, la autoría concreta de esta obra (Cabra, 1995). Sin embargo, otros becquerianistas como Estruch y Rubio han señalado no solo la disonancia evidente entre la ideología de los hermanos y la de *Los Borbones en pelota*, sino también la existencia de una multitud de dibujantes y autores que se “escondían” detrás de ese seudónimo, así como la probable participación del dibujante Francisco Ortego, amigo de los Bécquer pero de ideología republicana radical (Estruch, 1993: 65). María Dolores Cabra, sin embargo, es partidaria de la autoría de los Bécquer, y acusa a las reticencias de los becquerianistas que dudan de la autoría de ser una forma de interpretación interesada y poco rigurosa:

El problema es que la firma es *Sem* y que, además, *Sem* son los hermanos Bécquer. Y que aún hay estudiosos que piensan que el poeta fue un espíritu puro incapaz de rebelión, ni siquiera íntima, contra el mundo que le estaba asfixiando. Si sólo se tratara de Valeriano muchas voces de becquerianos ya hubieran dicho que el pintor de puro no tenía nada y que de él todo era de esperar, inclusive estas acuarelas corrosivas. Pero está por medio la figura excelsa del poeta que tenía, según tantos que no hablan más que de ellos mismos utilizando la conciencia de Gustavo, los pies alados y pasaba por encima del bien y del mal a través de sus incorpóreas rimas (Cabra, 1995:12).

A pesar de que reconoce y analiza la intervención de varias manos en las obras de *Sem*, insiste en su teoría y, para demostrar la posibilidad de que realmente los Bécquer intervinieran en la producción de la obra, hace una especie de “seguimiento comparado” de la trayectoria de

las obras firmadas por *Sem* y de la vida de los hermanos, sugiriendo las conexiones y motivos que los podrían haber llevado a participar aun a costa, aparentemente, de sus principios o ideologías políticas. El problema, en mi opinión, es que todo ese razonamiento no pasa de ser una conjetura, y no añade ninguna prueba real de que sus suposiciones estén en lo cierto. Por lo tanto, he decidido decantarme por la tesis defendida por Estruch y Rubio, que ponen en duda esa autoría por estar en contradicción manifiesta con el resto de la producción becqueriana, que, en conjunto, sí guarda una coherencia ideológica general (Estruch, 2012: 33). Y aunque es cierto que no puedo negar categóricamente su participación o su autoría, considero que el hecho de que *Los Borbones en pelota* pueda constituir una especie de *hápax* político o ideológico de la producción becqueriana es una posibilidad bastante más improbable que el hecho de que, simplemente, la autoría no le corresponda. Por ese motivo, no me voy a detener a analizar el álbum en cuestión.

Donde sí es segura esa colaboración fraterna es en *La Ilustración de Madrid*, en la que Gustavo Adolfo ejerció la función de Director Literario, y Valeriano la de dibujante principal, secundando la función de Director Artístico llevada a cabo por José Vallejo Galeazo (Rubio Jiménez, 2014: 457). Esta revista, que llevaba el subtítulo de “Revista de política, ciencias, arte y literatura”, tenía como uno de sus objetivos principales el de “contribuir a difundir el dibujo y el grabado realizados por artistas españoles, anunciando desde su comienzo explícitamente: «dibujos y grabados exclusivamente españoles»” (*ibid.*), y presenta, por tanto, multitud de textos acompañados de grabados, o viceversa. A modo de ejemplo, voy a analizar un par de casos del número 12 de la revista, publicada el 27 de junio de 1870.

El primero es un breve artículo costumbrista titulado “Octava del Corpus en Sevilla: los seises de la iglesia Catedral”, en el que explica de forma sucinta un baile tradicional de la fiesta de Corpus Christi, acompañado de una ilustración de Valeriano (fig. 29). A pesar de que el artículo pretende ser un “cuadro costumbrista”, y como tal uno esperaría encontrarse abundantes descripciones sobre la escena que se propone exponer, el texto parece que se limita a introducir brevemente el tema del cuadro, limitando el tono descriptivo a la presentación, en una frase, de la fiesta del Corpus sevillana:

(...) tiene más carácter y responde mejor a las costumbres de sus habitantes y a la fisonomía especial de la población la festividad del Corpus: toda luz, flores, perfumes y galas en las calles; toda majestad, riqueza y armonías en el templo (Bécquer, 2012: 863).



OCIAVA DEL CORPUS EN SEVILLA.—LOS SEISES DE LA DEBESA CATEDRAL.

Figura 27

Continúa con una anécdota en la que cuenta cómo, tras la censura arzobispal por considerar la danza de los seises poco adecuada para la majestad del Santísimo Sacramento, el grupo de “cantorcitos” viajó junto a su maestro a Roma para bailar delante del Sumo Pontífice para que ejerciera de juez en la cuestión, y quedó tan encantado el Papa que dispuso que continuaran, confirmándoles, además, el privilegio de bailar con la cabeza cubierta delante del Santísimo.

Acaba remitiendo a la ilustración de Valeriano para que el lector pueda hacerse una idea de cómo son esos seises “mejor que con las palabras” (Bécquer, 2012: 864), lo cual reitera esa concepción becqueriana de la idoneidad de la imagen para expresar mejor lo que en lenguaje no puede, de tal forma que entre texto e imagen se produce una interacción complementaria según el modelo propuesto por Nikolajeva y Scott (2000).



Figura 28

El segundo, mucho más interesante para nuestro estudio, es un artículo titulado *Las dos olas*, que acompaña un cuadro de José Casado del Alisal (fig. 30), un retrato de una niña pequeña con una muñeca en brazos frente al mar. Lo interesante de este artículo es que sirve de excusa al poeta para hacer una reflexión de las relaciones iconotextuales que se pueden establecer entre las imágenes que publican en la revista y los textos que eligen o escriben para acompañarlas. Bécquer reproduce en el artículo el diálogo que mantuvo en el taller del pintor para convencerle de que le cediera la imagen para publicarla en *La Ilustración de Madrid*. Casado expresa sus reticencias, ya que se trata de un simple “retrato

de una persona sin importancia para la generalidad” (Bécquer, 2012: 502), y además necesitaría un título, que, como libros y comedias, es lo que más necesita un grabado. Bécquer le discute esa aparente “falta de valor” del retrato aludiendo a un “*algo*” en la figura y en el cuadro que deja una especie de “rastros de la inspiración”, una idea que nos puede remitir a la concepción de “carácter aurático del arte” de Walter Benjamin. De nuevo, Casado le discute que eso se da solo “cuando el artista se refiere a cosas de más importancia, a impresiones más hondas, a ideas más generales y que pueden encontrar eco en todos”, y es entonces cuando Bécquer empieza a elaborar un discurso sobre todo lo que puede sugerir ese cuadro, ya que la propia belleza de la composición es suficiente por sí misma, cosa que remite, de nuevo, a la idea romántica de *l’art pour l’art*, y por tanto la hace “merecedora” de reflexiones filosóficas más altas que el simple parecido con el modelo: “¿Hay nada que sea manantial de ideas y sentimientos más inagotables que lo simplemente bello?” (Bécquer, 2012: 503). A grandes rasgos, tres son las posibilidades que ofrece, o tres los discursos o reflexiones que puede suscitar el cuadro:

Por una parte, las relaciones poéticas infinitas que se establecen entre la mujer y el mar, que sugiere “la silueta de una mujer que se destaca ligera y graciosa sobre la sábana de espuma del mar y el dilatado horizonte del cielo”; tanto de la mujer como de la mar se puede decir que son “hermosas como el cielo, amargas como la muerte”.

Por otra, y respondiendo a las justificadas dudas de Casado sobre la adecuación de esa reflexión a un retrato infantil, Bécquer reflexiona sobre la correspondencia que se puede establecer entre la infancia y el nacimiento de una ola; ambas son símbolos de una vida que empieza, que se levantará altiva, continuará su viaje de subidas y bajadas y, al final, “cae sombría y se lanza gimiendo a través de la inmensidad de las aguas para ir a morir...” La niña, por tanto, que tiene el espíritu de la mujer (el alma es siempre la misma a lo largo de toda la vida) es como “la ola que se levanta cantando para ir al fin a estrellarse contra la piedra del sepulcro”.

La tercera posibilidad, finalmente, se centra en el muñeco que tiene la niña en sus manos, después de que Casado atraiga la atención del poeta hacia ese detalle: los hombres pueden ver en ese muñeco a ellos mismos a manos de la mujer, que, representada en una niña que juega, “nos agarra por cualquier parte y nos lleva tras sí como esa niña lleva al muñeco, sin que nos quede otro recurso sino pedirle a Dios que la postura no sea del todo ridícula o traiga un descoyuntamiento demasiado grave”. Las mujeres, por su parte, si no leen eso en la imagen, es probable que, si son madres, vean “siempre con delicia otros niños”, ya sea porque les recuerden a “los ángeles ¡que perdieron!”, porque “suspiran por los que aguardan” o “besan el que tienen sobre el regazo y le muestran aquella imagen simpática trazada sobre el papel”.

Al final, sin embargo, todas esas disertaciones pueden ser prescindibles: el hecho de que se trate de una niña que “es distinguida y guapa; su traje es al par elegante y sencillo” es suficientemente bello para incluirlo entre las páginas de la revista. Bécquer concluye con esta reflexión:

Con cualquiera de los temas que tocamos en nuestra rápida conversación pudo hacerse un artículo que lo acompañase. A mí, sin embargo, me ha parecido más conveniente, y sobre todo más cómodo, trasladar íntegramente el diálogo que antecede, para que el lector escoja el que guste (Bécquer, 2012: 505)

No es, por tanto, un ejercicio de éfrasis; es un ejercicio hermenéutico, pero que va más allá de querer conocer el *significado* de la imagen; no trata de descifrarlo, sino de crearlo, mientras reflexiona, además, sobre la multiplicidad de lecturas e interpretaciones, reflexión que podría acercarlo, en otro contexto histórico, a las teorías de la Estética de la Recepción.

Es decir, Bécquer escoge explícitamente esta imagen, que no pasa de ser un simple retrato, sin ninguna significación más allá de buscar el parecido con la sobrina del artista, a la que tiene mucho cariño, pero Bécquer la resemantiza construyendo no uno, sino tres posibles relatos

alrededor de ella, de tal forma que el artículo ilustrado ya no constituye un simple intercambio de información o un cuadro costumbrista, como en el caso de Valeriano, sino que se establece entre texto e imagen una relación simbólica que acerca este iconotexto más a la emblemática que al artículo costumbrista o a la narración ilustrada más habitual de ese tipo de prensa.

Finalmente, la dimensión eminentemente pictórica de la literatura de Bécquer ha dado lugar a muchas posibilidades de ediciones ilustradas de sus obras. Me voy a centrar aquí, concretamente, en el homenaje que se hizo al poeta en 1886 en el número extraordinario de la revista *La Ilustración Artística*, en la que varios artistas y escritores sevillanos se reúnen en el cincuentenario de su nacimiento para festejar la vida y obra de Bécquer, y son especialmente interesantes las ilustraciones que aparecen, las cuales ilustran, o bien su obra, o bien, en menos casos, su vida. Estos dibujos están firmados por 25 artistas en total: Manuel García Rodríguez, Antonio Cánovas, Salvador Clemente, J. Orejuela, Narciso Sentenach, Manuel de la Rosa, Mattoni, José Pineda, Ildefonso Cañaverall, Fernando Tirado, Eduardo Cano, Juan Aldaz, Ricardo López, Gonzalo Bilbao, Emilio Sánchez Perrier, M. Cabral Bejerano, M. Martínez, José Lapita, Adolfo Morales de los Ríos, José Pando, Domingo Fernández, Nicolás Pineda, José de la Vega y Marrugal, José Arpa y José Rico.

Estas ilustraciones pueden categorizarse en cuatro grupos de imágenes: aquellas que representan lugares relacionados con la vida de Bécquer (mayoritariamente, Sevilla), imágenes que se inspiran o que ilustran las *Rimas*, las que hacen lo propio con las *Leyendas* u otras



Cerraron sus ojos
Que aun tenía abiertos;
Tapanos su cara
con un blanco lienzo;
Cuadro de *Fernando Tirado*, inspirado en la Rima X de Bécquer

Figura 29

narraciones, y, finalmente, las que hacen referencia de forma más o menos simbólica a la figura del Poeta, además de un retrato de Valeriano Bécquer, que no encaja en ninguna de las demás categorías. De todas estas, las más numerosas y con una presencia más

relevante en la publicación son las ilustraciones de las *Rimas*. Estas se dividen en dos grupos, principalmente: los dibujos que ilustran e integran en su composición el texto de la rima en cuestión, formando una especie de marco u orla para la rima, y dando como resultado un iconotexto en relación de yuxtaposición; y dibujos o cuadros que simplemente se *inspiran* en las leyendas, en cuyo caso, dado que por lo general no aparece el texto, sino solo la referencia a modo de nota al pie, la relación establecida entre los dos elementos no es tanto iconotextual como intertextual. Un ejemplo de ello sería la figura 31, en la que aparece un cuadro de Fernando Tirado inspirado en la rima 71 (LXXIII). En este caso, el pie de nota indica que la rima que sirve de inspiración es la Rima 46 (X) (“Los invisibles átomos del aire / en derredor palpitan y se inflaman...”), sin embargo, los versos que aparecen al pie no pertenecen a esta, sino a la que he mencionado antes, y dado que no tiene ningún sentido que el cuadro represente la rima X, debemos considerar que ha sido un error de imprenta.



Figura 30

En el caso de ilustraciones que integran el texto en el dibujo, tenemos en la figura 32 una ilustración de Narciso Sentenach que enmarca la última estrofa de la Rima 76 (LXXI):

Pasó la noche y del olvido en brazos
 caí, cual nadie, en su profundo sueño,
 dormí, y al despertar exclamé: «¡Alguno
 que yo quería ha muerto!»

En el dibujo se observa un ángel que sobrevuela un difunto, colocado en un velatorio, con cirios y coronas mortuorias, y el campanario de una iglesia de fondo. Es una imagen de muerte, que embellece, a la vez que densifica la sombra y el pesar que resuenan en la exclamación “¡Alguno que yo quería ha

muerto!”, pero lo interesante es que los elementos representados no se corresponden al texto al que acompañan, sino al que han eludido: en la segunda estrofa, el poeta habla de “las ideas, que en ronda silenciosa daban vueltas en torno” a su cerebro, personificadas aquí, posiblemente, en la figura del ángel, y en la cuarta estrofa menciona el “templo” en el que vaga “un rumor (...) confuso al terminar los fieles / con un amén sus rezos”. También aparecen los cirios que acompañan al difunto cuyo olor se menciona en la quinta estrofa: “sentí olor de cirios apagados, / de humedad y de incienso”. Parece por tanto que, en este caso, el dibujo no “complementa”

simplemente el texto, sino que, de alguna manera, sustituye la mayor parte mientras, a la vez, ambienta la última estrofa.

Entre todos los poemas ilustrados que aparecen en la revista, destaca el último, un autógrafo de Bécquer ilustrado con una orla de José Rico (fig. 33), en la que tres golondrinas revolotean entre flores rodeando el texto no de la Rima 38 (LIII), como cabría esperar a primera vista, sino de la Rima 60 (XV), de puño y letra de Bécquer. En este caso, no parece que esta orla tenga ninguna relación más que la ornamental.

... nueve pastoras; y el pueblo fabrico escuchaba todas las heroicas resignaciones del dolor en los trabajos de Job y todas las locustidades y deliquios del más puro amor en el símbolo de Salomón, y veía todas las irrisaciones de la más confundida epoptera en los Salmos de David y más sorprendentes predicciones en el oráculo profético de Isaías; y en Grecia oyéronse los ecos de los inspirados cantores y errantes rapsodas que vagaron por los bosques de la Asia Menor y de la Arcadia, y los poemas de Homero que creó al hermo Apuleio como Esopo al gigante Prometeo y Sófocles al desventurado Edipo y Eurípides a la inmortal Higiea, y resonó el dolorido llanto de Sísifo hundiéndose con su lira y sus laudes en las aguas del océano para alzar en ellas con su vida aquella pasión incunabul y frenética aliñada con la vista y el recuerdo del ingráto, inmensible a la hermonza, inescudible a la endecha, y a la gloria de la poesía, y al sacrificio de la mujer amante; y en la India Kousa creó Horacio tributo a la poesía para no pensar en la ruina de la República y Virgilio expresó en sencillas estrofas su entralable amor a la vida del campo y el epicureo Lucrécio cantó así no otra la secreta marmárea de los sonos; y oyóse por el Norte el eco de los bandos que cantaban las hazañas de Herminn y la voz sibila de Veludo; la profeta animada con sus aceros a los hitavos alemanes; y bajo la tienda de Atla entronaron los poemas heroicos que celebraban la gloria de la familia real de los Amalunges, como el Húngaro cantaba la conquista del país por los siete Jécs y las feroces jeneras del braco de Dori; y alta en Saguna y entre las lunas de la Escandinavia escuchábase la voz de Otilia y las cantorias del Edda que profetizaban la noche de los dioses y la victoria de las sombras y de las proceladas tempestades y en Escocia embalsamó el gineo la infinita melancolía de los poemas cistercienses y en la época de las Cruzadas la poesía provenzal, la giza ciencia, las cortes y tribunales donde con sutiliza casi metafísica discutían los trovadores las cuestiones amorosas y preelidábase ya el poema de los Nibelungen con sus hazañas heroicas, sus aventuras incógnitas y maravillosas; y surgieron entonces las poesías de los Normandos con sus enanos y gigantes, con sus hados y genios de las montañas, últimos vestigios de la teogonía del Norte, que cen-

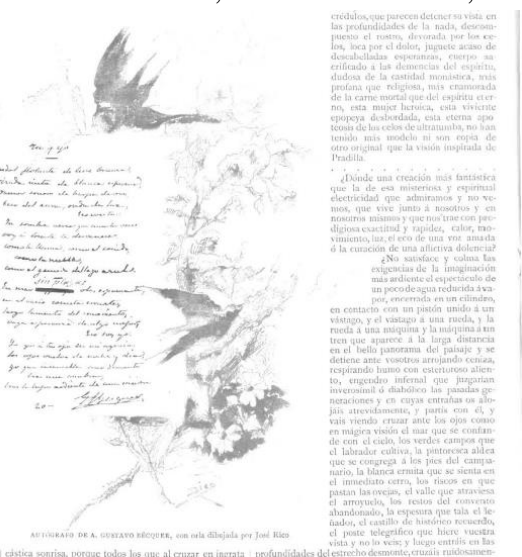


Figura 31

Sobre las ilustraciones de las *Leyendas*, aparecen solamente cuatro: *La Rosa de Pasión*, en la que se ve a la hija del judío Leví al pie de una cruz, dibujada por Manuel de la Rosa; *El*



Figura 32

en acto de adoración; *El Monte de las Ánimas*, que es el más espectacular de los cuatro (fig. 34). Es la copia de un cuadro de Gonzalo Bilbao reproducido a página entera, en el que se ilustra

Miserere, por Mattoni, que representa el canto de mil frailes muertos, sobre los que se destaca la figura de un esqueleto vestida en un hábito hecho jirones con las manos levantadas, quizá

con gran exactitud el final de la leyenda narrado por Bécquer, cuando el fantasma de Beatriz corre en círculos alrededor de la tumba de Alonso, perseguido por los espectros de los templarios del Monte de las Ánimas. Esta es la única de las cuatro imágenes que se acompaña con el fragmento del texto al que hace referencia. Finalmente, de *Maese Pérez el organista* se reproduce un cuadro de Domingo Fernández en el que el artista ha retratado a la hija de Maese Pérez, vestida con su hábito de monja y la vista clavada en el cielo, con las partituras en su mano y el órgano de su padre a sus espaldas.

De todos los dibujos, cuadros e ilustraciones de los sitios relevantes de la vida de Bécquer, voy a destacar el primero que aparece, un dibujo de M. Cabral Bejerano titulado *El sueño del poeta*, en el que aparece Bécquer sentado a la orilla del Guadalquivir, con el campanario del monasterio de San Jerónimo asomando al



El sueño del poeta, dibujo de M. Cabral Bejerano

Figura 33

fondo (fig. 35). Parece remitir esta imagen a un fragmento de la tercera de sus *Cartas desde mi celda*, fragmento que, por cierto, es el único del autor que se ha incluido en la revista (con la excepción, claro está, de las rimas y fragmentos que aparecen insertadas en las ilustraciones o como pie de imagen), y aunque no aparecen exactamente juntos (rara vez en las revistas de la época la imagen a la que hacía referencia un texto aparecía realmente al lado de este), las correspondencias son innegables: el “valle en miniatura” que se encuentra “en la margen del Guadalquivir que conduce al convento de San Jerónimo”, y en el que “dos o tres álamos blancos, corpulentos y frondosos, entretejiendo sus copas” dan sombra al poeta, y donde “un sauce baña sus raíces en la corriente del río”, en cuya ribera “crecen multitud de juncos y de esos lirios amarillos” es el espacio en el que un joven Bécquer, a sus catorce o quince años, se “juzgaba poeta”. El cuadro es un calco cuasi exacto de la descripción becqueriana, salvo por un detalle: la figura que aparece en la imagen no es ese niño de catorce o quince años, es ya el poeta consagrado que vuelve a los paisajes de su infancia (quizá en sus sueños, tal como nos

sugiere el título del cuadro) que inspiraron su vocación de poeta; aquella orilla que, años después, le lleva a escribir:

¡Cuántos días, absorto en la contemplación de mis sueños de niño, fui a sentarme en su ribera, y allí, donde los álamos me protegían con su sombra, daba rienda suelta a mis pensamientos y forjaba una de esas historias imposibles, en las que hasta el esqueleto de la muerte se vestía a mis ojos con galas fascinadoras y espléndidas! (Bécquer: 2012: 402).

Estos son solo algunos ejemplos de los muchos que conforman este número extraordinario de *La Ilustración Artística*, pero me parecen bastante representativos de un homenaje que se hace a Bécquer que nos permite ver la facilidad con que su obra se presta a “funcionar” de forma conjunta con otras manifestaciones artísticas; más concretamente, con la pintura y la ilustración literaria.

El último punto que quedaría para tratar la relación de Bécquer con la ilustración literaria es el de su propia producción pictórica, sin embargo, y dado que es el punto que más nos interesa, a ello vamos a dedicar enteramente el siguiente capítulo.

4. LOS DIBUJOS DE BÉCQUER: ÁLBUMES DE JULIA ESPÍN

Como ya hemos mencionado, Bécquer recibió, junto a su hermano Valeriano, una extensa formación artística por parte de su tío Joaquín Domínguez Bécquer, y, por las manifestaciones pictóricas que conservamos de él, demostró tener una gran habilidad para el dibujo.

No parece que publicara nunca esos dibujos; su producción artística se limitó al ámbito privado y a una forma de afición, de tal forma que lo que conservamos de ella es igualmente limitado. Tal como señala Jesús Rubio, que es el que recuperó gran parte de esos dibujos y el que más los ha estudiado, la dificultad de rastrear esa producción artística es mucho mayor que la de rastrear su obra literaria completa, que no es poca:

Si perseguir los textos becquerianos es una tarea ardua porque en gran parte se publicaron sin firma y en ocasiones en pequeñas publicaciones, mucho más complicado resulta todavía perseguir las imágenes. Cuando fueron cuadros, su carácter único ha multiplicado, de hecho, las dificultades para su conservación. Deben estar ignorados en las paredes de los herederos de aquellos compradores. Cuando fueron dibujos, el riesgo no era menor y a él se añadían la fragilidad del soporte y que no se les otorgaba un valor autónomo, sino de trabajos previos a las obras definitivas o sencillamente de obsequios para amigos o para damas que seguían la moda de tener un álbum con recuerdos de artistas (2006: 15).

Por tanto, lo que nos ha llegado de todo lo que probablemente pintó se limita a algunos dibujos sueltos conservados por amigos o familiares, los bocetos que figuran en el manuscrito del *Libro de cuentas* junto a sus poemas y a los álbumes de la cantante de ópera Julia Espín, supuesta amante del poeta y a quien este obsequió con varios dibujos, así como algunos dibujos conservados en el álbum de su hermana, Josefina Espín.

De todos ellos, nosotros nos vamos a centrar en los álbumes de Julia Espín. Fueron descritos (brevemente) por primera vez en 1906 por Everett Ward Olmsted, cuando, mientras documentaba la vida de Bécquer para elaborar una biografía, fue recibido en casa de la excantante y de su marido don Benigno Quiroga. No se volvió a saber de ellos hasta que fueron recuperados en 1997, catalogados y analizados por Jesús Rubio. Hoy día se conservan en el archivo histórico de la Biblioteca Nacional (Rubio, 1997: 133).

Los álbumes de señoritas eran una tendencia muy arraigada en la sociedad burguesa del XIX, y consistían en “pequeños joyeros de apariencia noble y sofisticada” en los que las damas coleccionaban composiciones literarias, musicales o pictóricas que les eran obsequiadas por

amigos, familiares y admiradores (Cardona, 2011: 145). Eran, en fin, recopilaciones de pequeñas muestras artísticas dedicadas a una mujer, y que, si bien empezaron como una forma de halagar su vanidad, o como una especie de álbum de recuerdos, rápidamente adquirieron el estatus romántico de “obra de arte total” en el que se reunían pintura, literatura y música. Romero Tobar define el álbum romántico como un

objeto suntuario que sumaba las cualidades materiales de un buen papel y lujosa encuadernación con el peso específico de las firmas que a él contribuían con textos literarios, partituras musicales, trabajos plásticos o fotografías y dedicatorias (2000: 331).

Tal es así, que, a lo largo del siglo, acabó evolucionando de *álbum de señoritas* a *álbum de artista*, en el que las producciones que recopila son “realizadas por y no para su propietario” (Cardona, 2011: 149), de tal forma que el álbum como tal adquiere un valor artístico *per se*.

En el caso de los álbumes de señoritas, era una costumbre bastante arraigada que en las celebraciones de círculos y salones, estos quedaran expuestos al público, más que como libro de visitas, como signo de prestigio y distinción de la familia, de tal forma que el álbum y sus dedicatorias constituían más un elemento de compromiso social y familiar que no propiamente un objeto descriptivo de la intimidad de la mujer. El propio Bécquer se hace eco de esta costumbre en su relato *Un boceto al natural*:

Y embebido en estas ideas, me puse a hojear distraídamente el álbum de Elena que encontré sobre un velador. En aquel álbum, y entre un diluvio de muñecos deplorables y de versos de pacotilla, vi algunas hojas en las cuales las amigas de colegio de Elena, como para dejarle un recuerdo, habían escritos sus nombres, estas al pie de una mala redondilla, aquellas debajo de tres o cuatro renglones de mediana prosa, en que ponderaban su amistad y la hermosura de la dueña del álbum, o aventuraban uno de esos pensamientos poéticos de que todas las niñas románticas tienen como una especie de troquel en la cabeza (Bécquer, 2012: 346).

En el caso de Julia, prácticamente todas las dedicatorias están dedicadas a su belleza o a su talento. Julia Espín Pérez de Colbrand (1838-1906) nació en el seno de una familia dedicada a la música. Su padre fue el compositor Joaquín Espín y Guillén, organista suernumerario de la Real Capilla y profesor de Solfeo en el Conservatorio de Música de Madrid, aunque tanto Julia como su hermano mayor Joaquín (músico también) recibieron su educación fuera de este, debido a los desacuerdos de su padre con el método de enseñanza del Conservatorio (Rodríguez Lorenzo, 2014: 55 y ss.). Las dos hermanas menores, Josefina y Ernestina, no se dedicaron profesionalmente a la música, pero Julia sí. Fue cantante de ópera y, por el repertorio que se le

conoce, probablemente poseía una voz de soprano dramática de coloratura. Empezó cantando en el *Círculo Filarmónico*, una asociación que ofrecía una formación musical alternativa a la del conservatorio y en la que participaban músicos, cantantes, artistas y literatos, fundada por Joaquín Espín (padre) en 1847. En 1867, Julia consiguió un contrato como *prima donna* para cantar en el Teatro alla Scala de Milán, donde su carrera despegó con muy buenas críticas bajo el nombre artístico de Giuletta Collbrand. A partir de allí, cantó en varias ciudades europeas como Odesa, Moscú y San Petersburgo, e interpretó los papeles principales en óperas de compositores como Bazziti, Barbieri y Donizetti, y llegó a tener trato con Giuseppe Verdi y Gioachino Rossini, con quien su familia guardaba un parentesco lejano (la madre de Julia era la sobrina de Isabel Colbrand, famosa cantante de ópera madrileña y la primera esposa de Rossini). Sin embargo, su carrera se truncó en 1869, a los 31 años, por una infección de garganta. Unos años después, en 1873 se casó con el ingeniero Benigno Quiroga Ballesteros a la edad de 35 años, el cual llegó a ser diputado y ministro (Rodríguez Lorenzo, 2014).

Bécquer la conoció en el contexto de los encuentros del *Círculo Filarmónico*, a los que empezó a acudir aproximadamente en 1860 en busca de contactos y oportunidades. A partir de ahí se forjó una amistad entre la cantante y el poeta que, según dijo alguno de sus amigos tras la muerte del poeta, llegó a ser bastante más que eso; Julia habría sido la amante y musa de Gustavo Adolfo. Sobre esa presunta relación amorosa hay todavía mucha controversia: los testimonios contradictorios y la falta evidente de pruebas parecen insinuar que quizá esa relación no sea más que el fruto de una serie de conjeturas que, más que nada, contribuyen a mitificar la leyenda becqueriana. Sin embargo, la abrumadora presencia del poeta en sus álbumes (mucho más que cualquier otro poeta, pintor o admirador), así como el exquisito cuidado con que Julia los conservó, y sobre todo el hecho de que uno de ellos está dedicado *exclusivamente* a Bécquer, parecen sugerir que “la relación entre Gustavo y Julia fue más amplia y compleja de lo que a veces se ha dicho”, y que realmente pudo haber algo más entre ellos (Rubio Jiménez, 1997: 168).

No voy a repetir el inventario y la descripción de todos los dibujos que aparecen en los álbumes que realizó Jesús Rubio en sus investigaciones, ya que él lo hizo mejor y más detalladamente de lo que lo habría hecho yo; me limitaré a remitirme a ellos²⁶ y a señalar los grupos básicos en los que podemos categorizar estos dibujos.

²⁶ Rubio Jiménez, J (1997). Gustavo Adolfo Bécquer y Julia Espín: los álbumes de Julia. *El Gnomo* (6), 133-271, y (2006). *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

De los dos álbumes, como he mencionado, el primero está enteramente dedicado a la obra de Bécquer. El segundo es un álbum más al uso de la época, con dedicatorias, poemas, dibujos y partituras de varios amigos y admiradores, entre los cuales encontramos un boceto de Valeriano Bécquer, una aguada de un molino y unas campesinas firmada por Adolfo Rodríguez (seudónimo usado comúnmente por Bécquer y Rodríguez Correa en sus obras teatrales conjuntas), un poema autógrafo de Gustavo Adolfo (la futura rima XVI) y un pequeño álbum de ilustraciones “grotescas” que combinan muerte y humorismo, bajo el título de *Les morts pour rire: bizarreries dédiées a Mademoiselle Julie, par G. A. Becker*, el cual analizaremos más adelante.

El primer álbum está compuesto casi enteramente por dibujos, con una presencia literaria muy escasa: la primera, una cita de la ópera *La Straniera*, de Vincenzo Bellini, copiada por Julia a modo de introducción al álbum:

Infelice il cor che fida
 Nel sorriso dell'amor
 Brilla e muor cual luce infida
 Che smarrisce il viator.

Probablemente lo escribiera de memoria, ya que hay un pequeño error: la primera palabra no es *infelice*, sino *sventurato*, pero aparte de eso, se corresponde perfectamente al aria más famosa de la ópera, que corresponde a la escena 6 del acto primero, en el que la protagonista, Alaide, canta un amor imposible.

La otra consiste en un mensaje en código que, descifrado, resulta ser una versión primitiva de la Rima 37 (XX), firmada con las siglas MOI, que según el análisis de Rubio, hace un juego con el significado y la pronunciación de la palabra francesa: “En francés, «yo», pero también al ser pronunciado, «mua», la expresión coloquial del beso...” (1997: 154). Esto, junto a la estrofa que encabeza el álbum, además del hecho de la presencia única de Bécquer en este y la posible interpretación de algunos dibujos, parecen indicar que, efectivamente, hubo una relación amorosa entre ambos. Sin embargo, no hay ninguna prueba de ello, así que esta interpretación, aunque atractiva, no pasa de ser una simple conjetura.

Centrándonos ya en los dibujos, propiamente, observamos que Bécquer tiende a agruparlos formando series. Tal como señala Rubio, Gustavo “concebía dinámicamente sus dibujos con lo que fácilmente forman grupos, aunque su generosidad haya hecho después que su dispersión haya sido grande” (1997: 151); en los álbumes podemos encontrar seis series principales: una serie de temática teatral, una serie de temática costumbrista, una serie de

diablos y diablesas, la serie de las *bizarrerías*, una serie dedicada a las musas y la poesía y, finalmente, una serie de la Campaña de la Guerra de África. Gran parte de estos dibujos giran en torno a la figura de la mujer, muchos de los cuales parece ser que representan a la propia Julia, a juzgar por la nariz aguileña con la que se la representa, ya que al parecer era un rasgo característico suyo.

La primera de estas, la de temática teatral (operística, principalmente), es la más abundante en el álbum, probablemente por la profesión de Julia, por supuesto. Dentro de esta encontramos tres tendencias o subgrupos de imágenes: las que hacen referencia al mundo escénico, las reproducciones de escenas de óperas concretas y las que representan figurines y personajes, pero no están enmarcados en ninguna escena concreta. Sobre el mundo escénico hay dos dibujos: una vista entre bastidores durante una representación teatral, en la que una mujer (¿Julia, quizá?) está en escena cantando, y un retrato de Julia con su padre y su hermana en el palco de un teatro.

Las escenas de óperas son probablemente las más interesantes de esta serie de dibujos. Tanto la mayoría de las obras como de los figurines representados en el álbum pertenecen a Donizetti, y suelen tratarse de papeles que configuraron el repertorio de Julia. En total, hay 16 dibujos que conforman las escenas concretas de las óperas, de las cuales 11 (10 escenas más una portada) ilustran con gran detalle una obra concreta, *Luccía di Lamemmoor*, del citado compositor, y de la que Bécquer escoge los momentos cumbre que configuran una historia de amor y desengaño: el enamoramiento y la promesa de amor entre Lucía y Edgardo, el desengaño y la imposibilidad de su amor, cuando el hermano de Lucía la obliga a casarse con Enrico, la vuelta de un despechado Edgardo, que se cree engañado y le devuelve el anillo, la locura de Lucía después de asesinar a su marido y que la llevará a la muerte, y por último, el monólogo final de Edgardo y su posterior suicidio (Rubio Jiménez, 1997: 146). Los otros cinco dibujos pertenecen en su mayoría a óperas no identificadas: uno de ellos, realizado con gran detalle, lleva la inscripción “*El escarpelo del Diablo – Acto 2º - Escena 4ª*”, sin embargo no se ha identificado ni la obra ni el autor. Aparece también una escena en la que se ve a un hombre renacentista junto a otro que parece vestir a la turca; Rubio señala que podría tratarse de *Il Coradino*, de Rossini. En otro está escrito *Les Deux s’en vont*, también sin identificar; otros tres son esbozos sin concluir, que parecen ser apuntes rápidos del teatro, y, finalmente, aparece una imagen del *Fausto* de Goethe, que probablemente Bécquer conoció por la ópera de Gounod y por la traducción de Augusto Ferrán.

Sobre los figurines, parece que representan mayoritariamente personajes que fueron interpretados por Julia o por el tenor Mario, también gran amigo de Bécquer y frecuentador del *Círculo Filarmónico*. Entre ellos destacan el personaje de María, protagonista de la ópera *La Hija del Regimiento*, de Donizetti, o Eleonora, que podría corresponder, según Rubio, tanto a *Il Trovatore*, de Verdi, como a *La Favorita*, de Donizetti (1997: 179). Se ha podido documentar que ambos papeles formaron parte del repertorio de Julia; sin embargo, el segundo lo interpretó estando ya en Italia; el primero lo interpretó en los encuentros del *Círculo Filarmónico*, por lo que es probable que ese fuera el que conociera Bécquer, y por eso la retratara en ese papel (no parece haber duda, al menos, de que la mujer del dibujo sea efectivamente Julia) (Rodríguez Lorenzo, 2014).

Los bocetos de temática costumbrista, por otra parte, son menos numerosos. En uno de ellos aparece retratada la familia Espín (el padre, Julia, Josefina y Ernestina, quizá) dando un paseo, en un estilo más cercano a toda una serie de retratos que, si bien no se pueden considerar propiamente costumbristas, no encajan tampoco concretamente en ninguna otra serie. A un estilo un poco distinto, en el que se conjuga lo costumbrista con lo grotesco, pertenecen otros dos dibujos, en uno de los cuales salen representadas dos viejas hablando a las puertas de una iglesia, y en otro, el que cierra el álbum, el rostro de un fraile “extremadamente obeso” que continúa la tradición pictórica de su padre, entre cuyos portafolios se encuentran varios bocetos y dibujos de religiosos obesos, aunque Bécquer añade a esto la dimensión caricaturesca (Rubio, 1997: 148).

Cercano al costumbrismo están los dibujos que parecen preparatorios de una labor periodística, pero que siguen con esa tendencia caricaturesca y un tanto inquietante, y que conforman la serie sobre la Campaña de la Guerra de África, mucho más reducida; está formada solo por cuatro dibujos: el primero, que es el más cercano a la temática puramente documental y periodística, muestra a un hombre vestido con ropas árabes con la leyenda “un marroquí”; en otro podemos ver a un soldado entrando en la tienda de una mujer desnuda; el tercero representa a un soldado que lleva unas mujeres árabes a caballo, con cabezas humanas colgando de la grupa del caballo, lo que le da un toque algo más inquietante; la última, finalmente, se aleja más del costumbrismo y es mucho más cercana a la caricatura: dentro de una cueva, un soldado abre un arcón con la inscripción “Tesoro de Mequínez”, del que sale una persona (¿un mago?) haciéndole una mueca burlona. Según Rubio, podría tratarse de algún tipo de obra teatral de circunstancias motivada por la Campaña militar en cuestión (1997: 175).

Esta “comicidad que tiende a lo grotesco” (*ibid.*) es especialmente característica en la serie de las *bizarrieres*, que son, además, los dibujos más singulares de Bécquer. Consisten estas en pequeños bocetos protagonizados por esqueletos en los que la muerte se presenta de forma humorística; imágenes en las que los difuntos bailan, ríen y se regocijan en rituales y escenas de una comicidad y una ironía tendiente a lo grotesco, caprichosa, con una cierta influencia goyesca. Dentro de esta serie destaca, evidentemente, el cuadernillo que lleva el mismo nombre y que está incluido en el segundo álbum de Julia, compuesto por dieciséis escenas y la portada. Además de estas, en el primer álbum encontramos otras tres imágenes que, si bien no se incluyen en *Les morts pour rire*, siguen la misma trayectoria estética: en una vemos a un esqueleto subido a un campanario, mientras repica la campana; en la segunda, una pareja de esqueletos cabalga en sendos esqueletos equinos, y en la tercera, otra pareja está ante un piano, él tocando y ella cantando.

Hay otros dos esbozos que, si bien Rubio incluye en la categoría de las *bizarrieres*, yo considero que forman una serie independiente, ya que se distinguen del resto de dibujos que hay en los álbumes por un detalle que considero esencial: a diferencia del resto, estas composiciones incluyen texto. Se trata de un par de viñetas humorísticas que siguen con la temática de la muerte presente en las *Les morts pour rire*, pero, en este caso, la presencia de un brevísimo diálogo añade una dimensión irónica intermedial que las convierte en un iconotexto en relación de yuxtaposición y que, por tanto, podríamos considerar una especie de obra literaria intermedial *per se*. Ambas se sitúan en un cementerio; la primera de ellas consiste en un hombrecillo abriendo un ataúd para mostrar el cadáver de una mujer joven a un caballero con levita, monóculo y sombrero de copa, en actitud sorprendida, debajo del cual aparece este texto: “—Cascaras!! como ha cambiado! (*sic*)”. En la segunda, un hombre ataviado de forma parecida a este último, se levanta el sombrero mientras da una tarjeta a un esqueleto que asoma tímidamente detrás de la lápida de un nicho. A la derecha del dibujo, el breve diálogo que aquí reproducimos:

Día de difuntos.
 Difunto – No recibo.
 Visitante – Pues hai queda la targeta! (*sic*).

Otro grupo de dibujos que tiene especial relevancia es la serie de diablos y diablasas. Está formado por cuatro escenas en las que aparecen una serie de personajes con cuernos: el primero de esos dibujos representa un diablo vestido de fraile confesando a una diablesa; en el segundo, una monja abre la cama y encuentra dentro un diablillo agazapado; en el tercero, un demonio

corteja una mujer desde el otro lado de la reja, y en el último, un demonio abre la puerta a una diablesa embozada en un manto, a la que sigue, de lejos, un hombre envuelto en una capa, hacia el que se vuelve ella con mirada misteriosa. También en esta serie se podría incluir la escena ya mencionada de *El escarpelo del diablo*, en la que un demonio arranca el corazón a una mujer dormida y se lo ofrece al hombre. Esta escena, junto a la figuración de la mujer como diablo, ilustra el papel central y polivalente que ocupa la mujer en la imaginería becqueriana, y contrapone esa visión de la mujer sin corazón y tentadora, malvada, a otra mujer idealizada, perfecta, y musa de sus poesías:

La mujer representa en los álbumes mundos opuestos y contradictorios, pues si por un lado hallamos esta visión angelizada extrema por otro encarna la tentación, adquiriendo el aspecto de diablesa o de instrumento del que se vale el diablo para tentar al hombre (Rubio Jiménez, 1997: 152).

Esa otra visión idealizada de la mujer constituye el núcleo de la última serie de dibujos de los álbumes, la de las musas del poeta. Esta está constituida por tres dibujos: en el primero aparece un hombre en una cama con un delirio febril, y un diablillo sentado encima de él que hace volar una cometa que tiene forma de mujer, una mujer que se disuelve entre nubes y que representa una musa. Este dibujo hace pareja con otro con el que, aunque perteneció al mismo álbum, D. Benigno Quiroga obsequió al doctor Gregorio Marañón, y que se conserva todavía en su familia. A este dibujo le puso el nombre de “El poeta y las musas” Rafael Montesinos, que considera que es un autorretrato del propio Bécquer (*ibid.*: 143-144). Las similitudes en la figura de este segundo dibujo con el hombre que aparece en la cama del primer boceto nos hacen pensar que, en este caso, se trata igualmente de un autorretrato del poeta. El segundo dibujo representa también la forma de una mujer etérea, nebulosa, pero cuyo rostro está pintado de negro, vacío, y que igualmente tiene un dibujo equivalente en el álbum de Josefina Espín, estudiado también por Montesinos. El tercero, finalmente, muestra una mujer echada en una barca de vela que deja atrás, en la playa, un hombre que parece que la llama. Jesús Rubio interpreta que debe tratarse de una especie de retrato alegórico de Julia (de nuevo, la nariz aguileña la delata); quizá una declaración de amor velada (*ibid.*: 153).

Esta dualidad es una manifestación de la estética de los contrarios, eminentemente romántica, expresada en toda su gloria en el *Fausto* de Goethe, la cual toma Bécquer para la construcción de su visión de la mujer: la ambigüedad que caracteriza el arquetipo femenino becqueriano une la tradición petrarquista de la *donna angelicata* y la moderna figura

decimonónica de la *femme fatale*, que el Romanticismo empezó a perfilar y que culminó en la *Salomé* de Oscar Wilde.

Es interesante ver como esa dicotomía se traduce a la producción literaria de Bécquer: la *donna angelicata*, fuente de inspiración del poeta, mujer idealizada e inalcanzable, es el arquetipo por excelencia de sus *Rimas*, mientras que la *femme fatale*, la mujer cuya sensualidad lleva al hombre a su perdición, recibe su mayor tratamiento en las *Leyendas*. La tradición petrarquista, que es eminentemente poética, alimenta la idea de la musa; la mujer se convierte en el ideal amoroso adorado, que se contempla en la distancia, y aunque Bécquer se va acercando a ella poco a poco hasta que alcanza un punto de intimidad intensa y dulce (“Solo sé que nos volvimos / los dos a un tiempo, / y nuestros ojos se hallaron / ¡y sonó un beso”, Rima 53 [XXIX]), llegando finalmente al desengaño y al dolor del olvido, esa idealización y adoración silente son permanentes en su poesía; la Rima 50 (XVII) es la que mejor expresa esa concepción, incorporando en cuatro versos los elementos petrarquistas del sol que graba la mirada de la mujer en el alma y la adoración lejana y absoluta:

Hoy la tierra y los cielos me sonrén,
 hoy llega al fondo de mi alma el sol,
 hoy la he visto... La he visto y me ha mirado...
 ¡Hoy creo en Dios!

La modernidad, en cambio, caracterizada, entre otras cosas, por la aparición de la narrativa como género literario hegemónico, aúna a la creación narrativa la modernidad de la imagen postromántica y burguesa de la *femme fatale*. Las *Leyendas*, como digo, son el paradigma becqueriano de esa concepción. Evidentemente, estas observaciones son generalizaciones, pero sí que es cierto que, en los casos en los que la mujer no es ella misma la protagonista de la historia, sino el objeto amoroso del personaje principal, se convierte en antagonista, en la persona que llevará al héroe de la leyenda a su perdición (o casi perdición), aunque ello le cueste la propia vida o la propia honra: Beatriz causa la muerte de Alonso en *El Monte de las Ánimas*, doña Inés de Tordesillas provoca una lucha fratricida entre Alonso y Lope en *El Cristo de la Calavera*; en *Los ojos verdes*, la misteriosa mujer de la fuente de los Álamos provoca la muerte de Íñigo; el amor por la hija del alcaide provoca la derrota de los cristianos y la muerte del protagonista en *La cueva de la mora*, etcétera.

Los dibujos becquerianos que observamos en los álbumes de Julia, en conclusión, conforman una antología de los grandes temas tratados por el poeta en su producción literaria: amor, muerte y poesía están presentes en ambas manifestaciones siguiendo una estética común

y transversal, en la que los ideales románticos de la estética de los opuestos, la figura de la mujer y la obra de arte total, con toques de humorismo e ironía (que, en el caso de su literatura, están presentes sobre todo en sus artículos periodísticos y en las narraciones contemporáneas) estructuran un todo coherente y global.

4.1. Análisis teórico de nuestra propuesta de edición

Dada esa correspondencia estética perfectamente rastreable entre pintura y literatura becqueriana, hemos decidido elaborar una propuesta de edición de las *Leyendas* ilustradas con los dibujos recuperados de los álbumes de Julia Espín.

Evidentemente, estos dibujos no han sido producidos para este fin, pero, teniendo en cuenta las ideas de Bécquer sobre la capacidad expresiva de la pintura y las posibilidades de resemantización de una imagen que expresa en *Las dos olas*, hemos creído que una unión de ambos lenguajes permitirá que el lector tenga una experiencia estética superior de la literatura de Bécquer. El objetivo es crear un objeto de recepción que permita hacer una lectura más holística de la estética becqueriana, en la que el dibujo se une al texto para expresar (o, en este caso, sugerir, sobre todo) todo aquello que la palabra no puede.

Para ello, hemos seleccionado un total de quince leyendas y cuarenta y ocho dibujos de los álbumes, los hemos juntado, y ahora vamos a tratar de analizar el resultado de nuestra propuesta a partir del modelo teórico expuesto al principio de esta investigación.

Antes de hablar propiamente de la elección de las imágenes, debemos aclarar brevemente los criterios seguidos para esta edición: para la fijación del texto nos hemos basado en ediciones precedentes, principalmente en la edición original de 1871 y en las *Obras completas* editadas por Joan Estruch, en la reedición de 2012. Hemos optado, además, por adaptar la ortografía a la regulación de la RAE de 2010, quitando los acentos a los pronombres demostrativos, a *solo*, a *guion*; etc., y sustituyendo arcaísmos como *oscuro* por *oscuro*, pero tratando de mantener la mayor fidelidad posible al texto original.

En cuanto a la elección de las *Leyendas*, hemos seleccionado aquellas que Joan Estruch considera como tal, y hemos excluido todos los relatos contemporáneos o de tema hindú, que se suelen incluir en algunas ediciones. La selección de *Leyendas* que hemos ilustrado, por tanto, incluye *El Monte de las Ánimas*, *Los ojos verdes*, *Maese Pérez el organista*, *El Miserere*, *La Promesa*, *El rayo de luna*, *La Cruz del Diablo*, *El beso*, *El Cristo de la Calavera*, *El gnomo*, *La*

corza blanca, La ajorca de oro, La cueva de la mora, La Rosa de Pasión y Creed en Dios, precedidas por la *Introducción sinfónica* que escribió Bécquer para el *Libro de los Gorriones*, que pretendía ser una introducción a la totalidad de su obra, motivo por el cual nos ha parecido que es especialmente adecuada a este intento de honrar el ideal de obra de arte total tan impregnado en la producción artística becqueriana.

Como objeto de recepción, debemos observar que se trata de un anexo al final de un Trabajo Final de Máster, por lo que el acercamiento del lector va a ser, muy probablemente, desde una perspectiva académica, e influenciado por todo el desarrollo teórico que hemos ofrecido en estas páginas. Si algún día se llegara a publicar y adquiriera la forma de un libro físico, con una introducción más corta y una apariencia más bella (en la que se indeque, por supuesto, que las imágenes no fueron creadas originariamente por Bécquer para ilustrar sus *Leyendas*, sino que la unión entre unas y otras constituye una propuesta de mi autoría), la lectura resultante constituiría, probablemente, una experiencia más estética y menos académica, cumpliendo mejor, quizá, con el objetivo para el que ha nacido esta propuesta editorial.

Dicho esto, pasemos ahora a determinar en qué categorías encaja desde el punto de vista de su producción. En este caso, evidentemente, la autoría del texto y de las imágenes es la misma (Bécquer), pero ambos elementos fueron producidos de forma independiente; es decir, ninguno de los dos fue creado *para* el otro, y es mi intervención, como tercer agente, la que los junta para crear un objeto de recepción y de lectura común. En este caso, las imágenes elegidas ya tienen un carácter estético y artístico previo, por lo que no estamos ante un caso de *ready-made*, sino de una resemantización de las imágenes para que “concierden” con el texto. Un gesto que, por cierto, es parecido al que ya realizó Bécquer con el cuadro de Casado *Las dos olas* que hemos analizado en el apartado anterior, por lo que el propio hecho de adaptar las imágenes a otro texto para que sean leídas de una forma concreta es también consecuente con la estética becqueriana. Por otra parte, es evidente que la opción de trabajar con un corpus ya creado y definido limita las opciones de ilustración, precisamente por la propia finitud del corpus, razón por la cual algunas de las *Leyendas* pueden parecer más pobremente ilustradas y resultar menos sugestivas en su lectura.

Por otra parte, las *Leyendas* no fueron concebidas por Bécquer para ser ilustradas, y de hecho, cuando se publicaron en las distintas revistas en las que aparecieron (*El Contemporáneo, La América y La Crónica de Ambos Mundos*) no se acompañaron con ninguna imagen. Por tanto, no estamos ante un caso de obra intermedial, sino que hablamos, propiamente, de

ilustración. Sin embargo, hablar de ilustración no implica que la función que realice sea la *ilustrativa*, porque no implica una relación de subordinación: en el caso que nos ocupa, las imágenes no pretenden ser un apoyo o un elemento auxiliar al texto; no se trata de una función auxiliar ni ornamental, sino que los dibujos adquieren una entidad estética propia que juxtaponemos a las leyendas para *sugerir* nuevas lecturas e interpretaciones.

Esto implica que, para analizar nuestras imágenes, debemos partir del modelo de Nikolajeva y Scott (2000), que distingue, recordemos, entre las interacciones *simétrica*, *de ampliación*, *complementaria*, *de contrapunto* y *contradictoria* que se pueden dar en el iconotexto.

Las imágenes costumbristas y de escenas teatrales que encontramos en el álbum, así como los retratos y los figurines, son las que más se prestan realmente a la interacción simétrica. En el caso de las escenas de costumbres, la cotidianeidad de la vida las hace especialmente versátiles y adaptables a cualquier tipo de escenario. Por ejemplo, dos personas manteniendo una conversación en la calle es un escenario habitual, de tal forma que el dibujo en el que sale la familia Espín dando un paseo puede ser usado, por ejemplo, para ilustrar las dos mujeres que comentan los sucesos en *Maese Pérez el organista*. Jesús Rubio señala en el inventario de los álbumes otro dibujo, en el que salen dos viejas charlando a la puerta de una iglesia, que le recuerda mucho a esa escena. De hecho, es el único dibujo que relaciona directamente con una leyenda concreta; sin embargo, yo he preferido dejar ese para la llegada del romero al monasterio de *El Miserere*, en el que frailes y pastores escuchan la historia del romero y le hablan del famoso *miserere de la montaña*, porque, a pesar de que Rubio señala claramente que son dos mujeres, he considerado que el ojo lego puede no identificarlas como tal y confundir los vestido con hábitos y jirones, en cuyo caso parece perfectamente adecuado para esa escena. Por otra parte, en *Maese Pérez* no se especifica la edad de doña Baltasara y de su amiga y, por lo tanto, en ese caso la elección de una u otra imagen rellenará ese espacio de indeterminación de una forma distinta, cambiando la percepción lectora de la escena.

También los retratos y figurines permiten rellenar, con cierta libertad, los espacios producidos por las descripciones. Los numerosos retratos de Julia, que es la musa (y, deducimos, el ideal de mujer hermosa) de Bécquer han servido para poner rostro a algunas de las hermosas damas descritas en las *Leyendas*: Constanza, de *La corza blanca*; doña Inés de Tordesillas, de *El Cristo de la Calavera*; Sara, de *La Rosa de Pasión* y la misteriosa mujer de *Los ojos verdes*. También los figurines en los que se la representa como personajes de ópera se

han prestado a interpretar aquí otros personajes: la María de *La Hija del Regimiento* de Donizetti se convierte en Beatriz, la protagonista de *El Monte de las Ánimas*, y la Eleonora de *Il Trovatore* de Verdi, vestida con ricos ropajes, se convierte en la Virgen del Sagrario a la que un desdichado Pedro trata de robar una joya en *La ajorca de oro*.

También los figurines masculinos sirven a ese propósito: el primero de una serie de propuestas de figurines operísticos para el tenor Mario (bajo el título de “Mario por activa y por pasiva”) encarnará al joven Garcés de *La corza blanca*, y dos caballeros vestidos con armaduras medievales representarán los papeles del señor del Segre en *La Cruz del Diablo* y de la estatua del difunto señor de Castañeda, que protege el honor de su también difunta esposa doña Elvira en *El beso*.

En el caso de las escenas de óperas concretas, destaca, como hemos dicho antes, *Luccía di Lamemmoor*, cuyas estructuras narratológicas coinciden en gran parte con la estructura básica de una leyenda becqueriana: “esta serie de dibujos es como una leyenda becqueriana más: cuando parece que va a tocarse el ideal, se desvanece y todo es destrucción y muerte” (Rubio Jiménez, 1997: 147). Las escenas que elige esbozar Bécquer en estos dibujos, además, corresponden a los momentos clave de una historia de amor y desengaño, que es igualmente transversal a muchas de las leyendas, de tal forma que la transposición de esa imagen de una historia a otra es prácticamente literal, especialmente en el caso de *La promesa*, en la que hemos podido reinterpretar tres escenas: donde Lucía y Edgardo conversaban en el bosque, vemos ahora a Margarita y Pedro en la misma situación; cuando Edgardo llega de sorpresa reclamando el amor de Lucía, Margarita se desmaya al reconocer a Pedro en el conde de Gómara, y donde un despechado Edgardo devuelve furioso el anillo a Lucía, los hermanos de Margarita la matan para vengar la honra familiar.

El resto de escenas sirven al mismo propósito en distintas *Leyendas*: el desafío a muerte entre Edgardo y Enrico a causa de Lucía se convierte en el duelo fratricida entre Lope y Alfonso por el amor de doña Inés (*El Cristo de la Calavera*); Lucía y Alisa junto a la Fuente de la Sirena se transforman en las hermanas Marta y Magdalena junto a la fuente de *El gnomo*; una Lucía que canta enajenada con los ojos al cielo pasa a encarnar a la hija de Maese Pérez, que observa aterrorizada cómo el órgano de su difunto padre suena sin que nadie le toque; la imagen de un Edgardo desesperado ante la muerte de Lucía pasa a representar a un decepcionado y abatido Fernando que ha perdido la esperanza y las ganas de vivir a causa de un rayo de luna; y, finalmente, el agonizante Edgardo, que se ha clavado un puñal y es atendido por un grupo de

caballeros, se convierte en el malherido y moribundo bandolero que, atrapado por la gente del pueblo, refiere ante ellos los fantásticos hechos que configuran *La Cruz del Diablo*. Y, finalmente, en una interpretación bastante más libre, una de las escenas del principio, en la que Edgardo se adelanta airado, rodeado por el coro, se convierte en nuestra propuesta en Pedro, el desgraciado protagonista de *La ajorca de oro*, que después de robar la joya a la Virgen enloquece rodeado por las estatuas del templo.

Como vemos, no todas las escenas son exactamente equivalentes, pero siguen una estructura e iconografía parecidas. Algunas otras escenas, pertenecientes a otras obras, pueden requerir una resemantización o reinterpretación algo más elaborada. La que, según intuye Rubio (1997), podría pertenecer a *Il Coradino* de Rossini, y que muestra a dos hombres con vestidos renacentistas (uno de ellos con ropajes turcos o árabes, quizá), la hemos reconvertido en la escena de *Los ojos verdes* en la que Íñigo, con la cabeza inclinada, intenta convencer a su señor Fernando que desista de perseguir a la mujer que ha visto en la Fuente de los Álamos. Por otra parte, el dibujo que lleva por título “*Les Deux s’en vont*”,²⁷ y que muestra a una mujer velada que parece dirigirse a un lugar que se insinúa concurrido (“un baile”, sugiere Rubio [1997: 181]), a las puertas del cual un niño desnudo y con los ojos vendados parece ofrecerle algo de una bandeja que lleva colgada del cuello, lo hemos usado para *La cueva de la mora*, otorgando a algunos de los detalles que aparecen un significado alegórico. Concretamente, ilustramos con ella el momento en que Sara llega al lugar en el que se han reunido los judíos la noche de Viernes Santo; el velo que le cubre el rostro, el cual vuelve hacia atrás con una mirada de desconfianza, representa el disimulo y el secretismo, la necesidad de esconderse; y el pequeño cupido que la recibe con los ojos tapados lo interpretamos como la ciega intuición que la ha llevado hasta allí. Evidentemente, en este caso la interacción que se establece entre el texto y la imagen ya no es simétrica, sino complementaria: la imagen ofrece una descripción física del personaje de Sara y la lectura de la escena nos permite reinterpretar los detalles que aparecen en el dibujo.

También en esa línea encontramos el bosquejo de la obra desconocida *El escarpelo del diablo*, en el que un diablo ofrece el corazón de una mujer desnuda a un hombre que entra, aparentemente sorprendido, por la puerta. Este lo hemos usado para *La cueva de la mora*,

²⁷ Realmente ignoro si ese dibujo pertenece realmente a una escena teatral o es más bien un dibujo de corte costumbrista, como parece apreciar Rubio (1997). Sin embargo, la presencia de un título y la aparición de un niño desnudo (¿un cupido, quizá?) me decantan más por la primera opción, si es que no se trata simplemente de un dibujo alegórico.

cuando el protagonista de la historia, prisionero de los moros, se enamora de la belleza de la hija del alcaide hasta el punto de que, tras ser liberado, vuelve al castillo donde fue preso y lo conquista, con el único objetivo de volverla a encontrar y convertirse en su amante. Eso llevará a la perdición y muerte no solo de ambos, sino además de casi todos los cristianos que luchan con él. La imagen escogida incide en esa visión de la mujer seductora (característica encarnada en su desnudez) como instrumento del diablo que lleva a la perdición, y de ahí la imagen del demonio ofreciéndole el corazón de la mujer al hombre que queda extasiado ante su belleza.

Esa idea de la mujer como causa de la perdición del hombre es, recordemos, una de las caras de la mujer becqueriana, la de la *femme fatale*, a la que se contraponen la *donna angelicata* que toma, en el caso de los dibujos, la forma de espíritu o musa. Particularmente notable es el caso de *El rayo de luna*, en el que un soñador Manrique persigue un rayo de luz que, en su imaginación, toma forma de mujer. Hay un momento en el que el protagonista fantasea sobre cómo debe ser el rostro de esa mujer etérea e idealizada, fragmento para el cual he elegido ese dibujo en el que aparece una mujer que vuela, un espíritu con forma femenina cuya cara está pintada en negro: el objetivo en este caso no es rellenar un espacio de indeterminación, sino realzar la duda y la sugestión que inundan el ánimo de Fernando cuando cree que está a punto de encontrarla: él ha visto a una mujer etérea moverse rápidamente entre los árboles, como si flotara, pero no ha sido capaz de verle el rostro. Antes de eso, mientras la perseguía, ha creído verla subir a una barca y alejarse por el río, dejándole atrás con todo el deseo. Para esa escena, evidentemente, la ilustración elegida ha sido el retrato alegórico de Julia en una barca a merced de las olas, dejando atrás al poeta: no solo la escena presentada coincide, sino que parece que en ese boceto se concentra todo el significado de la leyenda: las esperanzas y el amor no son más que ilusiones efímeras e inalcanzables: “¡El amor!... El amor es un rayo de luna.”

De la misma serie de las musas hemos tomado el dibujo de “El poeta y las musas” en el que un hombre se revuelve en la cama, mientras un diablillo que está sentado en sus rodillas hace volar una figura femenina como si fuera una cometa, y con él hemos ilustrado el final de *El Miserere*, cuando el romero muere entre sueños febriles, incapaz de terminar ese *miserere* que oyó en la montaña: esos sueños están representados por el diablillo que, jugando con su musa, le atormenta.

La figura del diablillo nos devuelve a esa idea de *femme fatale* y, concretamente, a su encarnación en la serie de diablos y diablasas. De esa serie hemos tomado dos imágenes; la primera en la que un diablo corteja a una mujer, para el momento de *El Cristo de la Calavera*

en el que Lope y Alonso descubren la pecaminosa aventura de doña Inés con un desconocido, lo cual evidencia lo absurdo de sus celos. La segunda es aquella en que un demonio abre la puerta a una diablesa que mira hacia atrás, fijando la vista en un hombre que la sigue: ilustra esta el final de *Los ojos verdes*, en el que el personaje diabólico de la mujer arrastra a Fernando con ella al infierno. Al escoger esta imagen, me había planteado en un principio cortarla para que solo apareciera la mujer seguida por el hombre; sin embargo, finalmente he considerado que la presencia del diablo (que realmente no se sabe muy bien si le abre una puerta, como indica Jesús Rubio, o si solo espía la escena a escondidas) no contradice el sentido de la escena; al contrario, refuerza, en mi opinión, esa idea de la mujer salida del infierno (en la leyenda ella prácticamente reconoce ser un demonio) que arrastra con ella el alma de los incautos. En este caso, estamos en una interacción contrapuntística, casi contradictoria, en la que el elemento del agua en la que se hunde Fernando arrastrado por la hermosa no aparece en el dibujo: no es necesario, pues la propia presencia del demonio, que observa tranquilo una figura embozada que parece casi apresurarse a un ambiente asfixiante, es suficiente.

Sí he tenido que cortar, en cambio, otros dibujos; entre ellos, la viñeta humorística del reencuentro entre el caballero y la difunta, para colocar la imagen del ataúd abierto que muestra el cadáver al final de *La promesa*, cuando el conde de Gómara retorna a Soria para cumplir su promesa de casarse con Margarita. A pesar de que, en este caso, quizá tampoco habría sido necesario realmente eliminar la imagen del caballero, dando lugar a una interacción de contrapunto, contradictoria casi, con un tono irónico, he preferido optar por mantener la coherencia visual y el tono dramático que ofrecían las demás ilustraciones que acompañan la leyenda. El mismo razonamiento de coherencia y unidad temporal y tonal he seguido para los casos de *El beso*, en que los personajes que aparecen entre bastidores de un teatro me permiten representar los soldados que, en las ruinas de un convento, hablan sobre la estatua que ha enamorado al capitán, y en el caso de *La corza blanca*, en el que la imagen de la mujer desnuda en cuya tienda entra un soldado (imagen que pertenece a la serie de la Campaña de la Guerra de África) me ha servido para ilustrar a Constanza, a quien Garcés descubre desnuda en el río. En ese caso, he borrado al soldado para no caer en un anacronismo (Garcés aparece antes con ropas medievales), y para que no fuera excesivamente contradictoria la localización descrita en el texto respecto a lo que aparece en el dibujo.

También de la serie de la Guerra de África me ha servido un dibujo para *El beso*; el soldado que conduce un caballo con dos mujeres árabes enfundadas en sendos mantos adquiere

un nuevo significado al principio de la leyenda, en la que se nos describe cómo un capitán del ejército francés entra de noche en Toledo, mientras habla con el soldado que lleva de la mano las riendas de su caballo: los mantos que cubren los rostros de las mujeres, ocultando su identidad, permiten crear un espacio de indeterminación al sacarlos del contexto de la Guerra de África, de tal forma que pueden ser reinterpretados como personajes masculinos; en este caso, el ejército francés (propiciado por la aparición, ahora sí, de un soldado) que entra de noche, como a escondidas, en la ciudad española.

Llegamos, finalmente, al caso de las *bizarrerías*, que constituyen probablemente el grupo de imágenes más sugerentes del corpus becqueriano, ya que ofrecen una mirada totalmente distinta del tema de la muerte y los mundos fantasiosos que se trata en las *Leyendas*. Esto dará, en la mayoría de los casos, una interacción contradictoria en la que el tono solemne del texto choca con la ironía y el humorismo de las imágenes; cosa que, en suma, no hará más que reforzar esa estética de los contrarios que hemos visto que está tan presente en Bécquer.

El tema de la muerte propio de las *bizarrerías* las hace especialmente adecuadas, pues, para las temáticas más fúnebres y sobrenaturales que se ven en las *Leyendas*, ya sea a modo de ambientación, de visiones del infierno o de los mundos fantásticos e infrahumanos, o para ilustrar espíritus en pena. Este último es especialmente notable en el caso de *La cueva de la mora*, por ejemplo, en el que el cortejo entre dos esqueletos permite imaginar el alma del soldado y la hija del alcaide que de vez en cuando se ven rondando por la cueva en cuestión, o en el caso de *Maese Pérez el organista*, en el que, de una forma más alegórica, se sugiere con el dibujo de los esqueletos tocando el piano el vínculo que une al difunto Maese Pérez con su instrumento. También *El Monte de las Ánimas* resulta especialmente adecuado para ese fin: los esqueletos en lucha remiten a los templarios que se levantan en el monte la noche de difuntos, y al final de la leyenda introducimos una imagen que contradice frontalmente el texto, ofreciendo una visión irónica de la escena: en lugar de aparecer una enloquecida Beatriz perseguida por los espíritus, estos la reciben educadamente cuando ella se levanta en su ataúd. Al principio de esta leyenda, por otra parte, colocamos un dibujo que nos permite crear una ambientación un tanto lúgubre para la noche del 2 de noviembre, el esqueleto subido a la campana, cuyo tañido constituye uno de los elementos clave de la escenografía literaria del relato; una iconografía que, además, ya usó Valeriano Bécquer para un dibujo alegórico titulado “La Noche de Difuntos” que acompañaba un artículo homónimo de Gustavo Adolfo en *El Museo Universal*, del 29 de octubre 1865 (Rubio Jiménez, 1997: 173).

Para *La Cruz del Diablo*, hemos usado la mitad derecha de la portadilla de *Les morts pour rire*, en la que un esqueleto se apoya en el pedestal de una cruz metálica para ilustrar la cruz maldita; la otra mitad, en la que aparece el propio Bécquer dibujando, pensativo, bajo la guadaña de la Muerte, la hemos aprovechado para presentar al personaje del pensativo, lacónico y soñador Manrique, protagonista de *El rayo de luna*.

Finalmente, el uso de estas *bizarreries* caprichosas son ideales, como hemos dicho, para ilustrar las visiones del mundo praeternatural y del inframundo: en *El gnomo*, la imagen de esqueletos danzando presididos por un diablillo que toca un violín nos sirve como proyección sugerente de lo que el pastor vio una vez en la fuente, y el esqueleto que se va de picnic con una muchacha puede simbolizar las tentaciones materiales con que el gnomo atrae a la desdichada Marta al reino de los muertos. Sin embargo, donde mejor podemos aprovechar esa visión de lo sobrenatural es, por supuesto, en *Creed en Dios*, donde el cruel señor de Fortscastells es obligado a contemplar tanto la gloria de Dios como el horror del infierno, historia que nos es narrada en forma de “cantiga provenzal”: un esqueleto que declama en un escenario nos sugiere la figura de un narrador también fantástico, que viene del más allá; esa idea praeternatural que envuelve y ambiente las visiones y, en suma, todo el relato, se verá reforzada al representar también con esqueletos tanto el caballo fantástico y su jinete como las visiones del infierno que se le presentan.

Esta leyenda, que cierra nuestra antología, acaba con el fraile del antiguo castillo de Montagut que dirige una mirada inquisidora al antiguo señor de Fortscastells, ahora pecador arrepentido, por lo que hemos decidido cerrar nuestra edición con el retrato del fraile obeso que cierra, a su vez, el álbum de Julia Espín, y que dirige en esta ocasión esa mirada aletargada pero penetrante al lector, a quien esperamos que hayan sido provechosas todas esas interacciones iconotextuales descritas en este estudio, y que le hayan servido para un enriquecimiento estético de su lectura de las *Leyendas* de Bécquer.

CONCLUSIONES

Al final de este largo recorrido, vemos que la literatura ilustrada es, en efecto, un fenómeno heterogéneo, complejo y todavía profundamente inexplorado. Hemos tratado, en esta investigación, de establecer una serie de premisas teóricas que nos permitan sentar las bases para la observación, análisis y estudio de la ilustración literaria en todas sus formas y posibilidades, pero queda todavía mucho camino por recorrer: no hemos llegado a proponer una catalogación satisfactoria de los distintos géneros literarios intermediales que podemos encontrarnos; sin embargo, esperamos que nuestra categorización de las condiciones tanto de producción como de recepción (y, en menor medida, las características formales) constituya una aportación valiosa en el desarrollo de una teoría de la ilustración literaria que sea realmente completa, efectiva y esclarecedora.

Por supuesto, la pura abstracción teórica debe tener en cuenta los condicionantes históricos y culturales para una correcta interpretación de las categorías formuladas, por lo que el recorrido diacrónico por la historia de la literatura ilustrada en el caso español debe haber servido para una contextualización adecuada de nuestro objeto de estudio concreto, que es el caso de los dibujos de Bécquer. De ese recorrido histórico podemos extraer, *grosso modo*, que se observa en la historia de la literatura una tendencia evolutiva que parte de una funcionalidad de la imagen absolutamente subordinada al texto, como ornamentación o elemento auxiliar para su comprensión, que poco a poco adquiere un estatus estético propio y se yuxtapone al texto, sobre todo en los manuscritos ilustrados a partir del siglo XIII (siendo especialmente destacable, en el caso de la literatura española, la emblemática del XVII), hasta que finalmente se empieza a experimentar con las posibilidades iconotextuales y a coordinar texto e imagen.

Ese nuevo paradigma de intermedialidad nace, en gran parte, a raíz de la concepción romántica de obra de arte total y el ideal de hermanación entre las artes que prevalece durante todo el siglo XIX y se renueva a principios del XX con la aparición de las vanguardias. Es en ese contexto en el que se inscriben Bécquer y su producción tanto literaria como pictórica, dejándonos un corpus artístico que, aunque es aparentemente independiente, se interrelaciona y complementa.

Esto me ha dado la oportunidad de plantear una posibilidad teórica del libro ilustrado que permitiera, a la vez, honrar la estética becqueriana y llevar a cabo un ejercicio hermenéutico

creativo y de literatura comparada, en el que no solo he podido interpretar sus dibujos bajo la luz de su poética, sino que, además, ha servido como prueba y demostración del alcance empírico de las categorías propuestas en nuestra teoría.

El resultado ha sido una edición de las *Leyendas* que amalgama, a mi parecer, lo más destacado de la estética becqueriana, permitiendo una lectura más inmersiva y experiencial de la narrativa inigualable de Gustavo Adolfo Bécquer. La mayor capacidad expresiva de la imagen respecto a la palabra, así como su polivalencia semántica, son ideas que Bécquer defendió expresamente en sus escritos, tal y como hemos observado en la tercera de sus *Cartas desde mi celda* como en *Las dos olas*; por tanto, el hecho de ilustrar sus *Leyendas* con imágenes que, en principio, no tienen ninguna relación con ellas, me parece no solo justificada, sino enteramente en concordancia con la línea de pensamiento del poeta.

Al fin y al cabo, nadie mejor que su propia mano podrá dar forma a los “extravagantes hijos” de su fantasía que, “mudos, sombríos e impotentes, después de la inútil lucha vuelven a caer en su antiguo marasmo” ante la incapacidad expresiva de la palabra que, “tímida y perezosa, se niega a secundar sus esfuerzos”.

Nadie mejor, en fin, que su lápiz para expresar lo que no alcanzó su pluma.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

ALFONSO X, *Cantigas de Santa María. Códice Rico*. España, s. XIII. RBME: M.s. T-I-1.

AL-HAYYAWAN, M., *Libro de las Utilidades de los Animales*. España, s. XII. Biblioteca digital AECID: 4R-1071.

AUSTEN, J. (1902). *Pride and Prejudice*. New York: The Century Co.

BEATO DE LIÉBANA, *Commentarius in Apocalypsin. Códice de Fernando I y Doña Sancha*. España, 1047. BNE: VITR/14/2.

BÉCQUER, G. A. (1855). *Primer álbum de Julia Espín*. BNE: Dib/18/1/6794 – Dib/18/1/6894.

BÉCQUER, G.A. (1858-1870). *Segundo álbum de Julia Espín*. BNE: Dib/18/1/6850 – Dib/18/1/6864.

Biblia de Alba. Maqueda (Toledo), 1430. Biblioteca del Palacio de Liria (Madrid).

Breviario del Rey Martín de Aragón. Cataluña, ca. 1398/1410-1420/1430. BnF: Rothschild 2529 (16b) [VI (bas), 1, 18].

BUTLER, N., & PETRUS, H. (2013). *Orgullo y prejuicio de Jane Austen*. Bolonia: Panini (Colección Marvel Ilustrados).

CERVANTES SAAVEDRA, M. (1780). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra. BNE: CERV/5 V.1.

COVARRUBIAS HOROZCO, S. (1610). *Emblemas morales*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez. (BIDISO).

ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*. España, ca. 801-900. BNE: VITR/14/3.

La Ilustración Artística, nº261, 27 de diciembre de 1886 (año V). Hemeroteca de la BNE.

La Ilustración de Madrid, nº12, 27 de junio de 1870. Biblioteca Regional de Madrid: R.417.

Libro de los Muertos de Hunefer. Tebas (Egipto), 19ª dinastía, ca. 1275 a.C. British Museum: EA 9901/3.

Misal Rico del Cardenal Cisneros. Toledo, 1504-1519. BNE: Mss/1540-1546.

Pentateuco de Ashburnham. España, s. VII. BnF: nouv. acq. lat. 2334.

VERGILIUS, *Opera (fragmentata. Vergilius Vaticanus)*. Roma, ca. 400. BAV: Vat. Lat. 3225.

VIGILIA, *Crónica Albeldense*. San Martín de Albelda, s. IX. RBME: M.s. 976.

VILLENA, E. (1483), *Los doce trabajos de Hércules*. Zamora: Imprenta de Antón de Centenera. BNE: Inc/2441.

Fuentes secundarias

ALBERTI, R. (1998). *La arboleda perdida, I. Primero y segundo libros (1902-1931)*. Madrid: Alianza Editorial.

ARENCIBIA, Y. (2011). Imagen y literatura en Galdós. En B. Rodríguez Gutiérrez, & R. Gutiérrez Sebastián (Edits.), *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria, 97-118

AVENOZA, G. (2011). Biblia de la Casa de Alba. En *Biblias castellanas medievales*. San Millán de la Cogolla: Cilengua: Fundación San Millán de la Cogolla, 197-254.

ÁVILA, A., & MCCULLOCH, J. (2002). Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna. En J. M. Bonet, C. Pérez Uralde, & M. Rodríguez (Edits.), *Los ismos en Ramón Gómez de la Serna y "un apéndice circense"* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 355-392.

BÉCQUER, G. A. (2012). *Obras completas*. (J. Estruch Tobella, Ed.) Madrid: Cátedra.

BLAIR, A. (2015). Reflections on Technological continuities: Manuscripts copied from Printed Books. *Bull John Rylands Library*, 91(1), 7-33.

BLAND, D. (1969). *A History of Book Illustration: the illuminated manuscripts and the printed book*. Berkeley Los Ángeles: University of California Press.

- BOUZA ÁLVAREZ, F. (2001). *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons.
- CABRA, M. D. (1995). La orquesta de SEM. *El Gnomo*(4), 11-34.
- CARDONA SUANZES, A. (2011). Joyeros en papel. Álbumes de señoritas en el Museo Nacional del Romanticismo. En B. Rodríguez Gutiérrez, & R. Gutiérrez Sebastián (Edits.), *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria, 145-168.
- CARRERO ERAS, P. (2003). *Poeta que pinta con versos*. Centro Virtual Cervantes: Rafael Alberti. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/actcult/alberti/sobre_poeta/sobre07.htm [Fecha de consulta: 27/06/2020].
- CASACUBERTA I ROCAROLS, M. (1993). *Santiago Rusiñol: Vida, literatura i mite*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- COSTA, J. (1997). El Romanticismo en Bécquer (A propósito de la reinterpretación de P. Silver). *El Gnomo*, 41-58.
- COSTA, J. (1998). Periodismo y política: la faceta lúdica de Bécquer, Correa y Ferrán. *El Gnomo*(7), 29-52.
- CRESPO, Á. (1999). *Juan Ramón Jiménez y la pintura*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- DAHL, S. (1982). *Historia del libro*. Madrid: Alianza Universidad.
- DE SILVA Y VERÁSTEGUI, S. (1984). *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*. En Biblioteca Gonzalo de Berceo. Recuperado de: <http://www.vallenajerilla.com/berceo/silvaverastegui/talleremilianense.htm> [Fecha de consulta: 16/06/2020]
- DEL OLMO ITURRIARTE, A. (2018). Ut pictura poesis: *A la pintura*, de Rafael Alberti. *Revista Sigma*(27), 263-292.
- ECKERMANN, J. P. (1958). *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. (P. Stapf, Ed.) Berlín / Darmstadt: DGB.

- ECO, U. (1965). El lenguaje del cómic. En *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 169-176.
- ESCOLAR, H. (1984). *Historia del Libro*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- ESCOLAR, H. (2000). *Manual de Historia del Libro*. Madrid: Gredos.
- ESTRUCH TOBELLA, J. (1993). Nuevos datos sobre SEM. *El Gnomo*(2), 63-66.
- ESTRUCH TOBELLA, J. (1995). Bécquer, ¿un romántico rezagado? En C. Cuevas García (Ed.), *Bécquer, origen y estética de la modernidad (Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea)*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 293-302.
- ESTRUCH TOBELLA, J. (2012). Introducción general. En G. A. Bécquer, *Obras completas*. Madrid: Cátedra, 21-50.
- EVEN-ZOHAR, I. (2017). El sistema literario. En *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv - Laboratorio de investigación de la cultura, 29-48.
- FELTEN, H. (1995). ¿Bécquer, romántico europeo? *El Gnomo*(4), 35-40.
- FERRI COLL, J. M. (2011). Las ilustraciones de *El Artista* y la idea de lo romántico en la década de 1830. En B. Rodríguez Gutiérrez, & R. Gutiérrez Sebastián (Edits.), *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria, 245-250.
- FOKKEMA, D. (1982). La Literatura Comparada y el nuevo paradigma. En D. Romero López (Ed.), *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco Libros, 149-172.
- FRATTALE, L. (2018). *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta*. Padova: CLEUP.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GENETTE, G. (2001). *Umbrales*. Coyoacán: Siglo XXI Editores.
- GUTIÉRREZ, F. (2014). Richard Wagner: Mito y obra de arte total. *Repertório*(22), 13-19.

- IGLESIAS, L. (2018). Diario de un poeta recién casado de Juan Ramón Jiménez: un poemario entre dos aguas. *L'Entre-deux*, 4(2), 1-12.
- ISER, W. (1984). El proceso de lectura. En R. Warning, *Estética de la Recepción*. Madrid: Visor, 149-164.
- ISER, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- JAMME, C. (1998). *El movimiento romántico*. Madrid: Akal.
- JAUSS, H. R. (1987). El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. En J. A. Mayoral, *Estética de la Recepción*. Madrid: Arco Libros, 59-86.
- LÁZARO CARRETER, F. (1987). La literatura como fenómeno comunicativo. En T. A. Van Dijk, & alii, *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros, 151-170.
- LEDDA, G. (1996). Emblemas y configuraciones emblemáticas en la literatura religiosa y moral del siglo XVII. En M. C. García de Enterría, & A. Cordón Mesa (Ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 45-74.
- LESSING, G. E. (2012). *Laocoonte (Laocoön o Sobre los límites de la pintura y la poesía)*. Madrid: Ediciones Ibéricas.
- LÓPEZ CASTRO, A. (2003). El Duque de Rivas: de la exaltación al desencanto. *Estudios Humanísticos, Filología*(25), 99-114.
- LÓPEZ POZA, S. (2013). Poesía y emblemática en el Siglo de Oro. En R. Cacho Casal, & A. Holloway (Edits.), *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*. Woodbridge: Tamesis, 109-132.
- LÓPEZ, F. (1984). Estado actual de la historia del libro en España. *Revista de Historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*(4), 9-22.
- MADRIAGA DE LA CAMPA, B. (1999). *Los dibujos poéticos de Federico García Lorca*. Santander: Museo de Bellas Artes del Ayuntamiento de Santander.

- MAISAK, P. (2008). Dibujar en los límites del lenguaje: Sobre las relaciones entre palabra e imagen en Goethe. En J. Arnaldo (Ed.), *Johann Wolfgang von Goethe: Paisajes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 55-70.
- MIGUEL PUEYO, C. (2011). "La luz y el tono que todo lo une y enlaza" en los 'cuadros sinfónicos' de Bécquer. En B. Rodríguez Gutiérrez, & R. Gutiérrez Sebastián (Edits.), *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria, 453-462.
- MILLER, S. (2011). Hacia una teoría de la narración ilustrada: objeciones. En B. Rodríguez Gutiérrez, & R. Gutiérrez Sebastián (Edits.), *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria, 463-470.
- MOLINA PORRAS, J. (2019). Literatura infantil. En R. Gutiérrez Sebastián, J. M. Ferri Coll, & B. Rodríguez Gutiérrez (Edits.), *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX* (págs. 493-504). Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 493-504.
- MORRIS, C. B. (1999). Bécquer y Alberti, dos ángeles de carne y hueso. *El Gnomo*(8), 101-112.
- MOYA GUIJARRO, A. J., & PINAR SANZ, M. J. (2007). La interacción texto/imagen en el cuento ilustrado. Un análisis multimodal. *Revista OCNOS*(3), 21-38.
- MUSEO ABC. (2018). *Greguerías ilustradas de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Colección Museo ABC.
- NERLICH, M. (1990). Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy. En A. Montandon (Ed.), *Iconotextes*. Paris: Ophrys, 255-302.
- NIKOLAJEVA, M., & Scott, C. (2000). The Dynamics of Picturebook Communication. *Children's Literature in Education*, 31(4), 225-239.
- ORTEGA, M.-L. (1992). Escribir/pintar: Los hermanos Bécquer. *El Gnomo*(1), 63-68.
- ORTEGA, M.-L. (2003). *La tarea conjunta de los hermanos Bécquer en El Museo Universal (1862-1869)*. Berlín-Berna: Peter Lang.

- OSORNO MALDONADO, V. M. (2013). La revalorización ontológica de la obra en las vanguardias: algunos apuntes teóricos. *Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras*(12), 155-179.
- PAGEARD, R. (1992). El Wertherismo en Bécquer. *El Gnomo*(1), 29-31.
- PAGEARD, R. (1999). El becquerianismo en 1919 (Hojeando *La Ilustración española y americana*). *El Gnomo*(8), 87-90.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1882). Al lector. En *Episodios Nacionales* (Vol. 1). Madrid: La Guirnalda, 1-2.
- PÉREZ GARRIDO, Á. L. (Abril de 2018). Wagner y Gesamtkunstwerk: concepto de obra de arte total. Definición e interpretación en otras artes. *Publicaciones Didácticas*(93), 356-361.
- PICÓN, D. (abril de 2011). William Blake: escritura y lectura iluminadas. *Revista Chilena de Literatura*(78), 113-138.
- PLAZA CHILLÓN, J. L. (2014). Una proyección gráfica de la palabra: Los dibujos "abstractos" y vibracionistas de Federico García Lorca. *De Arte*(13), 216-239.
- QUESADA NOVÁS, Á. (2019). Benito Pérez Galdós en sus obras ilustradas. En R. Gutiérrez Sebastián, J. M. Ferri Coll, & B. Rodríguez Gutiérrez (Edits.), *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 67-94.
- REGUEIRO SALGADO, B. (2011). Apuntes de dibujos y cúmulos de palabras: la poética del Segundo Romanticismo en imágenes. En B. Rodríguez Gutiérrez, & R. Gutiérrez Sebastián (Edits.), *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria, 701-718.
- RESTOM PÉREZ, M. P. (2003). *Hacia una teoría de la adaptación. Cinco modelos narrativos latinoamericanos* (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- RODRÍGUEZ LORENZO, G. A. (2014). Julia Espín y los arquetipos románticos femeninos. *Quadrivium: revista digital de musicología*(5), 55-65.

- ROMERO LÓPEZ, D. (2011). La literatura digital en España: estado de la cuestión. *Texto digital*, 7(1), 38-66.
- ROMERO TOBAR, L. (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia.
- ROMERO TOBAR, L. (2000). Dibujos y pinturas en los álbumes del siglo XIX: una variedad del ut pictura poesis. *Príncipe de Viana, Anejo*(18), 331-342.
- ROMERO TOBAR, L. (2011). Poesía gráfica del XIX: otro avatar de los caligramas. En B. Rodríguez Gutiérrez, & R. Gutiérrez Sebastián (Edits.), *Literatura ilustrada decimonónica*. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria, 789-798.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1994). En torno a la autoría y primera difusión de Los Borbones en pelota. *El Gnomo*(3), 65-91.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1997). Gustavo Adolfo Bécquer y Julia Espín: los álbumes de Julia. *El Gnomo*(6), 133-271.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1999). Bécquer y la Generación del 27. *El Gnomo*(8), 85-86.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (2006). *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (2014). La Ilustración de Madrid (1870-1871). Revista de transición del romanticismo al realismo. *Anales*(26), 451-471.
- SÁNCHEZ MORRILLAS, C. (2018). Historia de la literatura infantil y juvenil: Europa y España. En E. d. Jiménez-Pérez, & S. Fabregat Barrios, *La literatura infantil y juvenil: investigaciones*. Barcelona: Octaedro, 11-22.
- VELDUQUE BALLARÍN, M. J. (2011). Introducción a los sistemas de impresión en las artes gráficas. *Revista de Claseshistoria*.
- VIÑAS AMARÍS, A. M. (2016). Los libros ilustrados en el marco de una teoría semiótica de la cultura. El caso de Libros del Zorro Rojo. En M. Gómez, I. Casanovas, & E. Rico (Ed.), *IV Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 257-268.

WAGNER, R. (1976). *Oeuvres en prose* (Vol. VI). Paris: Éditions d'aujourd'hui. Les introuvables.

WEITENKAMPF, F. (1938). *The Illustrated Book*. Cambridge: Harvard University Press.

WELLEK, R., & WARREN, A. (2009). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

ANEXO: PROPUESTA DE EDICIÓN

**Las *Leyendas* de Bécquer ilustradas por él
mismo**

INTRODUCCIÓN SINFÓNICA

Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para poderse presentar decentes en la escena del mundo.

Fecunda, como el lecho de amor de la miseria, y parecida a esos padres que engendran más hijos de los que pueden alimentar, mi musa concibe y pare en el misterioso santuario de la cabeza, poblándola de creaciones sin número, a las cuales ni mi actividad ni todos los años que me restan de vida serían suficientes a dar forma.

Y aquí dentro, desnudos y deformes, revueltos y barajados en indescriptible confusión, los siento a veces agitarse y vivir con una vida oscura y extraña, semejante a la de esas miríadas de gérmenes que hierven y se estremecen en una eterna incubación dentro de las entrañas de la tierra, sin encontrar fuerzas bastantes para salir a la superficie y convertirse, al beso del sol, en flores y frutos.

Conmigo van, destinados a morir conmigo, sin que de ellos quede otro rastro que el que deja un sueño de la media noche, que a la mañana no puede recordarse. En algunas ocasiones, y ante esta idea terrible, se subleva en ellos el instinto de la vida, y agitándose en formidable aunque silencioso tumulto, buscan en tropel por dónde salir a la luz, de entre las tinieblas en que viven. Pero, ¡ay!, que entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que solo puede salvar la palabra, y la palabra, tímida y perezosa, se niega a secundar sus esfuerzos. Mudos, sombríos e impotentes, después de la inútil lucha vuelven a caer en su antiguo marasmo. ¡Tal caen inertes en los surcos de las sendas, si cesa el viento, las hojas amarillas que levantó el remolino!

Estas sediciones de los rebeldes hijos de la imaginación explican algunas de mis fiebres: ellas son la causa, desconocida para la ciencia, de mis exaltaciones y mis abatimientos. Y así, aunque mal, vengo viviendo hasta aquí paseando por entre la indiferente multitud esta silenciosa tempestad de mi cabeza. Así vengo viviendo; pero todas las cosas tienen un término, y a estas hay que ponerles punto.

El insomnio y la fantasía siguen y siguen procreando en monstruoso maridaje. Sus creaciones, apretadas ya como las raquílicas plantas de un vivero, pugnan por dilatar su fantástica existencia disputándose los átomos de la memoria, como el escaso jugo de una tierra estéril. Necesario es abrir paso a las aguas profundas, que acabarán por romper el dique, diariamente aumentadas por un manantial vivo.

¡Andad, pues! Andad y vivid con la única vida que puedo daros. Mi inteligencia os nutrirá lo suficiente para que seáis palpables; os vestirá, aunque sea de harapos, lo bastante para que no avergüence vuestra desnudez. Yo quisiera forjar para cada uno de vosotros una maravillosa estrofa

tejida con frases exquisitas, en la que os pudierais envolver con orgullo como en un manto de púrpura. Yo quisiera poder cincelar la forma que ha de conteneros, como se cincela el vaso de oro que ha de guardar un preciado perfume. Mas es imposible.

No obstante, necesito descansar; necesito, del mismo modo que se sangra el cuerpo por cuyas henchidas venas se precipita la sangre con pletórico empuje, desahogar el cerebro, insuficiente a contener tantos absurdos.

Quedad, pues, consignados aquí como la estela nebulosa que señala el paso de un desconocido cometa, como los átomos dispersos de un mundo en embrión que avienta por el aire la muerte antes que su creador haya podido pronunciar el *fiat lux* que separa la claridad de las sombras.

No quiero que en mis noches sin sueño volváis a pasar por delante de mis ojos en extravagante procesión pidiéndome, con gestos y contorsiones, que os saque a la vida de la realidad, del limbo en que vivís, semejantes a fantasmas sin consistencia. No quiero que al romperse este arpa, vieja y cascada ya, se pierdan, a la vez que el instrumento, las ignoradas notas que contenía. Deseo ocuparme un poco del mundo que me rodea, pudiendo, una vez vacío, apartar los ojos de este otro mundo que llevo dentro de la cabeza. El sentido común, que es la barrera de los sueños, comienza a flaquear, y las gentes de diversos campos se mezclan y confunden. Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido. Mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales. Mi memoria clasifica, revueltos, nombres y fechas de mujeres y días que han muerto o han pasado, con los días y mujeres que no han existido sino en mi mente. Preciso es acabar arrojándoos de la cabeza de una vez para siempre.

Si morir es dormir, quiero dormir en paz en la noche de la muerte, sin que vengáis a ser mi pesadilla maldiciéndome por haberos condenado a la nada antes de haber nacido. Id, pues, al mundo a cuyo contacto fuisteis engendrados, y quedad en él como el eco que encontraron en un alma que pasó por la tierra sus alegrías y sus dolores, sus esperanzas y sus luchas.

Tal vez muy pronto tendré que hacer la maleta para el gran viaje. De una hora a otra puede desligarse el espíritu de la materia para remontarse a regiones más puras. No quiero, cuando esto suceda, llevar conmigo, como el abigarrado equipaje de un saltimbanqui, el tesoro de oropeles y guiñapos que ha ido acumulando la fantasía en los desvanes del cerebro.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

Junio de 1868

EL MONTE DE LAS ÁNIMAS

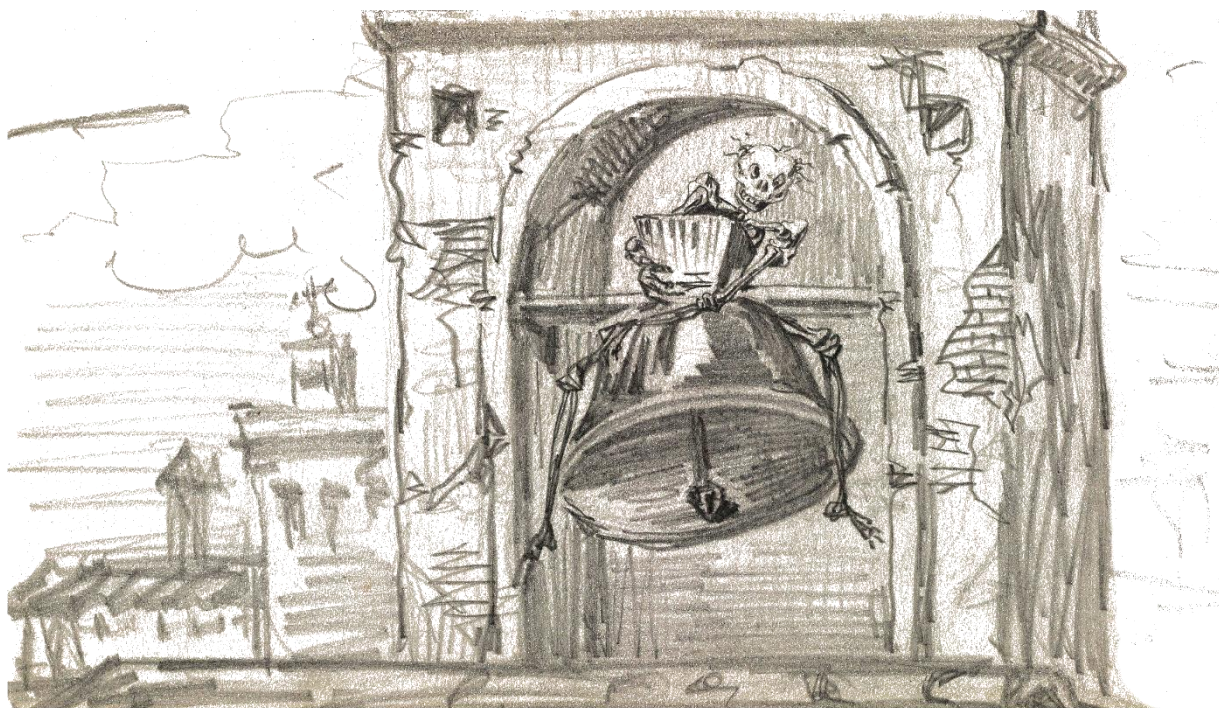
(LEYENDA SORIANA)

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.

Intenté dormir de nuevo; ¡imposible! Una vez agujoneada, la imaginación es un caballo que se desboca, y al que no sirve tirarle de la rienda. Por pasar el rato, me decidí a escribirla, como, en efecto, lo hice.

Yo no la oí en el mismo lugar en que acaeció, y la he escrito volviendo algunas veces la cabeza, con miedo cuando sentía crujir los cristales de mi balcón, estremecidos por el aire frío de la noche.

Sea de ello lo que quiera, ahí va, como el caballo de copas.



- I -

—Atad 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.

—¡Tan pronto!

—A ser otro día no dejara yo de concluir con ese rebaño de lobos que las nieves del Moncayo han arrojado de sus madrigueras; 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.

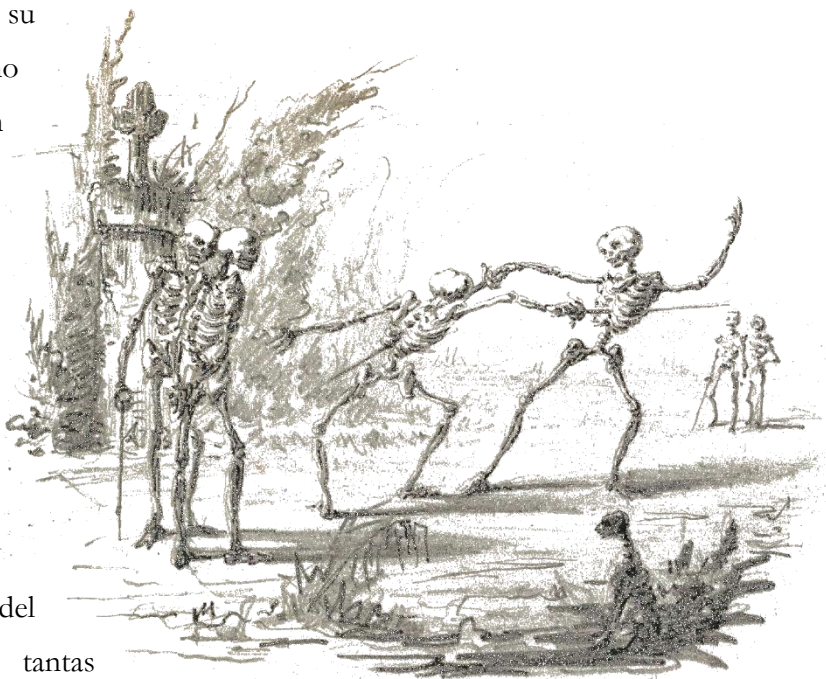
—¡En esa capilla ruinosa! ¡Bah! ¿Quieres asustarme?

—No, hermosa prima; tú ignoras cuanto sucede en este país, porque aún no hace un año que has venido a él desde muy lejos. Refrena tu yegua; yo también pondré la mía al paso, y mientras dure el camino te contaré la historia.

Los pajes se reunieron en alegres y bulliciosos grupos; los condes de Borges y de Alcudiel montaron en sus magníficos caballos, y todos juntos siguieron a sus hijos Beatriz y Alonso, que precedían la comitiva a bastante distancia.

Mientras duraba el camino, Alonso narró en estos términos la prometida historia:

—Ese monte que hoy llaman de las Ánimas pertenecía a los Templarios, cuyo convento ves allí, a la margen del río. Los Templarios eran guerreros y religiosos a la vez. Conquistada Soria a los árabes, el rey los hizo venir de lejanas tierras para defender la ciudad por la parte del puente, haciendo en ello notable agravio a sus nobles de Castilla, que así hubieran sabido solos defenderla como solos la conquistaron. Entre los caballeros de la nueva y poderosa orden y los hidalgos de la ciudad fermentó por algunos años, y estalló al fin, un odio profundo. Los primeros tenían acotado ese monte, donde reservaban caza abundante para satisfacer sus necesidades y contribuir a sus placeres; los segundos determinaron organizar una gran batida en el coto, a pesar de las severas prohibiciones de los clérigos con espuelas, como llamaban a sus enemigos. Cundió la voz del reto, y nada fue parte a detener a los unos en su manía de cazar y a los otros en su empeño de estorbarlo. La proyectada expedición se llevó a cabo. No se acordaron de ella las fieras; antes la tendrían presente tantas madres como arrastraron sendos lutos por sus hijos. Aquello no fue una cacería, fue una batalla espantosa: el monte quedó sembrado de cadáveres; los lobos, a quienes se quiso exterminar, tuvieron un sangriento festín. Por último, intervino la autoridad del rey; el monte, maldita ocasión de tantas



desgracias, se declaró abandonado, y la capilla de los religiosos, situada en el mismo monte, y en cuyo atrio se enterraron juntos amigos y enemigos, comenzó a arruinarse. 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 sus sudarios, corren como en una cacería fantástica por entre las breñas y los zarzales. Los ciervos braman espantados, los lobos aúllan, las culebras dan horrorosos silbidos, y al otro día se han visto impresas en la nieve las huellas de los descarnados pies de los esqueletos. Por eso en Soria le llamamos el Monte de las Ánimas, y por eso he querido salir de él antes que cierre la noche.

La relación de Alonso concluyó justamente cuando los dos jóvenes llegaban al extremo del puente que da paso a la ciudad por aquel lado. Allí esperaron al resto de la comitiva, la cual, después de incorporársele los dos jinetes, se perdió por entre las estrechas y oscuras calles de Soria.

- II -

Los servidores acababan de levantar los manteles; la alta chimenea gótica del palacio de los condes de Alcudiel despedía un vivo resplandor, iluminando algunos grupos de damas y caballeros que alrededor de la lumbre conversaban familiarmente, y el viento azotaba los emplomados vidrios de las ojivas del salón.

Sólo dos personas parecían ajenas a la conversación general: Beatriz y Alonso. Beatriz seguía con los ojos, absortos en un vago pensamiento, los caprichos de la llama. Alonso miraba el reflejo de la hoguera chispear en las azules pupilas de Beatriz.

Ambos guardaban hacía rato un profundo silencio.

Las dueñas referían, a propósito de la noche de Difuntos, cuentos tenebrosos en que los espectros y los aparecidos representaban el principal papel, y las campanas de las iglesias de Soria doblaban a lo lejos con un tañido monótono y triste.

—Hermosa prima —exclamó al fin Alonso rompiendo el largo silencio en que se encontraban—: 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.

Beatriz hizo un gesto de fría indiferencia; todo su carácter de mujer se reveló en aquella desdeñosa contracción de sus delgados labios.

—Tal vez por la pompa de la corte francesa, donde hasta aquí has vivido —se apresuró a añadir el joven—. De un modo o de otro, presiento que no tardaré en perderte... 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 a esta tierra? El joyel que sujetaba la pluma de mi gorra cautivó tu atención. ¡Qué hermoso estaría sujetando un velo sobre tu oscura cabellera! Ya ha prendido el de una desposada: mi padre se lo regaló a la que me dio el ser, y ella lo llevó al altar... ¿Lo quieres?

—No sé en el tuyo —contestó la hermosa—, pero en mi país, una prenda recibida compromete la voluntad. Sólo en un día de ceremonia debe aceptarse un presente de manos de un deudo..., que aún puede ir a Roma sin volver con las manos vacías.

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. ¿Quieres aceptar el mío?

Beatriz se mordió ligeramente los labios y extendió la mano para tomar la joya, sin añadir una palabra.

Los dos jóvenes volvieron a quedarse en silencio, y volviöse a oír la cascada voz de las viejas que hablaban de brujas y de trasgos, y el zumbido del aire que hacía crujir los vidrios de las ojivas, y el triste y monótono doblar de las campanas.

Al cabo de algunos minutos, el interrumpido diálogo tornó a anudarse de este modo:

—Y antes de 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 mirada en la de su prima, que brilló como un relámpago, iluminada por un pensamiento diabólico.

—¿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?

—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.

—¡En el Monte de las Ánimas —murmuró palideciendo y dejándose caer sobre el sitial—, ¡en el Monte de las Ánimas!

Luego prosiguió con voz entrecortada y sorda:

—Tú lo sabes, porque lo habrás oído mil veces; en la ciudad, en toda Castilla me llaman el rey de los cazadores. No habiendo aún podido probar mis fuerzas en los combates, como mis ascendientes, he llevado a esta diversión imagen de la guerra todos los bríos de mi juventud, todo el ardor hereditario en mi raza. La alfombra que pisan tus pies son despojos de fieras que he muerto por mi mano. Yo conozco sus guaridas y sus costumbres; y he combatido con ellas de día y de noche, a pie y a caballo, solo y en batida, y nadie dirá que me ha visto huir el peligro en ninguna ocasión. Otra noche volaría por esa banda, y volaría gozoso como a una fiesta; esta noche..., esta noche, ¿a qué ocultarlo?, tengo miedo. ¿Oyes? Las campanas doblan, la oración ha sonado en San Juan del Duero, las ánimas del monte comenzarán ahora a levantar sus amarillentos cráneos de entre las malezas que cubren sus fosas...; ¡las ánimas!, cuya sola vista puede helar de horror la sangre del más valiente, tornar sus cabellos blancos o arrebatarle en el torbellino de su fantástica carrera como una hoja que arrastra el viento, sin que se sepa adónde.

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!

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.

—¡Alonso, Alonso! —dijo ésta, volviéndose con rapidez; pero 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.

Las viejas, en tanto, continuaban en sus cuentos de ánimas aparecidas; el aire zumbaba en los vidrios del balcón, y las campanas de la ciudad doblaban a lo lejos.

- III -

Había pasado una hora, dos, tres; la media roche estaba a punto de sonar, y Beatriz se retiró a su oratorio. Alonso no volvía, no volvía, cuando en menos de una hora pudiera haberlo hecho.

—¡Habrá 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.

Las doce sonaron en el reloj del Postigo. Beatriz oyó entre sueños las vibraciones de la campana, lentas, sordas, tristísimas, y entreabrió los ojos. Creía haber oído, a par de ellas, pronunciar su nombre; pero lejos, muy lejos, y por una voz apagada y doliente. El viento gemía en los vidrios de la ventana.

—Será el viento —dijo; y poniéndose la mano sobre el corazón procuró tranquilizarse. Pero su corazón latía cada vez con más violencia. Las puertas de alerce del oratorio habían crujido sobre sus goznes, con un chirrido agudo prolongado y estridente.

Primero unas y luego las otras más cercanas, todas las puertas que daban paso a su habitación iban sonando por su orden; éstas con un ruido sordo y suave; aquéllas con un lamento largo y crispador. Después, silencio; un silencio lleno de rumores extraños, el silencio de la media noche, con un murmullo monótono de agua distante; lejanos ladridos de perros, voces confusas, palabras ininteligibles; ecos de pasos que van y vienen, crujir de ropas que se arrastran, suspiros que se ahogan, respiraciones fatigosas que casi no se sienten, estremecimientos involuntarios que anuncian la presencia de algo que no se ve y cuya aproximación se nota, no obstante, en la oscuridad.

Beatriz, inmóvil, temblorosa, adelantó la cabeza fuera de las cortinillas y escuchó un momento. Oía mil ruidos diversos; se pasaba la mano por la frente, tornaba a escuchar; nada, silencio.

Veía, con esa fosforescencia de la pupila en las crisis nerviosas, como bultos que se movían en todas direcciones; y cuando, dilatándose, las fijaba en un punto, nada; oscuridad, las sombras impenetrables.

—¡Bah! —exclamó, yendo a recostar su hermosa cabeza sobre la almohada, de raso azul, del lecho—. ¿Soy yo tan miedosa como estas pobres gentes, cuyo corazón palpita de terror bajo una armadura, al oír una conseja de aparecidos?

Y cerrando los ojos intentó dormir...; pero en vano había hecho un esfuerzo sobre sí misma. Pronto volvió a incorporarse, más pálida, más inquieta, más aterrada. Ya no era una ilusión: las colgaduras de brocado de la puerta habían rozado al separarse y unas pisadas lentas sonaban sobre la alfombra; el rumor de aquellas pisadas era sordo, casi imperceptible, pero continuado, y a su compás se oía crujir una cosa como madera o hueso. Y se acercaban, se acercaban, y se movió el reclinatorio que estaba a la orilla de su lecho. Beatriz lanzó un grito agudo, y arrebujiándose en la ropa que la cubría escondió la cabeza y contuvo el aliento.

El aire azotaba los vidrios del balcón; el agua de la fuente lejana caía y caía con un rumor eterno y monótono; los ladridos de los perros se dilataban en las ráfagas del aire, y las campanas de la ciudad de Soria, unas cerca, otras distantes, doblaban tristemente por las ánimas de los difuntos.

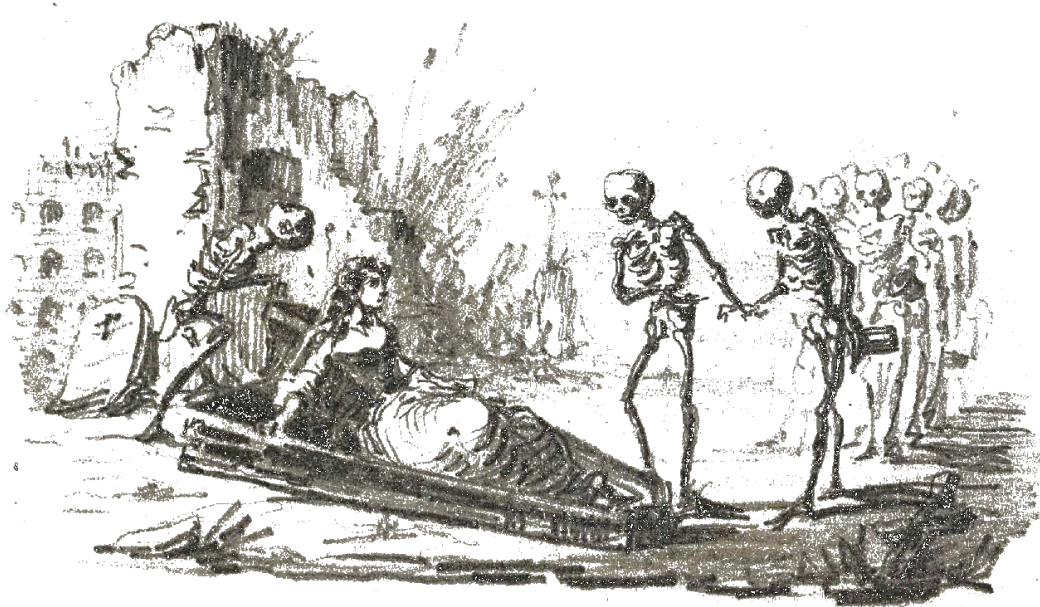
Así pasó una hora, dos, la noche, un siglo, porque la noche aquella pareció eterna a Beatriz. Al fin despuntó la aurora; vuelta de su temor, entreabrió los ojos a los primeros rayos de la luz. Después de una noche de insomnio y de terrores, ¡es tan hermosa la luz clara y blanca del día! Separó las cortinas 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 decoloró 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 Alcuédel, que a la mañana había aparecido devorado por los lobos entre las malezas del Monte de las Ánimas, 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!

- IV -

Dicen que después de acaecido este suceso un cazador extraviado que pasó la noche de difuntos sin poder salir del Monte de las Ánimas y que al otro día, antes de morir, pudo contar lo que viera, refirió cosas horribles. Entre otras, asegura que vio a los esqueletos de los antiguos Templarios y de los nobles de Soria enterrados en el atrio de la capilla, levantarse al punto de la oración con un estrépito horrible, 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 arrojando gritos de horror, daba vueltas alrededor de la tumba de Alonso.



LOS OJOS VERDES

(LEYENDA)

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.

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. De seguro no los podré describir tales cuales ellos eran, luminosos, transparentes, como las gotas de la lluvia que se resbalan sobre las hojas de los árboles después de una tempestad de verano. De todos modos, cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender en este que pudiéramos llamar boceto de un cuadro que pintaré algún día.



- I -

—Herido va el ciervo..., herido va; no hay duda. Se ve el rastro de la sangre entre las zarzas del monte, y al saltar uno de esos lentiscos han flaqueado sus piernas... Nuestro joven señor comienza por donde otros acaban... En cuarenta años de montero no he visto mejor golpe... Pero, ¡por San Saturio, patrón de Soria!, cortadle el paso por esas carrascas, azuzad los perros, soplad en esas trompas hasta echar los hígados y hundidles a los corceles una cuarta de hierro en los ijares; ¿no veis que se dirige hacia la fuente de los Álamos, y si la salva antes de morir podemos darle por perdido?

Las cuencas del Moncayo repitieron de eco en eco el bramido de las trompas, el latir de la jauría desencadenada, y las voces de los pajes resonaron con nueva furia, y el confuso tropel de hombres, caballos y perros se dirigió al punto que Íñigo, el montero mayor de los marqueses de Almenar, señalara como el más a propósito para cortarle el paso a la res.

Pero todo fue inútil. Cuando el más ágil de los lebreles llegó a las carrascas jadeante y cubiertas las fauces de espuma, ya el ciervo, rápido como una saeta, las había salvado de un solo brinco, perdiéndose entre los matorrales de una trocha que conducía a la fuente.

—¡Alto!... ¡Alto todo el mundo! —gritó Íñigo entonces—. Estaba de Dios que había de marcharse.

Y la cabalgata se detuvo, y enmudecieron las trompas, y los lebreles, refunfuñando, dejaron la pista a la voz de los cazadores.

En aquel momento se reunía a la comitiva el héroe de la fiesta, Fernando de Argensola, el primogénito de Almenar.

—¿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—. ¿Qué haces, imbécil? ¡Es que la pieza está herida, que es la primera que cae por mi mano, y abandonas el rastro y la dejas perder para que vaya a morir en el fondo del bosque! ¿Crees acaso que he venido a matar ciervos para festines de lobos?

—Señor —murmuró Íñigo entre dientes—, es imposible pasar de este punto.

—¡Imposible! ¿Y por qué?

—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. Ya la res habrá salvado sus márgenes; ¿cómo la salvaréis vos sin atraer sobre vuestra cabeza alguna calamidad horrible? Los cazadores somos reyes del Moncayo, pero reyes que pagan un tributo. Pieza que se refugia en esa fuente misteriosa, pieza perdida.

—¡Pieza perdida! Primero perderé yo el señorío de mis padres, y primero perderé el ánimo en manos de Satanás que permitir que se me escape ese ciervo, el único que ha herido mi venablo, la primicia de mis excursiones de cazador... ¿Lo ves?... ¿Lo ves?... Aún se distingue a intervalos desde aquí..., las piernas le fallan, su carrera se acorta; déjame..., déjame...; suelta esa brida o te revuelco en el polvo... ¿Quién sabe si no le daré lugar para que llegue a la fuente? Y si llegase, al diablo ella, su limpidez y sus habitantes. ¡Sus! ¡Relámpago! ¡Sus, caballo mío! Si lo alcanzas, mando engarzar los diamantes de mi joyel en tu serreta de oro.

Caballo y jinete partieron como un huracán.

Íñigo los siguió con la vista hasta que se perdieron en la maleza; después volvió los ojos en derredor suyo; todos, como él, permanecieron inmóviles y consternados.

El montero exclamó al fin:

—Señores, vosotros lo habéis visto, me he expuesto a morir entre los pies de su caballo por detenerle. Yo he cumplido con mi deber. Con el diablo no sirven valentías. Hasta aquí llega el montero con su ballesta; de aquí adelante, que pruebe a pasar el capellán con su hisopo.

-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.

» Ya no vais a los montes precedido de la ruidosa jauría, ni el clamor de vuestras trompas despierta sus ecos. Solo con esas cavilaciones que os persiguen, todas las mañanas tomáis la ballesta para enderezaros en la espesura y permanecer en ella hasta que el sol se esconde. Y cuando la noche oscurece y volvéis pálido y fatigado al castillo en balde busco en la bandolera los despojos de la caza. ¿Qué os ocupa tan largas horas lejos de los que más os quieren?

Mientras Íñigo hablaba, Fernando, absorto en sus ideas, sacaba maquinalmente astillas de su escaño de ébano con el cuchillo de monte.

Después de un largo silencio, que solo interrumpía el chirrido de la hoja al resbalarse sobre la pulimentada madera, el joven exclamó dirigiéndose a su servidor, como si no hubiera escuchado una sola de sus palabras:

-Íñigo, tú que eres viejo; tú que conoces todas las guaridas del Moncayo, que has vivido en sus faldas persiguiendo a las fieras y en tus errantes excursiones de cazador subiste más de una vez a su cumbre, dime: ¿has encontrado por acaso una mujer que vive entre sus rocas?

—¡Una mujer! —exclamó el montero con asombro y mirándole de hito en hito.

—Sí —dijo el joven—; es una cosa extraña lo que me sucede, muy extraña... Creí poder guardar ese secreto eternamente, pero no es ya posible; rebosa en mi corazón y asoma a mi semblante. Voy, pues, a revelártelo... Tú me ayudarás a desvanecer el misterio que envuelve a esa criatura, que, al parecer, solo para mí existe, pues nadie la conoce, ni la ha visto, ni puede darme razón de ella.

El montero, sin desplegar los labios, arrastró su banquillo hasta colocarle junto al escaño de su señor, del que no apartaba un punto los espantados ojos. Este, después de coordinar sus ideas, prosiguió así:

—Desde el día en que, a pesar de tus funestas predicciones, llegué a la fuente de los Álamos y, atravesando sus aguas, recobré el ciervo que vuestra superstición hubiera dejado huir, se llenó mi alma del deseo de la soledad.

» Tú no conoces aquel sitio. Mira, la fuente brota escondida en el seno de una peña y cae resbalándose gota a gota por entre las verdes y flotantes hojas de las plantas que crecen al borde de su cuna. Aquellas gotas, que al desprenderse brillan como puntos de oro y suenan como las notas de un instrumento, se reúnen entre los céspedes, y, susurrando, susurrando, con un ruido semejante al de las abejas que zumban en torno de las flores, se alejan por entre las arenas, y forman un cauce, y luchan con los obstáculos que se oponen a su camino, y se repliegan sobre sí mismas, y saltan, y

huyen, y corren, unas veces con risa, otras con suspiros, hasta caer en un lago. En el lago caen con un rumor indescriptible. Lamentos, palabras, nombres, cantares, yo no sé lo que he oído en aquel rumor cuando me he sentado solo y febril sobre el peñasco a cuyos pies saltan las aguas de la fuente misteriosa para estancarse en una balsa profunda, cuya inmóvil superficie apenas riza el viento de la tarde.

» Todo es allí grande. La soledad con sus mil rumores desconocidos vive en aquellos lugares y embriaga el espíritu en su inefable melancolía. En las plateadas hojas de los álamos, en los huecos de las peñas, en las ondas del agua parecen que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza, que reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre.

» Cuando, al despuntar la mañana, me veías tomar la ballesta y dirigirme al monte, no era nunca para perderme entre sus matorrales en pos de la caza, no; iba a sentarme al borde de la fuente, a buscar en sus ondas... no sé qué, ¡una locura! El día en que salté sobre ella con mi Relámpago creí haber visto brillar en su fondo una cosa extraña..., muy extraña...: los ojos de una mujer.

» Tal vez sería un rayo de sol que serpeó fugitivo entre su espuma; tal vez una de esas flores que flotan entre las algas de su seno, y cuyos cálices parecen esmeraldas..., no sé; 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 aquellos. En su busca fui un día y otro a aquel sitio.

» Por último, una tarde... 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 brillaban como hilos de luz, y entre las pestañas volteaban inquietas unas pupilas que yo había visto..., sí, porque los ojos de aquella mujer eran de un color imposible; unos ojos...

—¡Verdes! —exclamó Íñigo con un acento de profundo terror, e incorporándose de un salto en su asiento.

Fernando le miró a su vez como asombrado de que concluyese lo que iba a decir, y le preguntó con una mezcla de ansiedad y de alegría:

—¿La conoces?

—¡Oh no! —dijo el montero—. ¡Líbreme Dios de conocerla! Pero mis padres, al prohibirme llegar hasta esos lugares, me dijeron mil veces que el espíritu, trasgo, 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.

—¡Por lo que más amo!... —murmuró el joven con una triste sonrisa.

—Sí —prosiguió el anciano—: por vuestros padres, por vuestros deudos, por las lágrimas de la que el cielo destina para vuestra esposa, por las de un servidor que os ha visto nacer...

—¿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... ¡Cómo podré yo dejar de buscarlos!

Dijo Fernando estas palabras con tal acento, que la lágrima que temblaba en los párpados de Íñigo se resbaló silenciosa por su mejilla, mientras exclamó con acento sombrío:

—¡Cúmplase la voluntad del cielo!

- III -

—¿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...

El sol había traspuesto la cumbre del monte; las sombras bajaban a grandes pasos por su falda; la brisa gemía entre los álamos de la fuente, y la niebla, elevándose poco a poco de la superficie del lago, comenzaba a envolver las rocas de su margen.

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.

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.

Cuando el joven acabó de hablarle, sus labios se removieron como para pronunciar algunas palabras; pero solo exhalaban un suspiro, un suspiro débil, doliente, como el de la ligera onda que empuja una brisa al morir entre los juncos.

—¡No me respondes! —exclamó Fernando al ver burlada su esperanza— ¿Querrás que dé crédito a lo que de ti me han dicho? ¡Oh! No... Háblame; yo quiero saber si me amas; yo quiero saber si puedo amarte, si eres una mujer...

—O un demonio... ¿Y si lo fuese?

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 como te amo ahora, como es mi destino amarte, hasta más allá de esta vida, si hay algo más allá de ella.

—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 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.

Mientras ella hablaba así, el joven, absorto en la contemplación de su fantástica hermosura, atraído como por una fuente 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... te daré una felicidad sin nombre, esa felicidad que has soñado en tus horas de delirio, y que no puede ofrecerte nadie... Ven; la niebla del lago flota sobre nuestras frentes como un pabellón de lino...; las ondas nos llaman con sus voces incomprensibles; el viento empieza entre los álamos sus himnos de amor; ven..., ven...

La noche empezaba 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... Ven..., ven... Estas palabras zumbaban en los oídos de Fernando como un conjuro. Ven... Y la mujer misteriosa le llamaba al borde del abismo, donde estaba suspendida, y parecía ofrecerle un beso..., un beso...

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.

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.



MAESE PÉREZ EL ORGANISTA

(LEYENDA SEVILLANA)

En Sevilla, en el mismo atrio de Santa Inés, y mientras esperaba que comenzase la Misa del Gallo, oí esta tradición a una demandadera del convento.
Como era natural, después de oírla, aguardé impaciente que comenzara la ceremonia, ansioso de asistir a un prodigio.

Nada menos prodigioso, sin embargo, que el órgano de Santa Inés, ni nada más vulgar que los insulsos motetes que nos regaló su organista aquella noche.

Al salir de la misa, no pude por menos de decirle a la demandadera con aire de burla:

—¿En qué consiste que el órgano de maese Pérez suena ahora tan mal?

—¡Toma! —me contestó la vieja—. En que este no es el suyo.

—¿No es el suyo? ¿Pues qué ha sido de él?

—Se cayó a pedazos, de puro viejo, hace una porción de años.

—¿Y el alma del organista?

—No ha vuelto a parecer desde que colocaron el que ahora le substituye.

Si a alguno de mis lectores se les ocurriese hacerme la misma pregunta después de leer esta historia ya sabe por qué no se ha continuado el milagroso portentoso hasta nuestros días.

- I -

—¿Veis ese de la capa roja y la pluma blanca en el fieltro, que parece que trae sobre su justillo todo el oro de los galeones de Indias; aquel que baja en este momento de su litera para dar la mano a esa otra señora, que después de dejar la suya se adelanta hacia aquí, precedida de cuatro pajes con hachas? Pues ese es el marqués de Moscoso, galán de la



condesa viuda de Villapineda. Se dice que antes de poner sus ojos sobre esta dama había pedido en matrimonio a la hija de un opulento señor; mas el padre de la doncella, de quien se murmura que es un poco avaro... Pero, ¡calle!, en hablando del ruin de Roma, cátales aquí que asoma. ¿Veis aquel que viene por debajo del arco de San Felipe, a pie, embozado en una capa oscura, y precedido de un solo criado con una linterna? Ahora llega frente al retablo.

» ¿Reparasteis, al desembozarse para saludar a la imagen, la encomienda que brilla en su pecho?

» A no ser por ese noble distintivo, cualquiera le creería un lonjista de la calle de Culebras... Pues ese es el padre en cuestión; mirad cómo la gente del pueblo le abre paso y le saluda.

» Toda Sevilla le conoce por su colosal fortuna. Él solo tiene más ducados de oro en sus arcas que soldados mantiene nuestro señor el rey Don Felipe, y con sus galeones podría formar una escuadra suficiente a resistir a la del Gran Turco.

» Mirad, mirad ese grupo de señores graves: esos son los caballeros veinticuatro. ¡Hola, hola! También está aquí el flamencote, a quien se dice que no han echado ya el guante los señores de la cruz verde merced a su influjo con los magnates de Madrid... Este no viene a la iglesia más que a oír música... No, pues si maese Pérez no le arranca con su órgano lágrimas como puños bien se puede asegurar que no tiene su alma en su almarío, sino friéndose en las calderas de Pedro Botero... ¡Ay vecina! Malo..., malo... Presumo que vamos a tener jarana; yo me refugio en la iglesia, pues, por lo que veo, aquí van a andar más de sobra los cintarazos que los Paternóster. Mirad, mirad: las gentes del duque de Alcalá doblan la esquina de la plaza de San Pedro, y por el callejón de las Dueñas se me figura que he columbrado a las del de Medinasidonia... ¿No os lo dije?

» Ya se han visto, ya se detienen unos y otros, sin pasar de sus puestos... Los grupos se disuelven... Los ministriles, a quienes en estas ocasiones apalean amigos y enemigos, se retiran... Hasta el señor asistente, con su vara y todo, se refugia en el atrio... ¡Y luego dicen que hay justicia! Para los pobres...

» Vamos, vamos, ya brillan los broqueles en la obscuridad... ¡Nuestro Señor del Gran Poder nos asista! Ya comienzan los golpes... ¡Vecina! ¡vecina! Aquí..., antes que cierren las puertas. Pero, ¡calle! ¿Qué es eso? ¿Aún no ha comenzado cuando lo dejan? ¿Qué resplandor es aquél?... ¡Hachas encendidas! ¡Literas! Es el señor arzobispo...

» La Virgen Santísima del Amparo, a quien invocaba ahora mismo con el pensamiento, lo trae en mi ayuda... ¡Ay! ¡Si nadie sabe lo que yo debo a esta Señora!... ¡Con cuánta usura me paga la candelilla que le enciendo los sábados!... Vedlo, qué hermosote está con sus hábitos morados y su birrete rojo... Dios le conserve en su silla tantos siglos como yo deseo de vida para mí. Si no fuera

por él media Sevilla hubiera ya ardido con estas disensiones de los duques. Vedlos, vedlos, los hipocritones, cómo se acercan ambos a la litera del prelado para besarle el anillo... Cómo le siguen y le acompañan, confundiéndose con sus familiares. Quién diría que esos dos que parecen tan amigos, si dentro de media hora se encuentran en una calle oscura... Es decir, ¡ellos..., ellos!... Líbreme Dios de creerlos cobardes; buena muestra han dado de sí peleando en algunas ocasiones contra los enemigos de Nuestro Señor... Pero es la verdad que si se buscaran..., y si se buscaran con ganas de encontrarse, se encontrarían, poniendo fin de una vez a estas continuas reyertas en las cuales los que verdaderamente baten el cobre de firme son sus deudos, sus allegados y su servidumbre.

» Pero vamos, vecina, vamos a la iglesia antes que se ponga de bote en bote..., que algunas noches como ésta suele llenarse de modo que no cabe ni un grano de trigo... Buena ganga tienen las monjas con su organista... ¿Cuándo se ha visto el convento tan favorecido como ahora?... De las otras comunidades puedo decir que le han hecho a maese Pérez proposiciones magníficas; verdad que nada tiene de extraño, pues hasta el señor arzobispo le ha ofrecido montes de oro por llevarle a la catedral... Pero él, nada... Primero dejaría la vida que abandonar su órgano favorito... ¿No conocéis a maese Pérez? Verdad es que sois nueva en el barrio... Pues es un santo varón; pobre, sí, pero limosnero cual no otro... Sin más parientes que su hija ni más amigo que su órgano, pasa su vida entera en velar por la inocencia de la una y componer los registros del otro... ¡Cuidado que el órgano es viejo!... Pues, nada, él se da tal maña en arreglarlo y cuidarlo que suena que es una maravilla... Como que le conoce de tal modo que a tientas..., porque no sé si os lo he dicho, pero el pobre señor es ciego de nacimiento... Y ¡con qué paciencia lleva su desgracia!... Cuando le preguntan que cuánto daría por ver responde: «Mucho, pero no tanto como creéis, porque tengo esperanzas». «¿Esperanzas de ver?» «Sí, y muy pronto -añade, sonriéndose como un ángel-; ya cuento setenta y seis años; por muy larga que sea mi vida, pronto veré a Dios...»

» ¡Pobrecito! Y sí lo verá..., porque es humilde como las piedras de la calle, que se dejan pisar de todo el mundo... Siempre dice que no es más que un pobre organista de convento, y puede dar lecciones de solfa al mismo maestro de la capilla de la Primada; como que echó los dientes en el oficio... Su padre tenía la misma profesión que él; yo no le conocí, pero mi señora madre, que santa gloria haya, dice que le llevaba siempre al órgano consigo para darle a los fuelles. Luego el muchacho mostró tales disposiciones, que, como era natural, a la muerte de su padre heredó el cargo... ¡Y qué manos tiene! Dios se las bendiga. Merecía que se las llevaran a la calle de Chicarreros y se las engarzasen en oro... Siempre toca bien, siempre; pero en semejante noche como esta es un prodigio... Él tiene una gran devoción por esta ceremonia de la Misa del Gallo, y cuando levantan

la Sagrada Forma, al punto y hora de las doce, que es cuando vino al mundo Nuestro Señor Jesucristo..., las voces de su órgano son voces de ángeles...

» En fin, ¿para qué tengo de ponderarle lo que esta noche oirá? Baste el ver cómo todo lo más florido de Sevilla, hasta el mismo señor arzobispo, vienen a un humilde convento para escucharle; y no se crea que solo la gente sabida y a la que se le alcanza esto de la solfa conocen su mérito, sino hasta el populacho. Todas esas bandadas que veis llegar con teas encendidas entonando villancicos con gritos desaforados al compás de los panderos, las sonajas y las zambombas, contra su costumbre, que es la de alborotar las iglesias, callan como muertos cuando pone maese Pérez las manos en el órgano... Y cuando alzan..., cuando alzan, no se siente una mosca...; de todos los ojos caen lagrimones tamaños, y al concluir se oye como un suspiro inmenso, que no es otra cosa que la respiración de los circunstantes, contenida mientras dura la música... Pero vamos, vamos, ya han dejado de tocar las campanas, y va a comenzar la misa, vamos adentro...

» Para todo el mundo es esta noche Nochebuena, pero para nadie mejor que para nosotros».

Esto diciendo, la buena mujer que había servido de cicerone a su vecina atravesó el atrio del convento de Santa Inés, y codazo en este, empujón en aquel, se internó en el templo, perdiéndose entre la muchedumbre que se agolpaba en la puerta.

- II -

La iglesia estaba iluminada con una profusión asombrosa. El torrente de luz que se desprendía de los altares para llenar sus ámbitos chispeaba en los ricos joyeles de las damas, que, arrodillándose sobre los cojines de terciopelo que tendían los pajes y tomando el libro de oraciones de manos de las dueñas, vinieron a formar un brillante círculo alrededor de la verja del presbiterio. Junto a aquella verja, de pie, envueltos en sus capas de color galoneadas de oro, dejando entrever con estudiado descuido las encomiendas rojas y verdes, en la una mano el fieltro, cuyas plumas besaban los tapices; la otra sobre los bruñidos gavilanes del estoque o acariciando el pomo del cincelado puñal, los caballeros veinticuatro, con gran parte de lo mejor de la nobleza sevillana, parecían formar un muro, destinado a defender a sus hijas y a sus esposas del contacto de la plebe. Esta, que se agitaba en el fondo de las naves, con un rumor parecido al del mar cuando se alborota, prorrumpió en una aclamación de júbilo, acompañada del discordante sonido de las sonajas y los panderos, al mirar aparecer al arzobispo, el cual, después de sentarse junto al altar mayor bajo un solio de grana que rodearon sus familiares, echó por tres veces la bendición al pueblo.

Era la hora de que comenzase la misa.

Transcurrieron, sin embargo, algunos minutos sin que el celebrante apareciese. La multitud comenzaba a rebullirse, demostrando su impaciencia; los caballeros cambiaban entre sí algunas palabras a media voz y el arzobispo mandó a la sacristía a uno de sus familiares a inquirir el por qué no comenzaba la ceremonia.

—Maese Pérez se ha puesto malo, muy malo, y será imposible que asista esta noche a la misa.

Esta fue la respuesta del familiar.

La noticia cundió instantáneamente entre la muchedumbre. Pintar el efecto desagradable que causó en todo el mundo sería cosa imposible; baste decir que comenzó a notarse tal bullicio en el templo que el asistente se puso de pie y los alguaciles entraron a imponer silencio, confundiéndose entre las apiñadas olas de la multitud.

En aquel momento un hombre mal trazado, seco, huesudo y bisojo por añadidura se adelantó hasta el sitio que ocupaba el prelado.

—Maese Pérez está enfermo —dijo—; la ceremonia no puede empezar. Si queréis yo tocaré el órgano en su ausencia; que ni maese Pérez es el primer organista del mundo ni a su muerte dejará de usarse ese instrumento por falta de inteligente...

El arzobispo hizo una señal de asentimiento con la cabeza, y ya algunos de los fieles que conocían a aquel personaje extraño por un organista envidioso, enemigo del de Santa Inés, comenzaban a prorrumpir en exclamaciones de disgusto, cuando de improviso se oyó en el atrio un ruido espantoso.

—¡Maese Pérez está aquí!... ¡Maese Pérez está aquí!...

A estas voces de los que estaban apiñados en la puerta todo el mundo volvió la cara.

Maese Pérez, pálido y desencajado, entraba, en efecto, en la iglesia, conducido en un sillón, que todos se disputaban el honor de llevar en sus hombros.

Los preceptos de los doctores, las lágrimas de su hija, nada había sido bastante a detenerle en el lecho.

—No —había dicho—; esta es la última, lo conozco, lo conozco, y no quiero morir sin visitar mi órgano, y esta noche sobre todo, la Nochebuena. Vamos, lo quiero, lo mando; vamos a la iglesia.

Sus deseos se habían cumplido; los concurrentes le subieron en brazos a la tribuna y comenzó la misa.

En aquel momento sonaban las doce en el reloj de la catedral.

Pasó el introito, y el Evangelio, y el ofertorio, y llegó el instante solemne en que el sacerdote toma con la extremidad de sus dedos la Sagrada Forma y después de haberla consagrado comienza a elevarla.

Una nube de incienso que se desenvolvía en ondas azuladas llenó el ámbito de la iglesia; las campanillas repicaron con un sonido vibrante, y maese Pérez puso sus crispadas manos sobre las teclas del órgano.

Las cien voces de sus tubos de metal resonaron en un acorde majestuoso y prolongado, que se perdió poco a poco, como si una ráfaga de aire hubiese arrebatado sus últimos ecos.

A este primer acorde, que parecía una voz que se elevaba desde la tierra al cielo, respondió otro lejano y suave que fue creciendo, creciendo, hasta convertirse en un torrente de atronadora armonía.

Era la voz de los ángeles que atravesando los espacios llegaba al mundo.

Después comenzaron a oírse como unos himnos distantes que entonaban las jerarquías de serafines; mil himnos a la vez, al confundirse, formaban uno solo, que, no obstante, era no más el acompañamiento de una extraña melodía, que parecía flotar sobre aquel océano de misteriosos ecos como un jirón de niebla sobre las olas del mar.

Luego fueron perdiéndose unos cantos, después otros; la combinación se simplificaba. Ya no eran más que dos voces cuyos ecos se confundían entre sí; luego quedó una aislada, sosteniendo una nota brillante como un hilo de luz... El sacerdote inclinó la frente, y por encima de su cabeza cana y como a través de una gasa azul que fingía el humo del incienso apareció la Hostia a los ojos de los fieles. En aquel instante la nota que maese Pérez sostenía trinando se abrió, se abrió, y una explosión de armonía gigante estremeció la iglesia, en cuyos ángulos zumbaba el aire comprimido y cuyos vidrios de colores se estremecían en sus angostos ajimeces.

De cada una de las notas que formaban aquel magnífico acorde se desarrolló un tema, y unos cerca, otros lejos, estos brillantes, aquellos sordos, diríase que las aguas y los pájaros, las brisas y las frondas, los hombres y los ángeles, la tierra y los cielos, cantaban cada cual en su idioma un himno al nacimiento del Salvador.

La multitud escuchaba atónica y suspendida. En todos los ojos había una lágrima, en todos los espíritus un profundo recogimiento.

El sacerdote que oficiaba sentía temblar sus manos, porque Aquel que levantaba en ellas, Aquel a quien saludaban hombres y arcángeles era su Dios, era su Dios, y le parecía haber visto abrirse los cielos y transfigurarse la Hostia.

El órgano proseguía sonando, pero sus voces se apagaban gradualmente como una voz que se pierde de eco en eco y se aleja y se debilita al alejarse cuando de pronto sonó un grito de mujer.

El órgano exhaló un sonido discordante y extraño, semejante a un sollozo, y quedó mudo.

La multitud se agolpó a la escalera de la tribuna, hacia la que, arrancados de su éxtasis religioso, volvieron la mirada con ansiedad todos los fieles.

—¿Qué ha sucedido? ¿Qué pasa? —se decían unos a otros. Y nadie sabía responder y todos se empeñaban en adivinarlo, y crecía la confusión y el alboroto comenzaba a subir de punto, amenazando turbar el orden y el recogimiento propios de la iglesia.

—¿Qué ha sido eso? —preguntaban las damas al asistente, que, precedido de los ministriles, fue uno de los primeros a subir a la tribuna, y que, pálido y con muestras de profundo pesar, se dirigía al puesto en donde le esperaba el arzobispo, ansioso, como todos, por saber la causa de aquel desorden.

—¿Qué hay?

—Que maese Pérez acaba de morir.

En efecto, cuando los primeros fieles, después de atropellarse por la escalera, llegaron a la tribuna vieron al pobre organista caído de boca sobre las teclas de su viejo instrumento, que aún vibraba sordamente, mientras su hija, arrodillada a sus pies, le llamaba en vano entre suspiros y sollozos.



- III -

—Buenas noches, mi señora doña Baltasara: ¿también usarced viene esta noche a la Misa del Gallo? Por mi parte, tenía hecha intención de ir a oír a la parroquia; pero lo que sucede... ¿Dónde va Vicente? Donde va la gente. Y eso que, si he de decir verdad, desde que murió maese Pérez parece que me echan una losa sobre el corazón cuando entro en Santa Inés... ¡Pobrecito! ¡Era un Santo!... Yo de mí sé decir que conservo un pedazo de su jubón como una reliquia, y lo merece, pues en Dios y en mi ánimo que si el señor arzobispo tomara mano en ello es seguro que nuestros nietos le verían en los altares... Mas ¡cómo ha de ser!... A muertos y a idos no hay amigos... Ahora lo que priva es la novedad... Ya me entiende usarced. ¡Qué! ¿No sabe nada de lo que pasa? Verdad que nosotras nos parecemos en eso: de nuestra casita a la iglesia y de la iglesia a nuestra casita, sin cuidarnos de lo que se dice o déjase de decir... Solo que yo, así..., al vuelo..., una palabra de acá, otra de acullá..., sin ganas de enterarme siquiera, suelo estar al corriente de algunas novedades... Pues, sí, señor; parece cosa hecha que el organista de San Román, aquel bisojo, que siempre está echando pestes de los otros organistas; aquel perdulariote, que más parece jifero de la puerta de la Carne que maestro de solfa, va a tocar esta Nochebuena en lugar de maese Pérez. Ya sabrá usarced, porque esto lo ha sabido todo el mundo y es cosa pública en Sevilla, que nadie quería comprometerse a hacerlo. Ni aun su hija, que es profesora, y después de la muerte de su padre entró en el convento de novicia. Y era natural: acostumbrados a oír aquellas maravillas cualquiera otra cosa había de parecernos mala, por más que quisieran evitarse las comparaciones. Pues cuando ya la comunidad había decidido que, en honor del difunto y como muestra de respeto a su memoria, permanecería callado el órgano en esta noche, hete aquí que se presenta nuestro hombre diciendo que él se atreve a tocarlo... No hay nada más atrevido que la ignorancia... Cierto que la culpa no es suya, sino de los que le consienten esta profanación...; pero así va el mundo...; y digo, no es cosa la gente que acude...; cualquiera diría que nada ha cambiado desde un año a otro. Los mismos personajes, el mismo lujo, los mismos empellones en la puerta, la misma animación en el atrio, la misma multitud en el templo... ¡Ay, si levantara la cabeza el muerto se volvía a morir por no oír su órgano tocado por manos semejantes! Lo que tiene que, si es verdad lo que me han dicho las gentes del barrio, le preparan una buena al intruso. Cuando llegue el momento de poner la mano sobre las teclas va a comenzar una algarabía de sonajas, panderos y zambombas que no haya más que oír... Pero, ¡calle!, ya entra en la iglesia el héroe de la función. ¡Jesús, qué ropilla de colorines, qué gorguera de cañutos, qué aires de personaje! Vamos, vamos, que ya hace rato que llegó el arzobispo y va a comenzar la misa... Vamos, que me parece que esta noche va a darnos que contar para muchos días.

Esto diciendo la buena mujer, que ya conocen nuestros lectores por sus exabruptos de locuacidad, penetró en Santa Inés, abriéndose, según costumbre, camino entre la multitud a fuerza de empellones y codazos.

Ya se había dado principio a la ceremonia.

El templo estaba tan brillante como el año anterior.

El nuevo organista, después de atravesar por en medio de los fieles que ocupaban las naves para ir a besar el anillo del prelado, había subido a la tribuna, donde tocaba unos tras otros los registros del órgano con una gravedad tan afectada como ridícula.

Entre la gente menuda que se apiñaba a los pies de la iglesia se oía un rumor sordo y confuso, cierto presagio de que la tempestad comenzaba a fraguarse y no tardaría mucho en dejarse sentir.

—Es un truhán, que, por no hacer nada bien, ni aun mira a derechas —decían los unos.

—Es un ignorantón, que, después de haber puesto el órgano de su parroquia peor que una carraca, viene a profanar el de maese Pérez —decían los otros.

Y mientras este se desembarazaba del capote para prepararse a darle de firme a su pandero y aquel apercibía sus sonajas y todos se disponían a hacer bulla a más y mejor, solo alguno que otro se aventuraba a defender tibiamente al extraño personaje, cuyo porte orgulloso y pendantesco hacía tan notable contraposición con la modesta apariencia y la afable bondad del difunto maese Pérez.

Al fin llegó el esperado momento, el momento solemne en que el sacerdote, después de inclinarse y murmurar algunas palabras santas, tomó la Hostia en sus manos... Las campanillas repicaron, semejando su repique una lluvia de notas de cristal; se elevaron las diáfanas ondas de incienso, y sonó el órgano.

Una estruendosa algarabía llenó los ámbitos de la iglesia en aquel instante y ahogó su primer acorde.

Zampoñas, gaitas, sonajas, panderos, todos los instrumentos del populacho, alzaron sus discordantes voces a la vez; pero la confusión y el estrépito solo duró algunos segundos. Todos a la vez, como habían comenzado, enmudecieron de pronto.

El segundo acorde, amplio, valiente, magnífico, se sostenía aún brotando de los tubos de metal del órgano, como una cascada de armonía inagotable y sonora.

Cantos celestes como los que acarician los oídos en los momentos de éxtasis; cantos que percibe el espíritu y no los puede repetir el labio; notas sueltas de una melodía lejana, que suenan a intervalos, traídas en las ráfagas del viento; rumor de hojas que se besan en los árboles con un murmullo semejante al de la lluvia; trinos de alondras que se levantan gorjeando de entre las flores como una saeta despedida a las nubes; estruendos sin nombre, imponentes como los rugidos de

una tempestad; coros de serafines sin ritmo ni cadencia, ignota música del cielo, que sólo la imaginación comprende; himnos alados, que parecían remontarse al trono del Señor como una tromba de luz y de sonidos..., todo lo expresaban las cien voces del órgano con más pujanza, con más misteriosa poesía, con más fantástico color que lo habían expresado nunca...

Cuando el organista bajó de la tribuna la muchedumbre que se agolpó a la escalera fue tanta y tanto su afán por verle y admirarle que el asistente, temiendo, no sin razón, que le ahogaran entre todos, mandó a algunos de sus ministriles para que, vara en mano, le fueran abriendo camino hasta llegar al altar mayor, donde el prelado le esperaba.

—Ya veis —le dijo este último cuando le trajeron a su presencia—: vengo desde mi palacio aquí solo por escucharos. ¿Seréis tan cruel como maese Pérez, que nunca quiso excusarme el viaje, tocando la Nochebuena en la misa de la catedral?

—El año que viene —respondió el organista—, prometo daros gusto, pues por todo el oro de la tierra no volvería a tocar este órgano.

—¿Y por qué? —interrumpió el prelado.

—Porque... —añadió el organista, procurando dominar la emoción que se revelaba en la palidez de su rostro—, porque es viejo y malo y no puede expresar todo lo que se quiere.

El arzobispo se retiró, seguido de sus familiares. Unas tras otras, las literas de los señores fueron desfilando y perdiéndose en las revueltas de las calles vecinas; los grupos del atrio se disolvieron, dispersándose los fieles en distintas direcciones, y ya la demandadera se disponía a cerrar las puertas de la entrada del atrio cuando se divisaban aún dos mujeres que, después de persignarse y murmurar una oración ante el retablo del arco de San Felipe, prosiguieron su camino, internándose en el callejón de las Dueñas.

—¿Qué quiere usarced, mi señora doña Baltasara? —decía la una—, yo soy de este genial. Cada loco con su tema... Me lo habían de asegurar capuchinos descalzos y no lo creería del todo... Ese hombre no puede haber tocado lo que acabamos de escuchar... Si yo lo he oído mil veces en San Bartolomé, que era su parroquia, y de donde tuvo que echarle el señor cura por malo, y era cosa de taparse los oídos con algodones... Yo me acuerdo, pobrecito, como si lo estuviera viendo, me acuerdo de la cara de maese Pérez cuando en semejante noche como esta bajaba de la tribuna después de haber suspendido el auditorio con sus primores... ¡Qué sonrisa tan bondadosa, qué color tan animado!... Era viejo y parecía un ángel... No que este ha bajado las escaleras a trompicones, como si le ladrara un perro en la meseta, y con un color de difunto y unas... Vamos, mi señora doña Baltasara, créame usarced, y créame con todas veras..., yo sospecho que aquí hay busilis...

Comentando las últimas palabras, las dos mujeres doblaban la esquina del callejón y desaparecían.

Creemos inútil decir a nuestros lectores quién era una de ellas.

- IV -

Había transcurrido un año más. La abadesa del convento de Santa Inés y la hija de maese Pérez hablaron en voz baja, medio ocultas entre las sombras del coro de la iglesia. El esquilón llamaba a voz herida a los fieles desde la torre, y alguna que otra rara persona atravesaba el atrio silencioso y desierto esta vez, y después de tomar el agua bendita en la puerta escogía un puesto en un rincón de las naves, donde unos cuantos vecinos del barrio esperaban tranquilamente que comenzara la Misa del Gallo.

—Ya lo veis —decía la superiora—: vuestro temor es sobremanera pueril; nadie hay en el templo; toda Sevilla acude en tropel a la catedral esta noche. Tocad vos el órgano y tocadle sin desconfianza de ninguna clase; estaremos en comunidad... Pero... proseguís callando, sin que cesen vuestros suspiros. ¿Qué os pasa? ¿Qué tenéis?

—Tengo... miedo —exclamó la joven con un acento profundamente conmovido.

—¡Miedo! ¿De qué?

—No sé..., de una cosa sobrenatural... Anoche, mirad, yo os había oído decir que teníais empeño en que tocara el órgano en la misa, y, ufana con esta distinción, pensé arreglar sus registros y templarle, al fin de que hoy os sorprendiese... Vine al coro... sola..., abrí la puerta que conduce a la tribuna... En el reloj de la catedral sonaba en aquel momento una hora..., no sé cuál... Pero las campanas eran tristísimas y muchas..., muchas...; estuvieron sonando todo el tiempo que yo permanecí como clavada en el dintel, y aquel tiempo me pareció un siglo.

» La iglesia estaba desierta y oscura... Allá lejos, en el fondo, brillaba, como una estrella perdida en el cielo de la noche, una luz moribunda... la luz de la lámpara que arde en el altar mayor... A sus reflejos debilísimos, que solo contribuían a hacer más visible todo el profundo horror de las sombras, vi..., le vi, madre, no lo dudéis, vi un hombre que en silencio y vuelto de espaldas hacia el sitio en que yo estaba recorría con una mano las teclas del órgano mientras tocaba con la otra a sus registros... y el órgano sonaba, pero sonaba de una manera indescriptible. Cada una de sus notas parecía un sollozo ahogado dentro del tubo de metal, que vibraba con el aire comprimido en su hueco, y reproducía el tono sordo, casi imperceptible, pero justo.

» Y el reloj de la catedral continuaba dando la hora y el hombre aquel proseguía recorriendo las teclas. Yo oía hasta su respiración.

» El horror había helado la sangre de mis venas; sentía en mi cuerpo como un frío glacial, y en mis sienes, fuego... Entonces quise gritar, pero no pude. El hombre aquel había vuelto la cara y me había mirado...; digo mal, no me había mirado, porque era ciego... ¡Era mi padre!

—¡Bah!, hermana, desechad esas fantasías con que el enemigo malo procura turbar las imaginaciones débiles... Rezad un Paternóster y un Ave María al Arcángel San Miguel, jefe de las milicias celestiales, para que os asista contra los malos espíritus. Llevad al cuello un escapulario tocado en la reliquia de San Pacomio, abogado contra las tentaciones, y marchad, marchad a ocupar la tribuna del órgano; la Misa va a comenzar, y ya esperan con impaciencia los fieles. Vuestro padre está en el cielo, y desde allí, antes que daros sustos, bajará a inspirar a su hija en esta ceremonia solemne, para el objeto de tan especial devoción.

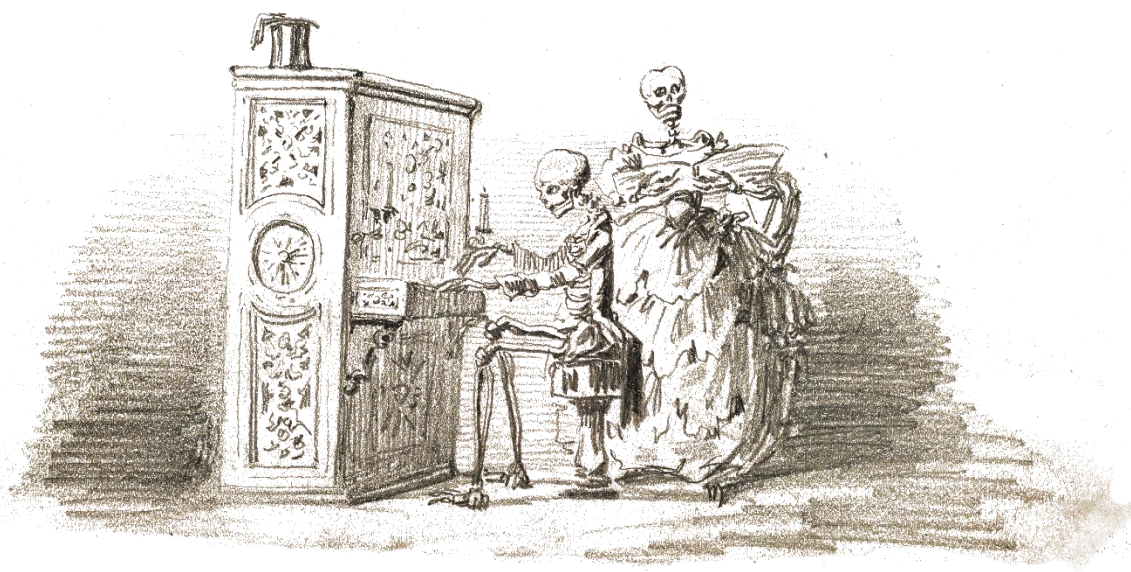
La priora fue a ocupar su sillón en el coro en medio de la comunidad. La hija de maese Pérez abrió con mano temblorosa la puerta de la tribuna para sentarse en el banquillo del órgano, y comenzó la Misa.

Comenzó la Misa y prosiguió sin que ocurriese nada de notable hasta que llegó la consagración. En aquel momento sonó el órgano, y al mismo tiempo que el órgano un grito de la hija de maese Pérez...

La superiora, las monjas y algunos de los fieles corrieron a la tribuna.

—¡Miradle! ¡Miradle! —decía la joven fijando sus desencajados ojos en el banquillo, de donde se había levantado asombrada para agarrarse con sus manos convulsas al barandal de la tribuna.

Todo el mundo fijó sus miradas en aquel punto. El órgano estaba solo, y, no obstante, el órgano seguía sonando..., sonando como solo los arcángeles podrían imitarlo en sus raptos de místico alborozo.



*

—¿No os lo dije yo una y mil veces, mi señora doña Baltasara, no os lo dije yo?... ¡Aquí hay busilis...! Oídlo; qué, ¿no estuvisteis anoche en la Misa del Gallo? Pero, en fin, ya sabréis lo que pasó. En toda Sevilla no se habla de otra cosa... El señor arzobispo está hecho, y con razón, una furia... Haber dejado de asistir a Santa Inés; no haber podido presenciar el portentoso... ¿Y para qué? Para oír una cencerrada; porque personas que lo oyeron dicen que lo que hizo el dichoso organista de San Bartolomé, en la catedral, no fue otra cosa... Si lo decía yo. Eso no puede haberlo tocado el bisojo, mentira... Aquí hay busilis; y el busilis era, en efecto, el alma de maese Pérez.

EL MISERERE

(LEYENDA RELIGIOSA)

Hace algunos meses que, visitando la célebre abadía de Fitero y ocupándome en revolver algunos volúmenes en su abandonada biblioteca, descubrí en uno de sus rincones dos o tres cuadernos de música bastante antiguos cubiertos de polvo y hasta comenzados a roer por los ratones.

Era un Miserere.

Yo no sé la música, pero la tengo tanta afición que, aun sin entenderla, suelo coger a veces la partitura de una ópera y me paso las horas muertas hojeando sus páginas, mirando los grupos de notas más o menos apiñadas, las rayas, los semicírculos, los triángulos y las especies de etcéteras que llaman claves, y todo esto sin comprender una jota ni sacar maldito el provecho.

Consecuente con mi manía, repasé los cuadernos, y lo primero que me llamó la atención fue que, aunque en la última página había esta palabra latina, tan vulgar en todas las obras, *finis*, la verdad era que el Miserere no estaba terminado porque la música no alcanzaba sino hasta el décimo versículo.

Esto fue, sin duda, lo que me llamó la atención primeramente; pero luego que me fijé un poco en las hojas de música me chocó más aún el observar que, en vez de esas palabras italianas que ponen en todas, como *maestoso*, *allegro*, *ritardando*, *più vivo*, *a piacere*, había unos renglones escritos con letra muy menuda y en alemán, de los cuales algunos servían para advertir cosas tan difíciles de hacer como esta: Crujen..., crujen los huesos, y de sus médulas han de parecer que salen los alaridos, o esta otra: La cuerda aúlla sin discordar, el metal atruena sin ensordecer; por eso suena todo y no se confunde nada, y todo es la humanidad que solloza y gime, o la más original de todas, sin duda, recomendaba al pie del último versículo: Las notas son huesos cubiertos de carne; lumbre inextinguible, los cielos y su armonía...; ¡fuerza!..., fuerza y dulzura.

—¿Sabéis qué es esto? —pregunté a un viejecito que me acompañaba al acabar de medio traducir estos renglones, que parecían frases escritas por un loco.

El anciano me contó entonces la leyenda que voy a referiros.

- I -

Hace ya muchos años, en una noche lluviosa y oscura, llegó a la puerta claustral de esta abadía un romero y pidió un poco de lumbre para secar sus ropas, un pedazo de pan con que

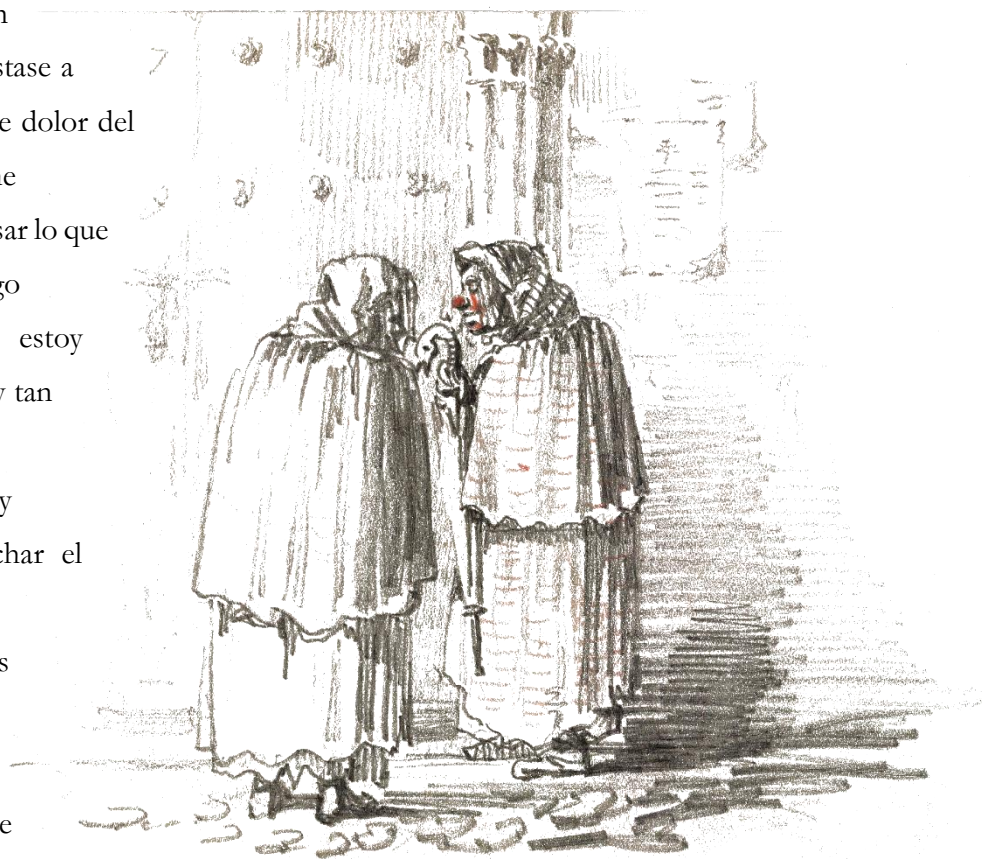
satisfacer su hambre y un albergue cualquiera donde esperar la mañana y proseguir con la luz del sol su camino.

Su modesta colación, su pobre lecho y su encendido hogar puso el hermano a quien se hizo esta demanda a disposición del caminante, al cual, después que se hubo repuesto de su cansancio, interrogó acerca del objeto de su romería y del punto a que se encaminaba.

—Yo soy músico —respondió el interpelado—, he nacido muy lejos de aquí y en mi patria gocé un día de gran renombre. En mi juventud hice de mi arte un arma poderosa de seducción y encendí con él pasiones que me arrastraron a un crimen. En mi vejez quiero convertir al bien las facultades que he empleado para el mal, redimiéndome por donde mismo pude condenarme.

Como las enigmáticas palabras del desconocido no pareciesen del todo claras al hermano lego, en quien ya comenzaba la curiosidad a despertarse, e instigado por ésta, continuara en sus preguntas, su interlocutor prosiguió de este modo:

—Lloraba yo en el fondo de mi alma la culpa que había cometido; mas al intentar pedirle a Dios misericordia, no encontraba palabras para expresar dignamente mi arrepentimiento cuando un día se fijaron mis ojos por casualidad sobre un libro santo. Abrí aquel libro y en una de sus páginas encontré un gigante grito de contrición verdadera, un salmo de David, el que comienza *Miserere mei, Deus!* Desde el instante en que hube leído sus estrofas, mi único pensamiento fue hallar una forma musical tan magnífica, tan sublime, que bastase a contener el grandioso himno de dolor del Rey Profeta. Aún no la he encontrado; pero si logro expresar lo que siento en mi corazón, lo que oigo confusamente en mi cabeza, estoy seguro de hacer un *Miserere* tal y tan maravilloso que no hayan oído otro semejante los nacidos, tal y tan desgarrador, que al escuchar el primer acorde los arcángeles dirán conmigo, cubiertos los ojos de lágrimas y dirigiéndose al Señor: ¡Misericordia!, y el Señor la tendrá de su pobre criatura.



El romero, al llegar a este punto de su narración, calló por un instante, y después, exhalando un suspiro, tornó a coger el hilo de su discurso. El hermano lego, algunos dependientes de la abadía y dos o tres pastores de la granja de los frailes, que formaban círculo alrededor del hogar, le escuchaban en un profundo silencio.

—Después —continuó— de recorrer toda Alemania, toda Italia y la mayor parte de este país clásico para la música religiosa, aún no he oído un *Miserere* en que pueda inspirarme; ni uno, ni uno; y he oído tantos que puedo decir que los he oído todos.

—¿Todos? —dijo entonces, interrumpiéndole, uno de los rabadanes—. ¿A qué no habéis oído el *Miserere* de la Montaña?

—¡El *Miserere* de la Montaña! —exclamó el músico con aire de extrañeza—. ¿Qué *Miserere* es ése?

—¿No dije? —murmuró el campesino, y luego prosiguió con una entonación misteriosa— Ese *Miserere*, que sólo oyen por casualidad los que como yo andan día y noche tras el ganado por entre breñas y peñascales, es toda una historia; una historia muy antigua, pero tan verdadera como al parecer increíble.

» Es el caso que en lo más fragoso de esas cordilleras de montañas que limitan el horizonte del valle, en el fondo del cual se halla la abadía, hubo, hace ya muchos años, ¡qué digo muchos años!, muchos siglos, un monasterio famoso, monasterio que, a lo que parece, edificó un señor con los bienes que había de legar a su hijo, al cual desheredó al morir en pena de sus maldades.

» Hasta aquí todo fue bueno; pero es el caso que este hijo que, por lo que se verá más adelante, debió de ser de la piel del diablo, si no era el mismo diablo en persona, sabedor de que sus bienes estaban en poder de los religiosos y de que su castillo se había transformado en iglesia, reunió a unos cuantos bandoleros, camaradas suyos en la vida de perdición que emprendiera al abandonar la casa de sus padres, y una noche de Jueves Santo, en que los monjes se hallaban en el coro, y en el punto y hora en que iban a comenzar o habían comenzado el *Miserere*, pusieron fuego al monasterio, saquearon la iglesia, y a éste quiero a aquél no, se dice que no dejaron fraile con vida. Después de esta atrocidad se marcharon los bandidos y su instigador con ellos adonde no se sabe, a los profundos tal vez. Las llamas redujeron el monasterio a escombros; de la iglesia aún quedan en pie las ruinas sobre el cóncavo peñón, de donde nace la cascada que, después de estrellarse de peña en peña, forma el riachuelo que viene a bañar los muros de esta abadía.

—Pero —interrumpió impaciente el músico— ¿y el *Miserere*?

—Aguardaos —continuó con gran sorna el rabadán—, que todo irá por partes.

Dicho lo cual siguió así su historia:

—Las gentes de los contornos se escandalizaron del crimen; de padres a hijos y de hijos a nietos se refirió con horror en las largas noches de velada; pero lo que mantiene más viva su memoria es que todos los años, tal noche como la en que se consumó, se ven brillar luces a través de las rotas ventanas de la iglesia; se oye como una especie de música extraña y unos cantos lúgubres y aterradores que se perciben a intervalos en las ráfagas del aire. Son los monjes, los cuales, muertos tal vez sin hallarse preparados para presentarse en el tribunal de Dios limpios de toda culpa, vienen aún del purgatorio a impetrar su misericordia cantando el *Miserere*.

Los circunstantes se miraron unos a otros con muestras de incredulidad; sólo el romero, que parecía vivamente preocupado con la narración de la historia, preguntó con ansiedad al que la había referido:

—¿Y decís que ese portento se repite aún?

—Dentro de tres horas comenzarán, sin falta alguna, porque precisamente esta noche es la de Jueves Santo, y acaban de dar las ocho en el reloj de la abadía.

—¿A qué distancia se encuentra el monasterio?

—A una legua y media escasa...; pero ¿qué hacéis? ¿Adónde vais con una noche como ésta? ¡Estáis dejado de la mano de Dios! —exclamaron todos al ver que el romero, levantándose de su escaño y tomando el bordón, abandonaba el hogar para dirigirse a la puerta.

—¿Adónde voy? A oír esa maravillosa música, a oír el grande, el verdadero *Miserere*, el *Miserere* de los que vuelven al mundo después de muertos y saben lo que es morir en el pecado.

Y esto diciendo desapareció de la vista del espantado lego y de los no menos atónitos pastores.

El viento zumbaba y hacía crujir las puertas, como si una mano poderosa pugnase por arrancarlas de sus quicios; la lluvia caía en turbiones, azotando los vidrios de las ventanas, y de cuando en cuando la luz de un relámpago iluminaba por un instante todo el horizonte que desde ellas se descubría.

Pasado el primer momento de estupor exclamó el lego:

—¡Está loco!

—¡Está loco! —repitieron los pastores, y atizaron de nuevo la lumbre y se agruparon alrededor del hogar.

Después de una o dos horas de camino, el misterioso personaje que calificaron de loco en la abadía, remontando la corriente del riachuelo que le indicó el rabadán de la historia, llegó al punto en que se levantaban negras e imponentes las ruinas del monasterio.

La lluvia había cesado; las nubes flotaban en oscuras bandas, por entre cuyos jirones se deslizaba a veces un furtivo rayo de luz pálida y dudosa; y el aire, al azotar los fuertes machones y extenderse por los desiertos claustros, diríase que exhalaba gemidos. Sin embargo, nada sobrenatural, nada extraño venía a herir la imaginación. Al que había dormido más de una noche sin otro amparo que las ruinas de una torre abandonada o un castillo solitario; al que había arrostrado en su larga peregrinación cien y cien tormentas, todos aquellos ruidos le eran familiares.

Las gotas de agua que se filtraban por entre las grietas de los rotos arcos y caían sobre las losas con un rumor acompasado, como el de la péndola de un reloj; los gritos del búho, que graznaba refugiado bajo el nimbo de piedra de una imagen, de pie aún en el hueco de un muro; el ruido de los reptiles, que, despiertos de su letargo por la tempestad, sacaban sus disformes cabezas de los agujeros donde duermen o se arrastraban por entre los jaramagos y los zarzales que crecían al pie del altar, entre las juntas de las lápidas sepulcrales que formaban el pavimento de la iglesia; todos esos extraños y misteriosos murmullos del campo, de la soledad y de la noche llegaban perceptibles al oído del romero, que, sentado sobre la mutilada estatua de una tumba, aguardaba ansioso la hora en que debiera realizarse el prodigio.

Transcurrió tiempo y tiempo y nada se percibió; aquellos mil confusos rumores seguían sonando y combinándose de mil maneras distintas, pero siempre los mismos.

—¡Si me habrá engañado! —pensó el músico; pero en aquel instante se oyó un ruido nuevo, un ruido inexplicable en aquel lugar: como el que produce un reloj algunos segundos antes de sonar la hora; ruido de ruedas que giran, de cuerdas que se dilatan, de maquinaria que se agita sordamente y se dispone a usar de su misteriosa vitalidad mecánica, y sonó una campanada..., dos..., tres..., hasta once.

En el derruido templo no había campana, ni reloj, ni torre ya siquiera.

Aún no había expirado, debilitándose de eco en eco, la última campanada; todavía se escuchaba su vibración temblando en el aire, cuando los doseles de granito que cobijaban las esculturas, las gradas de mármol de los altares, los sillares de las ojivas, los calados antepechos del coro, los festones de tréboles de las cornisas, los negros machones de los muros, el pavimento, las bóvedas, la iglesia entera comenzó a iluminarse espontáneamente, sin que se viese una antorcha, un cirio o una lámpara que derramase aquella insólita claridad.

Parecía como un esqueleto de cuyos huesos amarillos se desprende ese gas fosfórico que brilla y humea en la oscuridad como una luz azulada, inquieta y medrosa.

Todo pareció animarse, pero con ese movimiento galvánico que imprime a la muerte contracciones que parodian la vida; movimiento instantáneo, más horrible aún que la inercia del cadáver que agita con su desconocida fuerza. Las piedras se reunieron a piedras; el ara, cuyos rotos fragmentos se veían antes esparcidos sin orden, se levantó intacta como si acabase de dar en ella su último golpe de cincel el artífice, y al par del ara se levantaron las derribadas capillas, los rotos capiteles y las destrozadas e inmensas series de arcos que, cruzándose y enlazándose caprichosamente entre sí, formaron con sus columnas un laberinto de pórfido.

Una vez reedificado el templo, comenzó a oírse un acorde lejano que pudiera confundirse con el zumbido del aire, pero que era un conjunto de voces lejanas y graves que parecía salir del seno de la tierra e irse elevando poco a poco, haciéndose cada vez más perceptible.

El osado peregrino comenzaba a tener miedo; pero con su miedo luchaba aún su fanatismo por todo lo desusado y maravilloso, y, alentado por él, dejó la tumba sobre que reposaba, se inclinó al borde del abismo por entre cuyas rocas saltaba el torrente, despeñándose en un trueno incesante y espantoso, y sus cabellos se erizaron de horror.

Mal envueltos en los jirones de sus hábitos, caladas las capuchas, bajo los pliegues de las cuales contrastaban con sus descarnadas mandíbulas y los blancos dientes las oscuras cavidades de los ojos de sus calaveras, vio los esqueletos de los monjes, que fueron arrojados desde el pretil de la iglesia a aquel precipicio, salir del fondo de las aguas, y agarrándose con los largos dedos de sus manos de hueso a las grietas de las peñas trepar por ellas hasta tocar el borde, diciendo con voz baja y sepulcral, pero con una desgarradora expresión de dolor, el primer versículo del salmo de David:

—*Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam!*

Cuando los monjes llegaron al peristilo del templo se ordenaron en dos hileras y penetrando en él fueron a arrodillarse en el coro, donde con voz más levantada y solemne prosiguieron entonando los versículos del salmo. La música sonaba al compás de sus voces; aquella música era el rumor distante del trueno, que, desvanecida la tempestad, se alejaba murmurando; era el zumbido del aire que gemía en la concavidad del monte; era el monótono ruido de la cascada, que caía sobre las rocas, y la gota de agua que se filtraba y el roce de los reptiles inquietos. Todo esto era la música y algo más que no puede explicarse ni apenas concebirse; algo más que parecía como el eco de un órgano que acompañaba los versículos del gigante himno de contrición del Rey Salmista, con notas y acordes tan gigantes como sus palabras terribles.

Siguió la ceremonia; el músico que la presenciaba, absorto y aterrado, creía estar fuera del mundo real, vivir en esa región fantástica del sueño en que todas las cosas se revisten de formas extrañas y fenomenales.

Un sacudimiento terrible vino a sacarle de aquel estupor que embargaba todas las facultades de su espíritu. Sus nervios saltaron al impulso de una emoción fortísima; sus dientes chocaron, agitándose con un temblor imposible de reprimir, y el frío penetró hasta la médula de los huesos.

Los monjes pronunciaban en aquel instante estas espantosas palabras del *Miserere*:

—*In iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea.*

Al resonar este versículo y dilatarse sus ecos retumbando de bóveda en bóveda, se levantó un alarido tremendo, que parecía un grito de dolor arrancado a la Humanidad entera por la conciencia de sus maldades; un grito horroroso, formado de todos los lamentos del infortunio, de todos los aullidos de la desesperación, de todas las blasfemias de la impiedad; concierto monstruoso, digno intérprete de los que viven en el pecado y fueron concebidos en la iniquidad.

Prosiguió el canto, ora tristísimo y profundo, ora semejante a un rayo de sol que rompe la nube oscura de una tempestad, haciendo suceder a un relámpago de terror otro relámpago de júbilo, hasta que, merced a una transformación súbita, la iglesia resplandeció bañada en luz celeste; las osamentas de los monjes se vistieron de sus carnes; una aureola luminosa brilló en derredor de

sus frentes; se rompió la cúpula y a través de ella se vio el cielo como un océano de lumbre abierto a la mirada de los justos.

Los serafines, los
arcángeles, los



ángeles y todas las jerarquías acompañaban con un himno de gloria este versículo, que subía entonces al trono del Señor como una tromba armónica, como una gigantesca espiral de sonoro incienso:

—*Auditui meo dabis gaudium et letitiam: et exultabunt ossa humiliata.*

En este punto, la claridad deslumbradora cegó los ojos del romero, sus sienes latieron con violencia, zumbaron sus oídos y cayó sin conocimiento por tierra y nada más oyó.

- III -

Al día siguiente los pacíficos monjes de la abadía de Fitero, a quienes el hermano lego había dado cuenta de la extraña visita de la noche anterior, vieron entrar por sus puertas, pálido y como fuera de sí, al desconocido romero.

—¿Oísteis al cabo el *Miserere*? —le preguntó con cierta mezcla de ironía el lego, lanzando a hurtadillas una mirada de inteligencia a sus superiores.

—Sí —respondió el músico.

—¿Y qué tal os ha parecido?

—Lo voy a escribir. Dadme un asilo en vuestra casa —prosiguió, dirigiéndose al abad—, un asilo y pan por algunos meses, y voy a dejaros una obra inmortal del arte, un *Miserere* que borre mis culpas a los ojos de Dios, eternice mi memoria y eternice con ella la de esta abadía.

Los monjes, por curiosidad, aconsejaron al abad que accediese a su demanda; el abad, por compasión, aun creyéndole un loco, accedió al fin a ella, y el músico, instalado ya en el monasterio, comenzó su obra.

Noche y día trabajaba con un afán incesante. En mitad de su tarea se paraba y parecía como escuchar algo que sonaba en su imaginación y se dilataban sus pupilas, saltaba en el asiento y exclamaba: «¡Eso es; así, así; no hay duda..., así!» Y proseguía escribiendo notas con una rapidez febril que dio en más de una ocasión que admirar a los que le observaban sin ser vistos.

Escribió los primeros versículos y los siguientes y hasta la mitad del Salmo; pero al llegar al último, que había oído en la montaña, le fue imposible proseguir.

Escribió uno, dos, cien, doscientos borradores; todo inútil. Su música no se parecía a aquella música ya anotada, y el sueño huyó de sus párpados, y perdió el apetito, y la fiebre se apoderó de

su cabeza, y se volvió loco, y se murió, en fin, sin poder terminar el *Miserere*, que, como una cosa extraña, guardaron los frailes a su muerte y aún se conserva hoy en el archivo de la abadía.



*

Cuando el viejecito concluyó de contarme esta historia no pude menos de volver otra vez los ojos al empolvado y antiguo manuscrito del *Miserere*, que aún estaba abierto sobre una de las mesas.

In peccatis concepit me mater mea...

Éstas eran las palabras de la página que tenía ante mi vista y que parecía mofarse de mí con sus notas, sus llaves y sus garabatos ininteligibles para los legos en la música.

Por haberlas podido leer hubiera dado un mundo.

¿Quién sabe si no serán una locura?

LA PROMESA

(LEYENDA CASTELLANA)

- I -

Margarita lloraba con el rostro oculto entre las manos; lloraba sin gemir, pero las lágrimas corrían silenciosas a lo largo de sus mejillas, deslizándose por entre sus dedos para caer en la tierra, hacia la que había doblado su frente.

Junto a Margarita estaba Pedro, quien levantaba de cuando en cuando los ojos para mirarla y, viéndola llorar, tornaba a bajarlos, guardando a su vez un silencio profundo.

Y todo callaba alrededor y parecía respetar su pena. Los rumores del campo se apagaban; el viento de la tarde dormía, y las sombras comenzaban a envolver los espesos árboles del soto.

Así transcurrieron algunos minutos, durante los cuales se acabó de borrar el rastro de luz que el sol había dejado al morir en el horizonte; la luna comenzó a dibujarse vagamente sobre el fondo violado del cielo del crepúsculo, y unas tras otras fueron apareciendo las mayores estrellas.

Pedro rompió al fin aquel silencio angustioso, exclamando con voz sorda y entrecortada y como si hablase consigo mismo:

—¡Es imposible..., imposible!

Después, acercándose a la desconsolada niña y tomando una de sus manos, prosiguió con acento más cariñoso y suave:

—Margarita, para ti el amor es todo, y tú no ves nada más allá del amor. No obstante, hay algo tan respetable como nuestro cariño, y es mi

deber. Nuestro señor el conde de Gómara parte

mañana de su castillo para

reunir su hueste a las del rey Don

Fernando, que va a sacar a

Sevilla del poder de

los infieles, y yo debo



partir con el conde. Huérfano oscuro, sin nombre y sin familia, a él le debo cuanto soy. Yo le he servido en el ocio de las paces, he dormido bajo su techo, me he calentado en su hogar y he comido el pan a su mesa. Si hoy le abandono, mañana sus hombres de armas, al salir en tropel por las poternas de su castillo, preguntarán maravillados de no verme: «¿Dónde está el escudero favorito del conde de Gómara?» Y mi señor callará con vergüenza, y sus pajes y sus bufones dirán en son de mofa: «El escudero del conde no es más que un galán de justas, un lidiador de cortesía».

Al llegar a este punto, Margarita levantó sus ojos llenos de lágrimas para fijarlos en los de su amante, y removió los labios como para dirigirle la palabra; pero su voz se ahogó en un sollozo.

Pedro, con acento aún más dulce y persuasivo, prosiguió así:

—No llores, por Dios, Margarita; no llores, porque tus lágrimas me hacen daño. Voy a alejarme de ti; mas yo volveré después de haber conseguido un poco de gloria para mi nombre oscuro... El cielo nos ayudará en la santa empresa; conquistaremos a Sevilla, y el rey nos dará feudos en las riberas del Guadalquivir a los conquistadores. Entonces volveré en tu busca y nos iremos juntos a habitar en aquel paraíso de los árabes, donde dicen que hasta el cielo es más limpio y más azul que el de Castilla. Volveré, te lo juro; volveré a cumplir la palabra solemnemente empeñada el día en que puse en tus manos ese anillo, símbolo de una promesa.

—¡Pedro! —exclamó entonces Margarita dominando su emoción y con voz resuelta y firme—. Ve, ve a mantener tu honra.

—Y al pronunciar estas palabras se arrojó por última vez en los brazos de su amante. Después añadió con acento más sordo y conmovido:

—Ve a mantener tu honra; pero vuelve..., vuelve a traerme la mía.

Pedro besó la frente de Margarita, desató su caballo, que estaba sujeto a uno de los árboles del soto, y se alejó al galope por el fondo de la alameda.

Margarita siguió a Pedro con los ojos hasta que su sombra se confundió entre la niebla de la noche; y cuando ya no pudo distinguirlo, se volvió lentamente al lugar, donde le aguardaban sus hermanos.

—Ponte tus vestidos de gala —le dijo uno de ellos al entrar—, que mañana vamos a Gómara con todos los vecinos del pueblo para ver al conde, que se marcha a Andalucía.

—A mí más me entristece que me alegra ver irse a los que acaso no han de volver— respondió Margarita con un suspiro.

—Sin embargo —insistió el otro hermano—, has de venir con nosotros, y has de venir compuesta y alegre; así no dirán las gentes murmuradoras que tienes amores en el castillo y que tus amores se van a la guerra.

- II -

Apenas rayaba en el cielo la primera luz del alba cuando empezó a oírse por todo el campo de Gómara la aguda trompetería de los soldados del conde, y los campesinos que llegaban en numerosos grupos de los lugares cercanos vieron desplegarse al viento el pendón señorial en la torre más alta de la fortaleza.

Unos sentados al borde de los fosos, otros subidos en las copas de los árboles, estos vagando por la llanura; aquellos coronando las cumbres de las colinas, los de más allá formando un cordón a lo largo de la calzada, ya haría cerca de una hora que los curiosos esperaban el espectáculo, no sin que algunos comenzaran a impacientarse, cuando volvió a sonar de nuevo el toque de los clarines, rechinaron las cadenas del puente, que cayó con pausa sobre el foso, y se levantaron los rastrillos, mientras se abrían de par en par y gimiendo sobre sus goznes las pesadas puertas del arco que conducía al patio de armas.

La multitud corrió a agolparse en los ribazos del camino para ver más a su sabor las brillantes armaduras y los lujosos arreos del séquito del conde de Gómara, célebre en toda la comarca por su esplendidez y sus riquezas.

Rompieron la marcha los farautes, que, deteniéndose de trecho en trecho, pregonaban en voz alta y a son de caja las cédulas del rey llamando a sus feudatarios a la guerra de moros, y requiriendo a las villas y lugares libres para que diesen paso y ayuda a sus huestes.

A los farautes siguieron los heraldos de corte, ufanos con sus casullas de seda, sus escudos bordados de oro y colores y sus birretes guarnecidos de plumas vistosas.

Después vino el escudero mayor de la casa, armado de punta en blanco, caballero sobre un potro morcillo, llevando en sus manos el pendón de ricohombre con sus motes y sus calderas, y al estribo izquierdo el ejecutor de las justicias del señorío, vestido de negro y rojo.

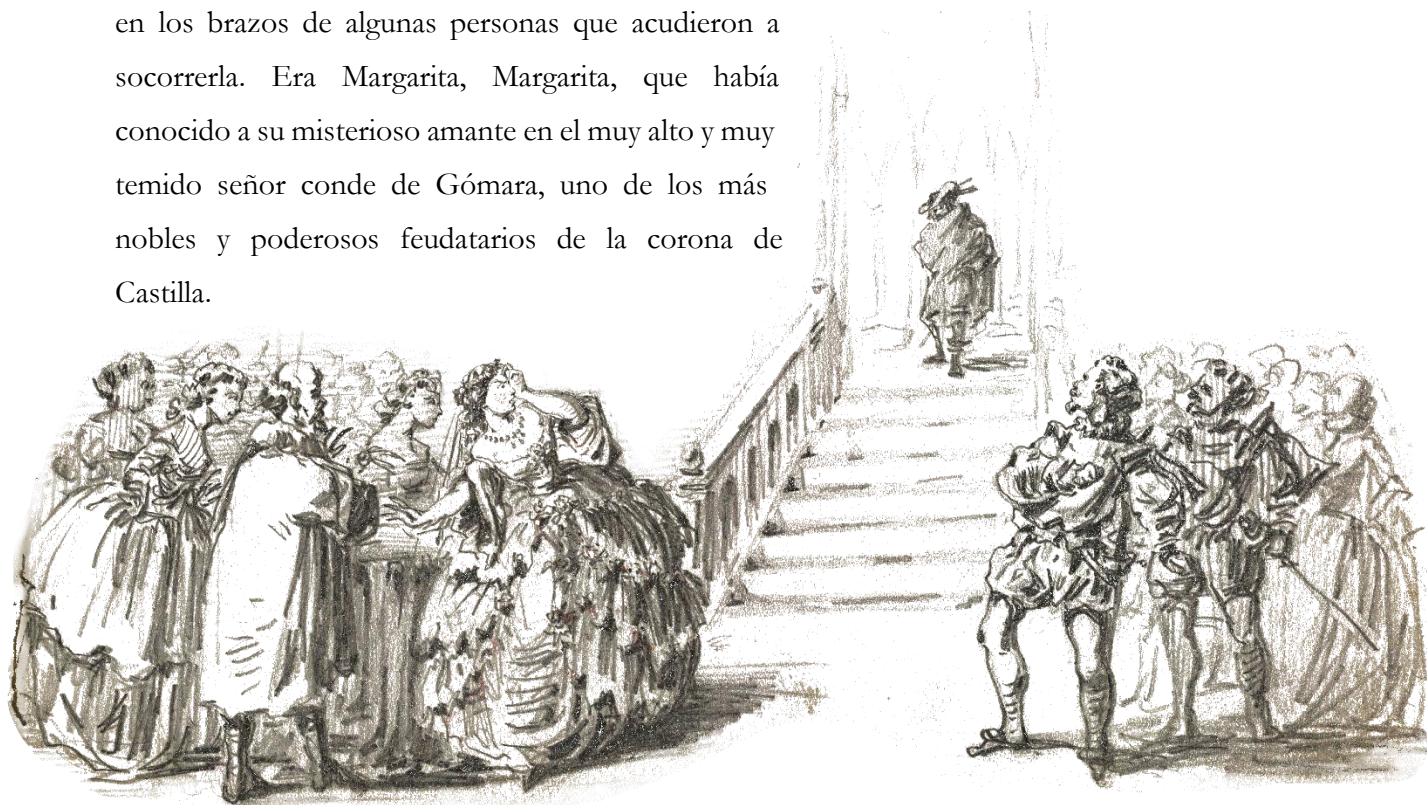
Precedían al escudero mayor hasta una veintena de aquellos famosos trompeteros de la tierra llana, célebres en las crónicas de nuestros reyes por la increíble fuerza de sus pulmones.

Cuando dejó de herir el viento el agudo clamor de la formidable trompetería comenzó a oírse un rumor sordo, acompasado y uniforme. Eran los peones de la mesnada, armados de largas picas y provistos de sendas adargas de cuero. Tras estos no tardaron en aparecer los aparejadores de las máquinas, con sus herramientas y sus torres de palo, las cuadrillas de escaladores y la gente menuda del servicio de las acémilas.

Luego, envueltos en la nube de polvo que levantaba el casco de sus caballos, y lanzando chispas de luz de sus petos de hierro, pasaron los hombres de armas del castillo, formados en gruesos pelotones, que semejaban a lo lejos un bosque de lanzas.

Por último, precedido de los timbaleros, que montaban poderosas mulas con gualdrapas y penachos, rodeado de sus pajes, que vestían ricos trajes de seda y oro, y seguido de los escuderos de su casa, apareció el conde.

Al verle, la multitud levantó un clamor inmenso para saludarle, y entre el confuso vocerío se ahogó el grito de una mujer, que en aquel momento cayó desmayada y como herida de un rayo en los brazos de algunas personas que acudieron a socorrerla. Era Margarita, Margarita, que había conocido a su misterioso amante en el muy alto y muy temido señor conde de Gómara, uno de los más nobles y poderosos feudatarios de la corona de Castilla.



- III -

El ejército de Don Fernando, después de salir de Córdoba, había venido por sus jornadas hasta Sevilla, no sin haber luchado antes en Écija, Carmona y Alcalá del Río de Guadaira, donde, una vez expugnado el famoso castillo, puso los reales a la vista de la ciudad de los infieles.

El conde de Gómara estaba en la tienda sentado en un escaño de alerce, inmóvil, pálido, terrible, las manos cruzadas sobre la empuñadura del montante y los ojos fijos en el espacio, con esa vaguedad del que parece mirar un objeto, y, sin embargo, no ve nada de cuanto hay a su alrededor.

A un lado y de pie le hablaba el más antiguo de los escuderos de su casa, el único que en aquellas horas de negra melancolía hubiera osado interrumpirle sin atraer sobre su cabeza la explosión de su cólera.

—¿Qué tenéis, señor? —le decía—. ¿Qué mal os aqueja y consume? Triste vais al combate, y triste volvéis, aun tornando con la victoria. Cuando todos los guerreros duermen rendidos a la fatiga del día, os oigo suspirar angustiados, y si corro a vuestro lecho, os miro allí luchar con algo invisible que os atormenta. Abrís los ojos, y vuestro terror no se desvanece. ¿Qué os pasa, señor? Decídmelo. Si es un secreto, yo sabré guardarlo en el fondo de mi memoria como en un sepulcro.

El conde parecía no oír al escudero; no obstante, después de un largo espacio, y como si las palabras hubiesen tardado todo aquel tiempo en llegar desde sus oídos a su inteligencia, salió poco a poco de su inmovilidad y, atrayéndole hacia sí cariñosamente, le dijo con voz grave y reposada:

—He sufrido mucho en silencio. Creyéndome juguete de una vana fantasía, hasta ahora he callado por vergüenza; pero no, no es ilusión lo que me sucede. Yo debo de hallarme bajo la influencia de alguna maldición terrible. El cielo o el infierno deben de querer algo de mí, y lo avisan con hechos sobrenaturales. ¿Te acuerdas del día de nuestro encuentro con los moros de Nebrija en el aljarafe de Triana? Éramos pocos; la pelea fue dura, y yo estuve a punto de perecer. Tú lo viste: en lo más reñido del combate, mi caballo, herido y ciego de furor, se precipitó hacia el grueso de la hueste mora. Yo pugnaba en balde por contenerle; las riendas se habían escapado de mis manos, y el fogoso animal corría llevándome a una muerte segura. Ya los moros, cerrando sus escuadrones, apoyaban en tierra el cuenco de sus largas picas para recibirme en ellas; una nube de saetas silbaba en mis oídos; el caballo estaba a algunos pies de distancia cuando..., créeme, no fue una ilusión, vi una mano que, agarrándole de la brida, lo detuvo con una fuerza sobrenatural y, volviéndole en dirección a las filas de mis soldados, me salvó milagrosamente. En vano pregunté a unos y otros por mi salvador; nadie le conocía, nadie le había visto. «Cuando volabais a estrellaros en la muralla de picas -me dijeron- ibais solo, completamente solo; por eso nos maravillamos al veros tornar, sabiendo que ya el corcel no obedecía al jinete». Aquella noche entré preocupado en mi tienda; quería en vano arrancarme de la imaginación el recuerdo de la extraña aventura; mas al dirigirme al lecho torné a ver la misma mano, una mano hermosa, blanca hasta la palidez, que descorrió las cortinas, desapareciendo después de recorrerlas. Desde entonces, a todas horas, en todas partes, estoy viendo esa mano misteriosa que previene mis deseos y se adelanta a mis acciones. La he visto, al expugnar el castillo de Triana, coger entre sus dedos y partir en el aire una saeta que venía a herirme; la he visto, en los banquetes donde procuraba ahogar mi pena entre la confusión y el tumulto, escanciar el vino en mi copa, y siempre se halla delante de mis ojos, y por donde voy me sigue: en la tienda, en el combate, de día, de noche... Ahora mismo, mírala, mírala aquí apoyada suavemente en mis hombros.

Al pronunciar estas últimas palabras, el conde se puso de pie y dio algunos pasos como fuera de sí y embargado de un terror profundo.

El escudero se enjugó una lágrima que corría por sus mejillas. Creyendo loco a su señor, no insistió, sin embargo, en contrariar sus ideas, y se limitó a decirle con voz profundamente conmovida:

—Venid..., salgamos un momento de la tienda; acaso la brisa de la tarde refrescará vuestras sienes, calmando ese incomprensible dolor, para el que yo no hallo palabras de consuelo.

- IV -

El real de los cristianos se extendía por todo el campo de Guadaira, hasta tocar en la margen izquierda del Guadalquivir. Enfrente del real y destacándose sobre el luminoso horizonte se alzaban los muros de Sevilla flanqueados de torres almenadas y fuertes. Por encima de la corona de almenas rebosaba la verdura de los mil jardines de la morisca ciudad, y entre las oscuras manchas del follaje lucían los miradores blancos como la nieve, los minaretes de las mezquitas y la gigantesca atalaya, sobre cuyo aéreo pretil alzaban chispas de luz, heridas por el sol, las cuatro grandes bolas de oro, que desde el campo de los cristianos parecían cuatro llamas.

La empresa de Don Fernando, una de las más heroicas y atrevidas de aquella época, había traído a su alrededor a los más célebres guerreros de los diferentes reinos de la Península, no faltando algunos que de países extraños y distantes vinieran también, llamados por la fama, a unir sus esfuerzos a los del santo rey.

Tendidas a lo largo de la llanura, mirábanse, pues, tiendas de campaña de todas formas y colores, sobre el remate de las cuales ondeaban al viento distintas enseñas con escudos partidos, astros, grifos, leones, cadenas, barras y calderas, y otras cien y cien figuras o símbolos heráldicos que pregonaban el nombre y la calidad de sus dueños. Por entre las calles de aquella improvisada ciudad circulaban en todas direcciones multitud de soldados, que, hablando dialectos diversos y vestidos cada cual al uso de su país, y cada cual armado a su guisa, formaban un extraño y pintoresco contraste.

Aquí descansaban algunos señores de las fatigas del combate sentados en escaños de alerce a la puerta de sus tiendas y jugando a las tablas, en tanto que sus pajes les escanciaban el vino en copas de metal; allí algunos peones aprovechaban un momento de ocio para aderezar y componer sus armas, rotas en la última refriega; más allá cubrían de saetas un blanco los más expertos ballesteros de la hueste entre las aclamaciones de la multitud, pasmada de su destreza; y el rumor de los tambores, el clamor de las trompetas, las voces de los mercaderes ambulantes, el galopar del

hierro contra el hierro, los cánticos de los juglares que entretenían a sus oyentes con la relación de hazañas portentosas, y los gritos de los farautes que publicaban las ordenanzas de los maestros del campo, llenando los aires de mil y mil ruidos discordes, prestaban a aquel cuadro de costumbres guerreras una vida y una animación imposibles de pintar con palabras.

El conde de Gómara, acompañado de su fiel escudero, atravesó por entre los animados grupos sin levantar los ojos de la tierra, silencioso, triste, como si ningún objeto hiriese su vista ni llegase a su oído el rumor más leve. Andaba maquinalmente, a la manera que un sonámbulo, cuyo espíritu se agita en el mundo de los sueños, se mueve y marcha sin la conciencia de sus acciones y como arrastrado por una voluntad ajena a la suya.

Próximo a la tienda del rey y en medio de un corro de soldados, pajecillos y gente menuda que le escuchaban con la boca abierta, apresurándose a comprarle algunas baratijas que anunciaba a voces y con hiperbólicos encomios, había un extraño personaje, mitad romero, mitad juglar, que, ora recitando una especie de letanía en latín bárbaro, ora diciendo una bufonada o una chocarrería, mezclaba en su interminable relación chistes capaces de poner colorado a un balletero, con oraciones devotas; historias de amores picarescos, con leyendas de santos. En las inmensas alforjas que colgaban de sus hombros se hallaban revueltos y confundidos mil objetos diferentes: cintas tocadas en el sepulcro de Santiago; cédulas con palabras que él decía ser hebraicas, las mismas que dijo el rey Salomón cuando fundaba el templo, y las únicas para libertarse de toda clase de enfermedades contagiosas; bálsamos maravillosos para pegar a hombres partidos por la mitad; Evangelios cosidos en bolsitas de brocatel; secretos para hacerse amar de todas las mujeres; reliquias de los santos patronos de todos los lugares de España; joyuelas, cadenillas, cinturones, medallas y otras muchas baratijas de alquimia de vidrio y de plomo.

Cuando el conde llegó cerca del grupo que formaban el romero y sus admiradores, comenzaba éste a templar una especie de bandolina o guzla árabe con que se acompaña en la relación de sus romances. Después que hubo estirado bien las cuerdas unas tras otras y con mucha calma, mientras su acompañante daba la vuelta al corro sacando los últimos cornados de la flaca escarcela de los oyentes, el romero empezó a cantar con voz gangosa y con un aire monótono y plañidero un romance que siempre terminaba con el mismo estribillo.

El conde se acercó al grupo y prestó atención. Por una coincidencia, al parecer extraña, el título de aquella historia respondía en un todo a los lúgubres pensamientos que embargaban su ánimo. Según había anunciado el cantor antes de comenzar, el romance se titulaba el Romance de la mano muerta.

Al oír el escudero tan extraño anuncio, pugnó por arrancar a su señor de aquel sitio; pero el conde, con los ojos fijos en el juglar, permaneció inmóvil, escuchando esta cantiga:

- I -

La niña tiene un amante
que escudero se decía;
el escudero le anuncia
que a la guerra se partía.
—Te vas y acaso no tornes.
—Tornaré por vida mía.
Mientras el amante jura,
diz que el viento repetía:
*¡Mal haya quien en promesas
de hombre fía!*

- II -

El conde con la mesnada
de su castillo salía:
ella, que lo ha conocido,
con gran aflicción gemía:
—¡Ay de mí, que se va el conde
y se lleva la honra mía!
Mientras la cuitada llora,
diz que el viento repetía:
*¡Mal haya quien en promesas
de hombre fía!*

- III -

Su hermano, que estaba allí,
estas palabras oía:
—Nos has deshonorado, dice.

—Me juró que tornaría.
 —No te encontrará si torna,
 donde encontrarte solía.
 Mientras la infelice muere,
 diz que el viento repetía:
*¡Mal haya quien en promesas
 de hombre fía!*



- IV -

Muerta la llevan al soto,
 la han enterrado en la umbría;
 por más tierra que la echaban,
 la mano no se cubría;
 la mano donde un anillo
 que le dio el conde tenía.
 De noche sobre la tumba
 diz que el viento repetía:
*¡Mal haya quien en promesas
 de hombre fía!*

Apenas el cantor había terminado la última estrofa cuando, rompiendo el muro de curiosos que se apartaban con respeto al reconocerle, el conde llegó a donde se encontraba el romero y, cogiéndole con fuerza del brazo, le preguntó en voz baja y convulsa:

—¿De qué tierra eres?

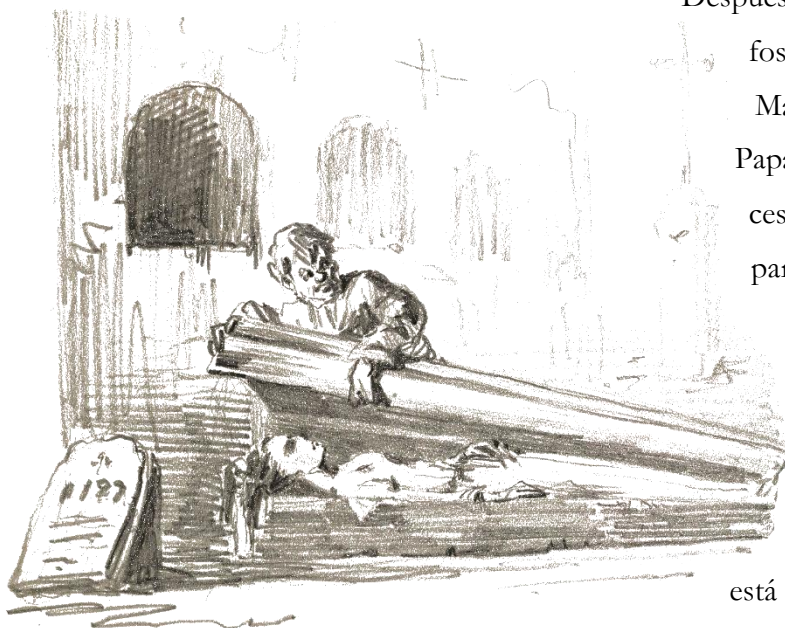
—De tierra de Soria —le respondió este sin alterarse.

—¿Y dónde has aprendido ese romance? ¿A quién se refiere la historia que cuentas? — volvió a exclamar su interlocutor, cada vez con muestras de emoción más profunda.

—Señor —dijo el romero clavando sus ojos en los del conde con una fijeza imperturbable—, esta cantiga la repiten de unos en otros los aldeanos del campo de Gómara, y se refiere a una desdichada cruelmente ofendida por un poderoso. Altos juicios de Dios han permitido que al enterrarla quedase siempre fuera de la sepultura la mano en que su amante le puso un anillo al hacerle una promesa. Vos sabréis quizá a quién toca cumplirla.

- V -

En un lugarejo miserable y que se encuentra a un lado del camino que conduce a Gómara he visto no hace mucho el sitio en donde se asegura tuvo lugar la extraña ceremonia del casamiento del conde.



Después que este, arrodillado sobre la humilde fosa, estrechó en la suya la mano de Margarita, y un sacerdote autorizado por el Papa bendijo la lúgubre unión, es fama que cesó el prodigio, y la mano muerta se hundió para siempre.

Al pie de unos árboles añosos y corpulentos hay un pedacito de prado que, al llegar la primavera, se cubre espontáneamente de flores.

La gente del país dice que allí está enterrada Margarita.

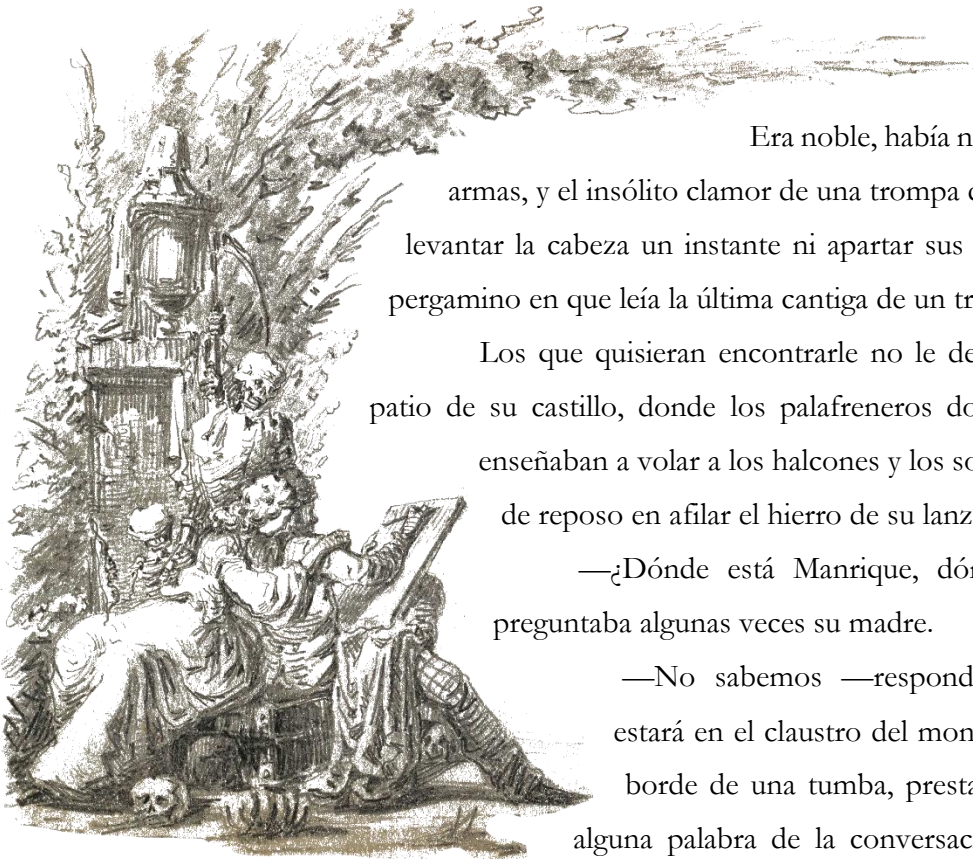
EL RAYO DE LUNA

(LEYENDA SORIANA)

Yo no sé si esto es una historia que parece cuento o un cuento que parece historia; lo que puedo decir es que en su fondo hay una verdad, una verdad muy triste, de la que acaso yo seré uno de los últimos en aprovecharme, dadas mis condiciones de imaginación.

Otro, con esta idea, tal vez hubiera hecho un tomo de filosofía lacrimosa; yo he escrito esta leyenda, que a los demás que nada vean en su fondo al menos podrá entretenerles un rato.

- I -



Era noble, había nacido entre el estruendo de las armas, y el insólito clamor de una trompa de guerra no lo hubiera hecho levantar la cabeza un instante ni apartar sus ojos de un punto del oscuro pergamino en que leía la última cantiga de un trovador.

Los que quisieran encontrarle no le debían buscar en el anchuroso patio de su castillo, donde los palafreneros domaban los potros, los pajes enseñaban a volar a los halcones y los soldados se entretenían los días de reposo en afilar el hierro de su lanza contra una piedra.

—¿Dónde está Manrique, dónde está vuestro señor? — preguntaba algunas veces su madre.

—No sabemos —respondían sus servidores—; acaso estará en el claustro del monasterio de la Peña, sentado al borde de una tumba, prestando oído a ver si sorprende alguna palabra de la conversación de los muertos, o en el puente, mirando correr unas tras otras las olas del río por debajo de sus arcos; o acurrucado en la quiebra de una roca y entretenido en contar las estrellas del cielo, en seguir una nube con la vista o contemplar los fuegos fatuos que cruzan como exhalaciones sobre el haz de las lagunas. En cualquiera parte estará, menos en donde esté todo el mundo.

En efecto, Manrique amaba la soledad, y la amaba de tal modo, que algunas veces hubiera deseado no tener sombra, porque su sombra no le siguiese a todas partes.

Amaba la soledad, porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y sus ensueños de poeta; porque Manrique era poeta, tanto, que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos, y nunca los había encerrado al escribirlos.

Creía que entre las rojas ascuas del hogar habitaban espíritus de fuego de mil colores, que corrían como insectos de oro a lo largo de los troncos encendidos o danzaban en una luminosa ronda de chispas en la cúspide de las llamas, y se pasaba las horas muertas sentado en un escabel junto a la alta chimenea gótica, inmóvil y con los ojos fijos en la lumbre.

Creía que en el fondo de las ondas del río, entre los musgos de la fuente y sobre los vapores del lago vivían unas mujeres misteriosas, hadas, sílfides u ondinas, que exhalaban lamentos y suspiros o cantaban y se reían en el monótono rumor del agua, rumor que oía en silencio intentando traducirlo.

En las nubes, en el aire, en el fondo de los bosques, en las grietas de las peñas, imaginaba percibir formas o escuchar sonidos misteriosos, formas de seres sobrenaturales, palabras ininteligibles que no podía comprender.

¡Amar! Había nacido para soñar el amor, no para sentirlo. Amaba a todas las mujeres un instante: a esta porque era rubia, a aquella porque tenía los labios rojos, a la otra porque se cimbreaba, al andar, como un junco.

Algunas veces llegaba su delirio hasta el punto de quedarse una noche entera mirando a la luna, que flotaba en el cielo entre un vapor de plata, o a las estrellas, que temblaban a lo lejos como los cambiantes de las piedras preciosas. En aquellas largas noches de poético insomnio, exclamaba:

—Si es verdad, como el prior de la Peña me ha dicho, que es posible que esos puntos de luz sean mundos; si es verdad que en ese globo de nácar que rueda sobre las nubes habitan gentes, ¡qué mujeres tan hermosas serán las mujeres de esas regiones luminosas, y yo no podré verlas, y yo no podré amarlas!... ¿Cómo será su hermosura?... ¿Cómo será su amor?

Manrique no estaba aún lo bastante loco para que le siguiesen los muchachos, pero sí lo suficiente para hablar y gesticular a solas, que es por donde se empieza.

- II -

Sobre el Duero, que pasaba lamiendo las carcomidas y oscuras piedras de las murallas de Soria, hay un puente que conduce de la ciudad al antiguo convento de los Templarios, cuyas posesiones se extendían a lo largo de la opuesta margen del río.

En la época a que nos referimos, los caballeros de la Orden habían ya abandonado sus históricas fortalezas; pero aún quedaban en pie los restos de los anchos torreones de sus muros; aún se veían, como en parte se ven hoy, cubiertos de hiedra y campanillas blancas, los macizos arcos de su claustro, las prolongadas galerías ojivales de sus patios de armas, en las que suspiraba el viento con un gemido, agitando las altas hierbas.

En los huertos y en los jardines, cuyos senderos no hollaban hacía muchos años las plantas de los religiosos, la vegetación, abandonada a sí misma, desplegaba todas sus galas, sin temor de que la mano del hombre la mutilase, creyendo embellecerla. Las plantas trepadoras subían encaramándose por los añosos troncos de los árboles; las sombrías calles de álamos, cuyas copas se tocaban y se confundían entre sí, se habían cubierto de césped; los cardos silvestres y las ortigas brotaban en medio de los enarenados caminos, y en dos trozos de fábrica, próximos a desplomarse, el jaramago, flotando al viento como el penacho de una cimera, y las campanillas blancas y azules, balanceándose como en un columpio sobre sus largos y flexibles tallos, pregonaban la victoria de la destrucción y la ruina.

Era de noche; una noche de verano, templada, llena de perfumes y de rumores apacibles, y con una luna blanca y serena en mitad de un cielo azul, luminoso y transparente.

Manrique, presa su imaginación de un vértigo de poesía, después de atravesar el puente, desde donde contempló un momento la negra silueta de la ciudad, que se destacaba sobre el fondo de algunas nubes blanquecinas y ligeras arrolladas en el horizonte, se internó en las desiertas ruinas de los Templarios.

La media noche tocaba a su punto. La luna, que se había ido remontando lentamente, estaba ya en lo más alto del cielo, cuando, al entrar en una oscura alameda que conducía desde el derruido claustro a la margen del Duero, Manrique exhaló un grito leve, ahogado, mezcla extraña de sorpresa, de temor y de júbilo.

En el fondo de la sombría alameda había visto agitarse una cosa blanca, que flotó un momento y desapareció en la oscuridad. La orla del traje de una mujer, de una mujer que había cruzado el sendero y se ocultaba entre el follaje, en el mismo instante en que el loco soñador de quimeras o imposibles penetraba en los jardines.

- III -

Llegó al punto en que había visto perderse entre la espesura de las ramas a la mujer misteriosa. Había desaparecido. ¿Por dónde? Allá lejos creyó divisar, por entre los cruzados troncos de los árboles, como una claridad o una forma blanca que se movía.

—¡Es ella, es ella, que lleva alas en los pies y huye como una sombra! —dijo; y se precipitó en su busca, separando con las manos las redes de hiedra que se extendían como un tapiz de unos en otros álamos. Llegó rompiendo por entre la maleza y las plantas parásitas hasta una especie de rellano que iluminaba la claridad del cielo... ¡Nadie!—. ¡Ah, por aquí, por aquí va! —exclamó entonces—. Oigo sus pisadas sobre las hojas secas, y el crujido de su traje, que arrastra por el suelo y roza en los arbustos —y corría, y corría como un loco de aquí para allá, y no la veía—. Pero siguen sonando sus pisadas —murmuró otra vez—; creo que ha hablado; no hay duda, ha hablado... El viento que suspira entre las ramas; las hojas, que parece que rezan en voz baja, me han impedido oír lo que ha dicho; pero no hay duda, va por ahí, ha hablado..., ha hablado... ¿En qué idioma? No sé, pero es una lengua extranjera...

Y tornó a correr en su seguimiento, unas veces creyendo verla, otras pensando oírla; ya notando que las ramas por entre las cuales había desaparecido se movían; ya imaginando distinguir en la arena la huella de sus breves pies; luego, firmemente persuadido de que un perfume especial que aspiraba a intervalos era un aroma perteneciente a aquella mujer que se burlaba de él, complaciéndose en huírle por entre aquellas intrincadas malezas. ¡Afán inútil!

Vagó algunas horas de un lado a otro fuera de sí, ya parándose para escuchar, ya deslizándose con las mayores precauciones sobre la hierba, ya en una carrera frenética y desesperada.

Avanzando, avanzando por entre los inmensos jardines que bordaban la margen del río, llegó al fin al pie de las rocas sobre que se eleva la ermita de San Saturio.

—Tal vez desde esta altura podré orientarme para seguir mis pesquisas a través de ese confuso laberinto —exclamó trepando de peña en peña con la ayuda de su daga.

Llegó a la cima, desde la que se descubre la ciudad en lontananza y una gran parte del Duero que se retuerce a sus pies, arrastrando una corriente impetuosa y oscura por entre las corvas márgenes que lo encarcelan.

Manrique, una vez en lo alto de las rocas, tendió la vista a su alrededor; pero al tenderla y fijarla al cabo en un punto, no pudo contener una blasfemia.

La luz de la luna rielaba chispeando en la estela que dejaba en pos de sí una barca que se dirigía a todo remo a la orilla opuesta.

En aquella barca había creído distinguir una forma blanca y esbelta, una mujer, sin duda la mujer que había visto en los Templarios, la mujer de sus sueños, la realización de sus más locas esperanzas. Se descolgó de las peñas con la agilidad de un gamo, arrojó al suelo la gorra, cuya redonda y larga pluma podía embarazarle para correr, y desnudándose del ancho capotillo de terciopelo, partió como una exhalación hacia el puente.

Pensaba atravesarlo y llegar a la ciudad antes que la barca tocase en la otra orilla. ¡Locura! Cuando Manrique llegó jadeante y cubierto de sudor, a la entrada, ya los que habían atravesado el Duero por la parte de San Saturio, entraban en Soria por una de las puertas del muro, que en aquel tiempo llegaba hasta la margen del río, en cuyas aguas se retrataban sus pardas almenas.



- IV -

Aunque desvanecida su esperanza de alcanzar a los que habían entrado por el postigo de San Saturio, no por eso nuestro héroe perdió la de saber la casa que en la ciudad podía albergarlos. Fija en su mente esta idea, penetró en la población, y dirigiéndose hacia el barrio de San Juan, comenzó a vagar por sus calles a la ventura.

Las calles de Soria eran entonces, y lo son todavía, estrechas, oscuras y tortuosas. Un silencio profundo reinaba en ellas, silencio que solo interrumpían ora el lejano ladrido de un perro, ora el rumor de una puerta al cerrarse, ora el relincho de un corcel que, piafando, hacía sonar la cadena que le sujetaba al pesebre en las subterráneas caballerizas.

Manrique, con el oído atento a estos rumores de la noche, que unas veces le parecían los pasos de alguna persona que había doblado ya la última esquina de un callejón desierto; otras, voces confusas de gentes que hablaban a sus espaldas y que a cada momento esperaba ver a su lado, anduvo algunas horas corriendo al azar de un sitio a otro.

Por último, se detuvo al pie de un caserón de piedra, oscuro y antiquísimo, y al detenerse brillaron sus ojos con una indescriptible expresión de alegría. En una de las altas ventanas ojivales de aquel que pudiéramos llamar palacio se veía un rayo de luz templada y suave que, pasando a través de unas ligeras colgaduras de seda color de rosa, se reflejaba en el negruzco y grieteado paredón de la casa de enfrente.

—No cabe duda; aquí vive mi desconocida —murmuró el joven en voz baja sin apartar un punto sus ojos de la ventana gótica—, aquí vive. Ella entró por el postigo de San Saturio...; por el postigo de San Saturio se viene a este barrio...; en este barrio hay una casa donde, pasada la media noche, aún hay gente en vela... ¿En vela? ¿Quién sino ella, que vuelve de sus nocturnas excursiones, puede estarlo a estas horas?... No hay más; esta es su casa.

En esta firme persuasión, y revolviendo en su cabeza las más locas y fantásticas imaginaciones, esperó el alba frente a la ventana gótica, de la que en toda la noche no faltó la luz, ni él separó la vista un momento.

Cuando llegó el día, las macizas puertas del arco que daba entrada al caserón, y sobre cuya clave se veían esculpidos los blasones de su dueño, giraron pesadamente sobre los goznes, con un chirrido prolongado y agudo. Un escudero reapareció en el dintel con un manojó de llaves en la mano, restregándose los ojos y enseñando al bostezar una caja de dientes capaces de dar envidia a un cocodrilo.

Verle Manrique y lanzarse a la puerta todo fue obra de un instante.

—¿Quién habita en esta casa? ¿Cómo se llama ella? ¿De dónde es? ¿A qué ha venido a Soria? ¿Tiene esposo? Responde, responde, animal.

Esta fue la salutación que, sacudiéndole el brazo violentamente, dirigió al pobre escudero, el cual, después de mirarle un buen espacio de tiempo con ojos espantados y estúpidos, le contestó con voz entrecortada por la sorpresa:

—En esta casa vive el muy honrado señor D. Alonso de Valdecuellos, montero mayor de nuestro señor el rey, que, herido en la guerra contra moros, se encuentra en esta ciudad reponiéndose de sus fatigas.

—¿Pero y su hija? —interrumpió el joven, impaciente—. ¿Y su hija, o su hermana, o su esposa, o lo que sea?

—No tiene ninguna mujer consigo.

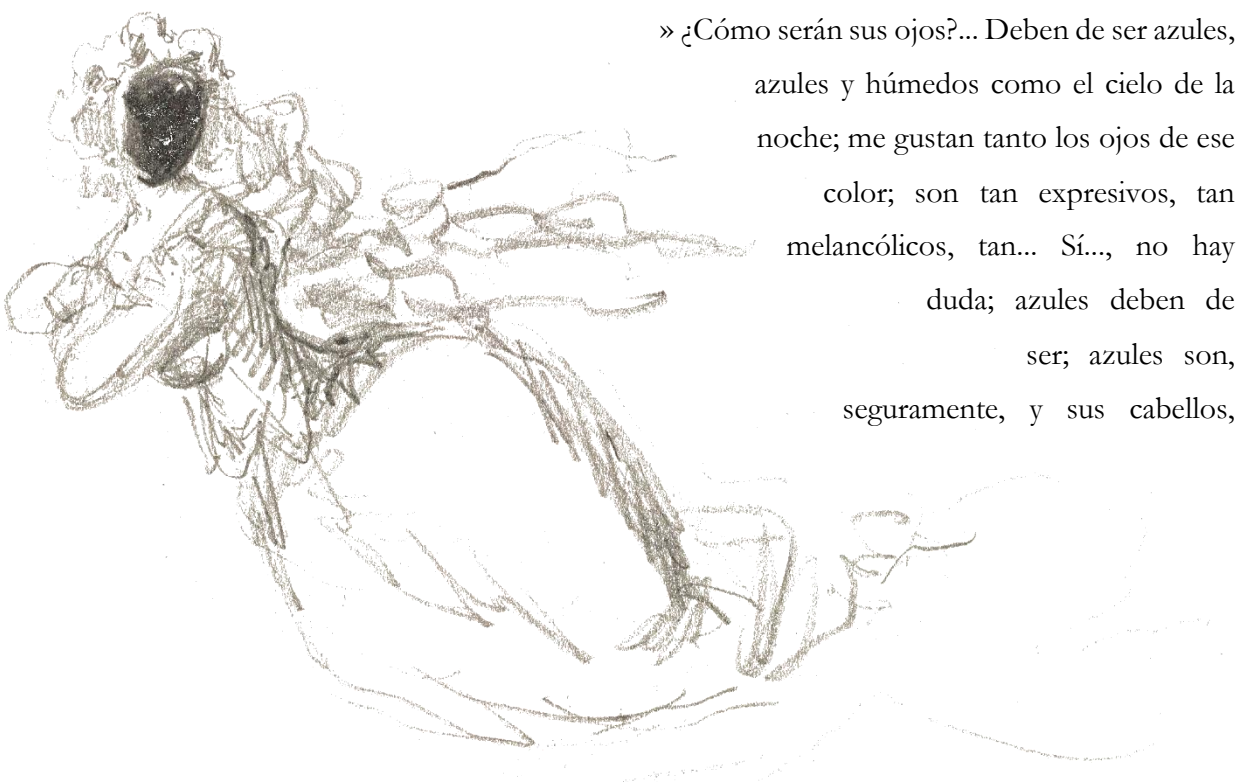
—¿No tiene ninguna!... ¿Pues quién duerme allí en aquel aposento, donde toda la noche he visto arder una luz?

—¿Allí? Allí duerme mi señor D. Alonso, que, como se halla enfermo, mantiene encendida su lámpara hasta que amanece.

Un rayo cayendo de improvisto a sus pies no le hubiera causado más asombro que el que le causaron estas palabras.

- V -

—Yo la he de encontrar, la he de encontrar; y si la encuentro, estoy casi seguro de que he de conocerla... ¿En qué?... Eso es lo que no podré decir..., pero he de conocerla. El eco de sus pisadas o una sola palabra suya que vuelva a oír; un extremo de su traje, un solo extremo que vuelva a ver me bastarán para conseguirlo. Noche y día estoy mirando flotar delante de mis ojos aquellos pliegues de una tela diáfana y blanquísima; noche y día me están sonando aquí dentro, dentro de la cabeza, el crujido de su traje, el confuso rumor de sus ininteligibles palabras... ¿Qué dijo?... ¿Qué dijo? ¡Ah!, si yo pudiera saber lo que dijo, acaso...; pero, aún sin saberlo, la encontraré..., la encontraré; me lo da el corazón, y mi corazón no me engaña nunca. Verdad es que ya he recorrido inútilmente todas las calles de Soria; que he pasado noches y noches al sereno, hecho poste de una esquina; que he gastado más de veinte doblas en oro en hacer charlar a dueñas y escuderos; que he dado agua bendita en San Nicolás a una vieja, arrebujaada con tal arte en su manto de anascote, que se me figuró una deidad; y al salir de la Colegiata una noche de maitines he seguido como un tonto la litera del arcediano, creyendo que el extremo de sus hopalandas era el del traje de mi desconocida; pero no importa...; yo la he de encontrar, y la gloria de poseerla excederá seguramente al trabajo de buscarla.



» ¿Cómo serán sus ojos?... Deben de ser azules, azules y húmedos como el cielo de la noche; me gustan tanto los ojos de ese color; son tan expresivos, tan melancólicos, tan... Sí..., no hay duda; azules deben de ser; azules son, seguramente, y sus cabellos,

negros, muy negros y largos para que floten... Me parece que los vi flotar aquella noche, al par que su traje, y eran negros...; no me engaño, no; eran negros.

» ¡Y qué bien sientan unos ojos azules, muy rasgados y adormidos, y una cabellera suelta, flotando y oscura, a una mujer alta...; porque... ella es alta, alta y esbelta, como esos ángeles de las portadas de nuestras basílicas, cuyos ovalados rostros envuelven en un misterioso crepúsculo las sombras de sus doseles de granito!

» ¡Su voz!... Su voz la he oído... su voz es suave como el rumor del viento en las hojas de los álamos, y su andar, acompasado y majestuoso como las cadencias de una música.

» Y esa mujer, que es hermosa como el más hermoso de mis sueños de adolescente, que piensa como yo pienso, que gusta como yo gusto, que odia lo que yo odio, que es un espíritu hermano de mi espíritu, que es el complemento de mi ser, ¿no se ha de sentir conmovida al encontrarme? ¿No me ha de amar como yo la amaré, como yo la amo ya, con todas las fuerzas de mi vida, con todas las facultades de mi alma?

» Vamos, vamos al sitio donde la vi la primera y única vez que la he visto... ¿Quién sabe si, caprichosa como yo, amiga de la soledad y el misterio, como todas las almas soñadoras, se complace en vagar por entre las ruinas, en el silencio de la noche?

*

Dos meses habían transcurrido desde que el escudero de D. Alonso de Valdecuellos desengañó al iluso Manrique; dos meses, durante los cuales en cada hora había formado un castillo en el aire, que la realidad desvanecía con un soplo; dos meses, durante los cuales había buscado en vano a aquella mujer desconocida, cuyo absurdo amor iba creciendo en su alma, merced a sus aún más absurdas imaginaciones, cuando, después de atravesar, absorto en estas ideas, el puente que conduce a los Templarios, el enamorado joven se perdió entre las intrincadas sendas de sus jardines.

- VI -

La noche estaba serena y hermosa; la luna brillaba en toda su plenitud en lo más alto del cielo, y el viento suspiraba con un rumor dulcísimo entre las hojas de los árboles.

Manrique llegó al claustro, tendió la vista por su recinto y miró a través de las macizas columnas de sus arcadas... Estaba desierto.

Salió de él, encaminó sus pasos hacia la oscura alameda que conduce al Duero, y aún no había penetrado en ella, cuando de sus labios se escapó un grito de júbilo.

Había visto flotar un instante, y desaparecer, el extremo del traje blanco, del traje blanco de la mujer de sus sueños, de la mujer que ya amaba como un loco.

Corre, corre en su busca, llega al sitio en que la ha visto desaparecer; pero al llegar se detiene, fija los espantados ojos en el suelo, permanece un rato inmóvil; un ligero temblor nervioso agita sus miembros; un temblor que va creciendo, que va creciendo, y ofrece los síntomas de una verdadera convulsión, y prorrumpe, al fin, en una carcajada sonora, estridente, horrible.

Aquella cosa blanca, ligera, flotante, había vuelto a brillar ante sus ojos, pero había brillado a sus pies un instante, no más que un instante.

Era un rayo de luna, un rayo de luna que penetraba a intervalos por entre la verde bóveda de los árboles cuando el viento movía sus ramas.

.....

Habían pasado algunos años. Manrique, sentado en un sitial junto a la alta chimenea gótica de su castillo, inmóvil casi y con una mirada vaga e inquieta como la de un idiota, apenas prestaba atención ni a las caricias de su madre ni a los consuelos de sus servidores.

—Tú eres joven, tú eres hermoso —le decía aquella—; ¿por qué te consumes en la soledad? ¿Por qué no buscas una mujer a quien ames, y que, amándote, pueda hacerte feliz?

—¡El amor!... El amor es un rayo de luna —murmuraba el joven.

—¿Por qué no despertáis de ese letargo? —le decía uno de sus escuderos—; os vestís de hierro de pies a cabeza, mandáis desplegar al aire vuestro pendón de ricohombre, y marchamos a la guerra; en la guerra se encuentra la gloria.

—¡La gloria!... La gloria es un rayo de luna.

—¿Queréis que os diga una cantiga, la última que ha compuesto mosén Arnaldo, el trovador provenzal?— ¡No! ¡No!
—exclamó el joven incorporándose, colérico, en su sitial—. No quiero



nada...; es decir, sí quiero...: quiero que me dejéis solo... Cantigas..., mujeres..., glorias..., felicidad..., mentiras todo, fantasmas vanos que formamos en nuestra imaginación y vestimos a nuestro antojo, y los amamos y corremos tras ellos. ¿Para qué? ¿Para qué? Para encontrar un rayo de luna.

Manrique estaba loco; por lo menos, todo el mundo lo creía así. A mí, por el contrario, se me figuraba que lo que había hecho era recuperar el juicio.

LA CRUZ DEL DIABLO

Que lo crea o no, me importa bien poco. Mi abuelo se lo narró a mi padre; mi padre me lo ha referido a mí, y yo te lo cuento ahora, siquiera no sea más que por pasar el rato.

-I-

El crepúsculo comenzaba a extender sus ligeras alas de vapor sobre las pintorescas orillas del Segre, cuando después de una fatigosa jornada llegamos a Bellver, término de nuestro viaje.

Bellver es una pequeña población situada a la falda de una colina, por detrás de la cual se ven elevarse, como las gradas de un colosal anfiteatro de granito, las empinadas y nebulosas crestas de los Pirineos.

Los blancos caseríos que la rodean, salpicados aquí y allá sobre una ondulante sábana de verdura, parecen a lo lejos un bando de palomas que han abatido su vuelo para apagar su sed en las aguas de la ribera.

Una pelada roca, a cuyos pies tuercen estas su curso, y sobre cuya cima se notan aún remotos vestigios de construcción, señala la antigua línea divisoria entre el condado de Urgel y el más importante de sus feudos.

A la derecha del tortuoso sendero que conduce a este punto, remontando la corriente del río y siguiendo sus curvas y frondosos márgenes, se encuentra una cruz.

El asta y los brazos son de hierro; la redonda base en que se apoya, de mármol, y la escalinata que a ella conduce, de oscuros y mal unidos fragmentos de sillería.

La destructora acción de los años, que ha cubierto de orín el metal, ha roto y carcomido la piedra de este monumento, entre cuyas hendiduras crecen algunas plantas trepadoras que suben enredándose hasta coronarlo, mientras una vieja y corpulenta encina le sirve de dosel.

Yo había adelantado algunos minutos a mis compañeros de viaje, y deteniendo mi escuálida cabalgadura, contemplaba en silencio aquella cruz, muda y sencilla expresión de las creencias y la piedad de otros siglos.

Un mundo de ideas se agolpó a mi imaginación en aquel instante. Ideas ligerísimas, sin forma determinada, que unían entre sí, como un invisible hilo de luz, la profunda soledad de aquellos lugares, el alto silencio de la naciente noche y la vaga melancolía de mi espíritu.

Impulsado de un pensamiento religioso, espontáneo e indefinible, eché maquinalmente pie a tierra, me descubrí, y comencé a buscar en el fondo de mi memoria una de aquellas oraciones que

me enseñaron cuando niño; una de aquellas oraciones, que cuando más tarde se escapan involuntarias de nuestros labios, parece que aligeran el pecho oprimido, y semejantes a las lágrimas, alivian el dolor, que también toma estas formas para evaporarse.

Ya había comenzado a murmurarla, cuando de improviso sentí que me sacudían con violencia por los hombros.

Volví la cara: un hombre estaba al lado mío.

Era uno de nuestros guías natural del país, el cual, con una indescriptible expresión de terror pintada en el rostro, pugnaba por arrastrarme consigo y cubrir mi cabeza con el fieltro que aún tenía en mis manos.

Mi primera mirada, mitad de asombro, mitad de cólera, equivalía a una interrogación enérgica, aunque muda.

El pobre hombre sin cejar en su empeño de alejarme de aquel sitio, contestó a ella con estas palabras, que entonces no pude comprender, pero en las que había un acento de verdad que me sobrecogió:

—¡Por la memoria de su madre! ¡Por lo más sagrado que tenga en el mundo, señorito, cúbrase usted la cabeza y aléjese más que de prisa de esta cruz! ¡Tan desesperado está usted que, no bastándole la ayuda de Dios, recurre a la del demonio!

Yo permanecí un rato mirándole en silencio. Francamente, creí que estaba loco; pero él prosiguió con igual vehemencia:

—Usted busca la frontera; pues bien, si delante de esa cruz le pide usted al cielo que le preste ayuda, las cumbres de los montes vecinos se levantarán en una sola noche hasta las estrellas invisibles, solo porque no encontremos la raya en toda nuestra vida.

Yo no puedo menos de sonreírme.

—¿Se burla usted?... ¿Cree acaso que esa es una cruz santa como la del porche de nuestra iglesia?...

—¿Quién lo duda?

—Pues se engaña usted de medio a medio; porque esa cruz, salvo lo que tiene de Dios, está maldita... esa cruz pertenece a un espíritu maligno, y por eso le llaman *La cruz del diablo*.

—¡La cruz del diablo! —repetí cediendo a sus instancias, sin darme cuenta a mí mismo del involuntario temor que comenzó a apoderarse de mi espíritu, y que me rechazaba como una fuerza desconocida de aquel lugar—, ¡la cruz del diablo! ¡Nunca ha herido mi imaginación una amalgama más disparatada de dos ideas tan absolutamente enemigas!... ¡Una cruz... y del diablo! ¡Vaya, vaya! Fuerza será que en llegando a la población me expliques este monstruoso absurdo.

Durante este corto diálogo, nuestros camaradas, que habían picado sus cabalgaduras, se nos reunieron al pie de la cruz; yo les expliqué en breves palabras lo que acababa de suceder; monté nuevamente en mi rocín, y las campanas de la parroquia llamaban lentamente a la oración, cuando nos apeamos en el más escondido y lóbrego de los paradores de Bellver.

-II-

Las llamas rojas y azules se enroscaban chisporroteando a lo largo del grueso tronco de encina que ardía en el ancho hogar; nuestras sombras, que se proyectaban temblando sobre los ennegrecidos muros, se empequeñecían o tomaban formas gigantescas, según la hoguera despedía resplandores más o menos brillantes; el vaso de saúco, ora vacío, ora lleno, y no de agua, como cangilón de noria, había dado tres veces la vuelta en derredor del círculo que formábamos junto al fuego, y todos esperaban con impaciencia la historia de *La cruz del diablo*, que a guisa de postres de la frugal cena que acabábamos de consumir se nos había prometido, cuando nuestro guía tosió por dos veces, se echó al colete un último trago de vino, limpióse con el revés de la mano la boca, y comenzó de este modo:

—Hace mucho tiempo, mucho tiempo, yo no sé cuánto, pero los moros ocupaban aún la mayor parte de España, se llamaban condes nuestros reyes, y las villas y aldeas pertenecían en feudo a ciertos señores, que a su vez prestaban homenaje a otros más poderosos, cuando acaeció lo que voy a referir a ustedes.

Concluida esta breve introducción histórica, el héroe de la fiesta guardó silencio durante algunos segundos como para coordinar sus recuerdos, y prosiguió así:

—Pues es el caso que, en aquel tiempo remoto, esta villa y algunas otras formaban parte del patrimonio de un noble barón, cuyo castillo señorial se levantó por muchos siglos sobre la cresta de un peñasco que baña el Segre, del cual toma su nombre.

Aún testifican la verdad de mi relación algunas informes ruinas que, cubiertas de jaramago y musgo, se alcanzan a ver sobre su cumbre desde el camino que conduce a este pueblo.

No sé si por ventura o desgracia quiso la suerte que este señor, a quien por su crueldad detestaban sus vasallos, y por sus malas cualidades ni el rey admitía en su corte, ni sus vecinos en el hogar, se aburriese de vivir solo con su mal humor y sus ballesteros en lo alto de la roca en que sus antepasados colgaron su nido de piedra.

Devanábase noche y día los sesos en busca de alguna distracción propia de su carácter, lo cual era bastante difícil después de haberse cansado, como ya lo estaba, de mover guerra a sus vecinos, apalea a sus servidores y ahorcar a sus súbditos.

En esta ocasión cuentan las crónicas que se le ocurrió, aunque sin ejemplar, una idea feliz.

Sabiendo que los cristianos de otras poderosas naciones se aprestaban a partir juntos en una formidable armada a un país maravilloso para conquistar el sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo, que los moros tenían en su poder, se determinó a marchar en su seguimiento.

Si realizó esta idea con objeto de purgar sus culpas, que no eran pocas, derramando su sangre en tan justa empresa, o con el de trasplantarse a un punto donde sus malas mañas no se conociesen, se ignora; pero la verdad del caso es que, con gran contentamiento de grandes y chicos, de vasallos y de iguales, allegó cuanto dinero pudo, redimió a sus pueblos del señorío, mediante una gruesa cantidad, y no conservando de propiedad suya más que el peñón del Segre y las cuatro torres del castillo, herencia de sus padres, desapareció de la noche a la mañana.

La comarca entera respiró en libertad durante algún tiempo, como si despertara de una pesadilla.

Ya no colgaban de sus sotos, en vez de frutas, racimos de hombres; las muchachas del pueblo no temían al salir con su cántaro en la cabeza a tomar agua de la fuente del camino, ni los pastores llevaban sus rebaños al Segre por sendas impracticables y ocultas, temblando encontrar a cada revuelta de la trocha a los ballesteros de su muy amado señor.

Así transcurrió el espacio de tres años; la historia del mal caballero, que solo por este nombre se le conocía, comenzaba a pertenecer al exclusivo dominio de las viejas, que en las eternas veladas del invierno las relataban con voz hueca y temerosa a los asombrados chicos; las madres asustaban a los pequeñuelos incorregibles o llorones diciéndoles: ¡que viene el señor del Segre!, cuando he aquí que no sé si un día o una noche, si caído del cielo o abortado de los profundos, el temido señor apareció efectivamente, y como suele decirse, en carne y hueso, en mitad de sus antiguos vasallos.

Renuncio a describir el efecto de esta agradable sorpresa. Ustedes se lo podrán figurar mejor que yo pintarlo, solo con decirles que tornaba reclamando sus vendidos derechos, que si malo se fue, peor volvió; y si pobre y sin crédito se encontraba antes de partir a la guerra; ya no podía contar con más recursos que su despreocupación, su lanza y una media docena de aventureros tan desalmados y perdidos como su jefe.

Como era natural, los pueblos se resistieron a pagar tributos que a tanta costa habían redimido; pero el señor puso fuego a sus heredades, a sus alquerías y a sus mieses.

Entonces apelaron a la justicia del rey; pero el señor se burló de las cartas-leyes de los condes soberanos; las clavó en el postigo de sus torres, y colgó a los farautes de una encina.

Exasperados y no encontrando otra vía de salvación, por último, se pusieron de acuerdo entre sí, se encomendaron a la Divina Providencia y tomaron las armas: pero el señor llamó a sus secuaces, llamó en su ayuda al diablo, se encaramó a su roca y se preparó a la lucha.

Esta comenzó terrible y sangrienta. Se peleaba con todas armas, en todos sitios y a todas horas, con la espada y el fuego, en la montaña y en la llanura, en el día y durante la noche.

Aquello no era pelear para vivir; era vivir para pelear.

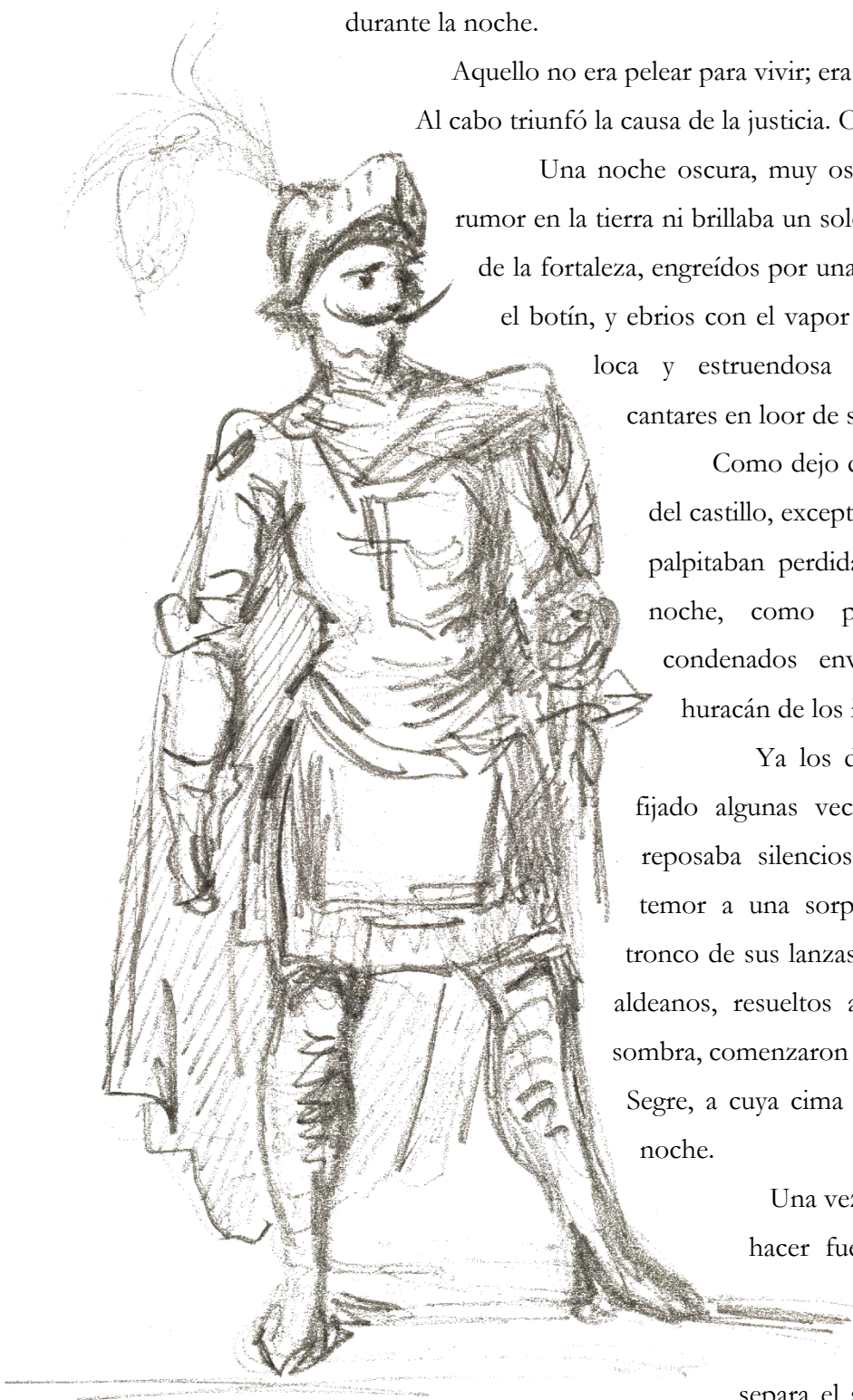
Al cabo triunfó la causa de la justicia. Oigan ustedes cómo:

Una noche oscura, muy oscura, en que no se oía ni un rumor en la tierra ni brillaba un solo astro en el cielo, los señores de la fortaleza, engreídos por una reciente victoria, se repartían el botín, y ebrios con el vapor de los licores, en mitad de la loca y estruendosa orgía, entonaban sacrílegos cantares en loor de su infernal patrono.

Como dejo dicho, nada se oía en derredor del castillo, excepto el eco de las blasfemias, que palpitan perdidas en el sombrío seno de la noche, como palpitan las almas de los condenados envueltas en los pliegues del huracán de los infiernos.

Ya los descuidados centinelas habían fijado algunas veces sus ojos en la villa que reposaba silenciosa, y se habían dormido sin temor a una sorpresa, apoyados en el grueso tronco de sus lanzas, cuando he aquí que algunos aldeanos, resueltos a morir y protegidos por la sombra, comenzaron a escalar el cubierto peñón del Segre, a cuya cima tocaron a punto de la media noche.

Una vez en la cima, lo que faltaba por hacer fue obra de poco tiempo: los centinelas salvaron de un solo salto el valladar que separa el sueño de la muerte; el fuego,



aplicado con teas de resina al puente y al rastrillo, se comunicó con la rapidez del relámpago a los muros; y los escaladores, favorecidos por la confusión y abriéndose paso entre las llamas, dieron fin con los habitantes de aquella guarida en un abrir y cerrar de ojos.

Todos perecieron.

Cuando el cercano día comenzó a blanquear las altas copas de los enebros, humeaban aún los calcinados escombros de las desplomadas torres; y a través de sus anchas brechas, chispeando al herirla la luz y colgada de uno de los negros pilares de la sala del festín, era fácil divisar la armadura del temido jefe, cuyo cadáver, cubierto de sangre y polvo, yacía entre los desgarrados tapices y las calientes cenizas, confundido con los de sus oscuros compañeros.

El tiempo pasó; comenzaron los zarzales a rastrear por los desiertos patios, la hiedra a enredarse en los oscuros machones, y las campanillas azules a mecerse colgadas de las mismas almenas. Los desiguales soplos de la brisa, el graznido de las aves nocturnas y el rumor de los reptiles, que se deslizaban entre las altas hierbas, turbaban sólo de vez en cuando el silencio de muerte de aquel lugar maldecido; los insepultos huesos de sus antiguos moradores blanqueaban el rayo de la luna, y aún podía verse el haz de armas del señor del Segre, colgado del negro pilar de la sala del festín.

Nadie osaba tocarle; pero corrían mil fábulas acerca de aquel objeto, causa incesante de hablillas y terrores para los que le miraban llamear durante el día, herido por la luz del sol, o creían percibir en las altas horas de la noche el metálico son de sus piezas, que chocaban entre sí cuando las movía el viento, con un gemido prolongado y triste.

A pesar de todos los cuentos que a propósito de la armadura se fraguaron, y que en voz baja se repetían unos a otros los habitantes de los alrededores, no pasaban de cuentos, y el único más positivo que de ellos resultó, se redujo entonces a una dosis de miedo más que regular, que cada uno de por sí se esforzaba en disimular lo posible, haciendo, como decirse suele, de tripas corazón.

Si de aquí no hubiera pasado la cosa, nada se habría perdido. Pero el diablo, que a lo que parece no se encontraba satisfecho de su obra, sin duda con el permiso de Dios y a fin de hacer purgar a la comarca algunas culpas, volvió a tomar cartas en el asunto.

Desde este momento las fábulas, que hasta aquella época no pasaron de un rumor vago y sin viso alguno de verosimilitud, comenzaron a tomar consistencia y a hacerse de día en día más probables.

En efecto, hacía algunas noches que todo el pueblo había podido observar un extraño fenómeno.

Entre las sombras, a lo lejos, ya subiendo las retorcidas cuestas del peñón del Segre, ya vagando entre las ruinas del castillo, ya cerniéndose al parecer en los aires, se veían correr, cruzarse, esconderse y tornar a aparecer para alejarse en distintas direcciones, unas luces misteriosas y fantásticas, cuya procedencia nadie sabía explicar.

Esto se repitió por tres o cuatro noches durante el intervalo de un mes, y los confusos aldeanos esperaban inquietos el resultado de aquellos conciliábulos, que ciertamente no se hizo aguardar mucho, cuando tres o cuatro alquerías incendiadas, varias reses desaparecidas y los cadáveres de algunos caminantes despeñados en los precipicios, pusieron en alarma a todo el territorio en diez leguas a la redonda.

Ya no quedó duda alguna. Una banda de malhechores se albergaba en los subterráneos del castillo.

Estos, que solo se presentaban al principio muy de tarde en tarde y en determinados puntos del bosque que aun en el día se dilata a lo largo de la ribera, concluyeron por ocupar casi todos los desfiladeros de las montañas, emboscarse en los caminos, saquear los valles y descender como un torrente a la llanura, donde a este quiero, a este no quiero, no dejaban títere con cabeza.

Los asesinatos se multiplicaban; las muchachas desaparecían, y los niños eran arrancados de las cunas a pesar de los lamentos de sus madres, para servirlos en diabólicos festines, en que, según la creencia general, los vasos sagrados sustraídos de las profanadas iglesias servían de copas.

El terror llegó a apoderarse de los ánimos en un grado tal, que al toque de oraciones nadie se aventuraba a salir de su casa, en la que no siempre se creían seguros de los bandidos del peñón.

Mas ¿quiénes eran estos? ¿De dónde habían venido? ¿Cuál era el nombre de su misterioso jefe? He aquí el enigma que todos querían explicar y que nadie podía resolver hasta entonces, aunque se observase desde luego que la armadura del señor feudal había desaparecido del sitio que antes ocupara, y posteriormente varios labradores hubiesen afirmado que el capitán de aquella desalmada gavilla marchaba a su frente cubierto con una que, de no ser la misma, se le asemejaba en un todo.

Cuanto queda repetido, si se le despoja de esa parte de fantasía con que el miedo abulta y completa sus creaciones favoritas, nada tiene en sí de sobrenatural y extraño.

¿Qué cosa más corriente en unos bandidos que las ferocidades con que estos se distinguían, ni más natural que el apoderarse su jefe de las abandonadas armas del señor del Segre?

Sin embargo, algunas revelaciones hechas antes de morir por uno de sus secuaces, prisionero en las últimas refriegas, acabaron de colmar la medida, preocupando el ánimo de los más incrédulos. Poco más o menos, el contenido de su confusión fue éste:

—Yo —dijo— pertenezco a una noble familia. Los extravíos de mi juventud, mis locas prodigalidades y mis crímenes por último, atrajeron sobre mi cabeza la cólera de mis deudos y la maldición de mi padre, que me desheredó al expirar. Hallándome solo y sin recursos de ninguna especie, el diablo sin duda debió sugerirme la idea de reunir algunos jóvenes que se encontraban en una situación idéntica a la mía, los cuales seducidos con la promesa de un porvenir de disipación, libertad y abundancia, no vacilaron un instante en suscribir a mis designios. Estos se reducían a formar una banda de jóvenes de buen humor, despreocupados y poco temerosos del peligro, que desde allí en adelante vivirían alegremente del producto de su valor y a costa del país, hasta tanto que Dios se sirviera disponer de cada uno de ellos conforme a su voluntad, según hoy a mí me sucede. Con este objeto, señalamos esta comarca para teatro de nuestras expediciones futuras, y escogimos como punto el más a propósito para nuestras reuniones el abandonado castillo del Segre, lugar seguro no tanto por su posición fuerte y ventajosa, como por hallarse defendido contra el vulgo por las supersticiones y el miedo. Congregados una noche bajo sus ruinosas arcadas, alrededor de una hoguera que iluminaba con su rojizo resplandor las desiertas galerías, trabose una acalorada disputa sobre cuál de nosotros había de ser elegido jefe. Cada uno alegó sus méritos; yo expuse mis derechos: ya los unos murmuraban entre sí con ojeadas amenazadoras; ya los otros, con voces descompuestas por la embriaguez, habían puesto la mano sobre el pomo de sus puñales para dirimir la cuestión, cuando de repente oímos un extraño crujir de armas, acompañado de pisadas huecas y sonantes, que de cada vez se hacían más distintas. Todos arrojamos a nuestro alrededor una inquieta mirada de desconfianza: nos pusimos de pie y desnudamos nuestros aceros, determinados a vender caras las vidas; pero no pudimos por menos de permanecer inmóviles al ver adelantarse con paso firme e igual un hombre de elevada estatura completamente armado de la cabeza al pie y cubierto el rostro con la visera del casco, el cual, desnudando su montante, que dos hombres podrían apenas manejar, y poniéndole sobre uno de los carcomidos fragmentos de las rotas arcadas, exclamó con voz hueca y profunda, semejante al rumor de una caída de aguas subterráneas: «Si alguno de vosotros se atreve a ser el primero mientras yo habite en el castillo del Segre, que tome esa espada, signo del poder.» Todos guardamos silencio, hasta que, transcurrido el primer momento de estupor, le proclamamos a grandes voces nuestro capitán, ofreciéndole una copa de nuestro vino, la cual rehusó por señas, acaso por no descubrir la faz, que en vano procuramos distinguir a través de las rejillas de hierro que la ocultaban a nuestros ojos. No obstante, aquella noche pronunciamos el más formidable de los juramentos, y a la siguiente dieron principio nuestras nocturnas correrías. En ella nuestro misterioso jefe marchaba siempre delante de todos. Ni el fuego le ataja, ni los peligros le intimidan, ni las lágrimas le conmueven. Nunca despliega sus labios; pero cuando la sangre humea en nuestras manos, como cuando los templos se derrumban

calcinados por las llamas; cuando las mujeres huyen espantadas entre las ruinas, y los niños arrojan gritos de dolor, y los ancianos perecen a nuestros golpes, contesta con una carcajada de feroz alegría a los gemidos, a las imprecaciones y a los lamentos. Jamás se desnuda de sus armas ni abate la visera de su casco después de la victoria, ni participa del festín, ni se entrega al sueño. Las espadas que le hieren se hunden entre las piezas de su armadura, y ni le causan la muerte, ni se retiran teñidas en sangre; el fuego enrojece su espaldar y su cota, y aún prosigue impávido entre las llamas, buscando nuevas víctimas; desprecia el oro, aborrece la hermosura, y no le inquieta la ambición. Entre nosotros, unos le creen un extravagante; otros un noble arruinado, que por un resto de pudor se tapa la cara; y no falta quien se encuentra convencido de que es el mismo diablo en persona.

El autor de esas revelaciones murió con la sonrisa de la mofa en los labios y sin arrepentirse de sus culpas; varios de sus iguales le siguieron en diversas épocas al suplicio; pero el temible jefe, a quien continuamente se unían nuevos prosélitos, no cesaba en sus desastrosas empresas.

Los infelices habitantes de la comarca, cada vez más aburridos y desesperados, no acertaban ya con la determinación que debería tomarse para concluir de un todo con aquel orden de cosas, cada día más insoportable y triste.

Inmediato a la villa, y oculto en el fondo de un espeso bosque, vivía a esta sazón, en una pequeña ermita dedicada a San Bartolomé, un santo hombre de costumbres piadosas y ejemplares,



a quien el pueblo tuvo siempre en olor de santidad, merced a sus saludables consejos y acertadas predicciones.

Este venerable ermitaño, a cuya prudencia y proverbial sabiduría encomendaron los vecinos de Bellver la resolución de este difícil problema, después de implorar la misericordia divina por medio de su santo Patrono, que, como ustedes no ignoran, conoce al diablo muy de cerca y en más de una ocasión le ha atado bien corto, les aconsejó que se emboscasen durante la noche al pie del pedregoso camino que sube serpenteando por la roca; en cuya cima se encontraba el castillo, encargándoles al mismo tiempo que, ya allí, no hiciesen uso de otras armas para aprehenderlo que de una maravillosa oración que les hizo aprender de memoria, y con la cual aseguraban las crónicas que San Bartolomé había hecho al diablo su prisionero.

Púsose en planta el proyecto, y su resultado excedió a cuantas esperanzas se habían concebido; pues aún no iluminaba el sol del otro día la alta torre de Bellver, cuando sus habitantes, reunidos en grupos en la plaza Mayor, se contaban unos a otros, con aire de misterio, cómo aquella noche, fuertemente atado de pies y manos y a lomos de una poderosa mula, había entrado en la población el famoso capitán de los bandidos del Segre.

De qué arte se valieron los acometedores de esta empresa para llevarla a término, ni nadie se lo acertaba a explicar, ni ellos mismos podían decirlo; pero el hecho era que gracias a la oración del santo o al valor de sus devotos, la cosa había sucedido tal como se refería.

Apenas la novedad comenzó a extenderse de boca en boca y de casa en casa, la multitud se lanzó a las calles con ruidosa algazara y corrió a reunirse a las puertas de la prisión. La campana de la parroquia llamó a concejo, y los vecinos más respetables se juntaron en capítulo, y todos aguardaban ansiosos la hora en que el reo había de comparecer ante sus improvisados jueces.

Estos, que se encontraban autorizados por los condes de Urgel para administrarse por sí mismos pronta y severa justicia sobre aquellos malhechores, deliberaron un momento, pasado el cual, mandaron comparecer al delincuente a fin de notificarle su sentencia.

Como dejo dicho, así en la plaza Mayor, como en las calles por donde el prisionero debía atravesar para dirigirse al punto en que sus jueces se encontraban, la impaciente multitud hervía como un apiñado enjambre de abejas. Especialmente en la puerta de la cárcel, la conmoción popular tomaba cada vez mayores proporciones; ya los animados diálogos, los sordos murmullos y los amenazadores gritos comenzaban a poner en cuidado a sus guardas, cuando afortunadamente llegó la orden de sacar al reo.

Al aparecer este bajo el macizo arco de la portada de su prisión, completamente vestido de todas armas y cubierto el rostro por la visera, un sordo y prolongado murmullo de admiración y de

sorpreza se elevó de entre las compactas masas del pueblo, que se abrían con dificultad para dejarle paso.

Todos habían reconocido en aquella armadura la del señor del Segre: aquella armadura, objeto de las más sombrías tradiciones mientras se la vio suspendida de los arruinados muros de la fortaleza maldita.

Las armas eran aquellas, no cabía duda alguna: todos habían visto flotar el negro penacho de su cimera en los combates que en un tiempo trabaran contra su señor; todos le habían visto agitarse al soplo de la brisa del crepúsculo, a par de la hiedra del calcinado pilar en que quedaron colgadas a la muerte de su dueño. Mas ¿quién podría ser el desconocido personaje que entonces las llevaba? Pronto iba a saberse, al menos así se creía. Los sucesos dirán cómo esta esperanza quedó frustrada, a la manera de otras muchas, y por qué de este solemne acto de justicia, del que debía aguardarse el completo esclarecimiento de la verdad, resultaron nuevas y más inexplicables confusiones.

El misterioso bandido penetró al fin en la sala del concejo, y un silencio profundo sucedió a los rumores que se elevaran de entre los circunstantes, al oír resonar bajo las altas bóvedas de aquel recinto el metálico son de sus acicates de oro. Uno de los que componían el tribunal, con voz lenta e insegura, le preguntó su nombre, y todos prestaron el oído con ansiedad para no perder una sola palabra de su respuesta; pero el guerrero se limitó a encoger sus hombros ligeramente, con un aire de desprecio e insulto que no pudo menos de irritar a sus jueces, los que se miraron entre sí sorprendidos.

Tres veces volvió a repetirle la pregunta, y otras tantas obtuvo semejante o parecida contestación.

—¡Que se levante la visera! ¡Que se descubra! ¡Que se descubra! —comenzaron a gritar los vecinos de la villa presentes al acto—. ¡Que se descubra! Veremos si se atreve entonces a insultarnos con su desdén, como ahora lo hace protegido por el incógnito!

—Descubríos —repitió el mismo que anteriormente le dirigiera la palabra.

El guerrero permaneció impasible.

—Os lo mando en el nombre de nuestra autoridad.

La misma contestación.

—En el de los condes soberanos.

Ni por esas.

La indignación llegó a su colmo, hasta el punto que uno de sus guardas, lanzándose sobre el reo, cuya pertinacia en callar bastaría para apurar la paciencia a un santo, le abrió violentamente

la visera. Un grito general de sorpresa se escapó del auditorio, que permaneció por un instante herido de un inconcebible estupor.

La cosa no era para menos.

El casco, cuya férrea visera se veía en parte levantada hasta la frente, en parte caída sobre la brillante gola de acero, estaba vacío... completamente vacío.

Cuando pasado ya el primer momento de terror quisieron tocarle, la armadura se estremeció ligeramente y, descomponiéndose en piezas, cayó al suelo con un ruido sordo y extraño.

La mayor parte de los espectadores, a la vista del nuevo prodigio, abandonaron tumultuosamente la habitación y salieron despavoridos a la plaza.

La nueva se divulgó con la rapidez del pensamiento entre la multitud, que aguardaba impaciente el resultado del juicio; y fue tal alarma, la revuelta y la vocería, que ya a nadie cupo duda sobre lo que de pública voz se aseguraba, esto es, que el diablo, a la muerte del señor del Segre, había heredado los feudos de Bellver.

Al fin se apaciguó el tumulto, y decidiose volver a un calabozo la maravillosa armadura.

Ya en él, despacháronse cuatro emisarios, que en representación de la atribulada villa hiciesen presente el caso al conde de Urgel y al arzobispo, los que no tardaron muchos días en tornar con la resolución de estos personajes, resolución que, como suele decirse, era breve y compendillosa.

—Cuélguese —les dijeron— la armadura en la plaza Mayor de la villa; que si el diablo la ocupa, fuerza le será el abandonarla o ahorcarse con ella.

Encantados los habitantes de Bellver con tan ingeniosa solución, volvieron a reunirse en concejo, mandaron levantar una altísima horca en la plaza, y cuando ya la multitud ocupaba sus avenidas, se dirigieron a la cárcel por la armadura, en corporación y con toda la solemnidad que la importancia del caso requería.

Cuando la respetable comitiva llegó al macizo arco que daba entrada al edificio, un hombre pálido y descompuesto se arrojó al suelo en presencia de los aturdidos circunstantes, exclamando con lágrimas en los ojos:

—¡Perdón, señores, perdón!

—¡Perdón! ¿Para quién? —dijeron algunos—; ¿para el diablo que habita dentro de la armadura del señor del Segre?

—Para mí —prosiguió con voz trémula el infeliz, en quien todos reconocieron al alcaide de las prisiones—, para mí... porque las armas... han desaparecido.

Al oír estas palabras, el asombro se pintó en el rostro de cuantos se encontraban en el pórtico, que, mudos e inmóviles, hubieran permanecido en la posición en que se encontraban Dios

sabe hasta cuándo, si la siguiente relación del aterrado guardián no les hubiera hecho agruparse en su alrededor para escuchar con avidez.

—Perdonadme, señores —decía el pobre alcaide—, y yo no os ocultaré nada, siquiera sea en contra mía.

Todos guardaron silencio y él prosiguió así:

—Yo no acertaré nunca a dar razón; pero es el caso que la historia de las armas vacías me pareció siempre una fábula tejida en favor de algún noble personaje, a quien tal vez altas razones de conveniencia pública no permitía ni descubrir ni castigar. En esta creencia estuve siempre, creencia en que no podía menos de confirmarme la inmovilidad en que se encontraban desde que por segunda vez tornaron a la cárcel traídas del concejo. En vano una noche y otra, deseando sorprender su misterio, si misterio en ellas había, me levantaba poco a poco y aplicaba el oído a los intersticios de la cerrada puerta de su calabozo; ni un rumor se percibía. En vano procuré observarlas a través de un pequeño agujero producido en el muro; arrojadas sobre un poco de paja y en uno de los más oscuros rincones, permanecían un día y otro descompuestas e inmóviles. Una noche, por último, aguijoneado por la curiosidad y deseando convencerme por mí mismo de que aquel objeto de terror nada tenía de misterioso, encendí una linterna, bajé a las prisiones, levanté sus dobles aldabas, y, no cuidando siquiera (tanta era mi fe en que todo no pasaba de un cuento) de cerrar las puertas tras mí, penetré en el calabozo. Nunca lo hubiera hecho; apenas anduve algunos pasos; la luz de mi linterna se apagó por sí sola, y mis dientes comenzaron a chocar y mis cabellos a erizarse. Turbando el profundo silencio que me rodeaba, había oído como un ruido de hierros que se removían y chocaban al unirse entre las sombras. Mi primer movimiento fue arrojarme a la puerta para cerrar el paso, pero al asir sus hojas, sentí sobre mis hombros una mano formidable cubierta con un guantelete, que después de sacudirme con violencia me derribó bajo el dintel. Allí permanecí hasta la mañana siguiente, que me encontraron mis servidores falto de sentido, y recordando solo que, después de mi caída, había creído percibir confusamente como unas pisadas sonoras, al compás de las cuales resonaba un rumor de espuelas, que poco a poco se fue alejando hasta perderse.

Cuando concluyó el alcaide, reinó un silencio profundo, al que siguió luego un infernal concierto de lamentaciones, gritos y amenazas.

Trabajo costó a los más pacíficos el contener al pueblo que, furioso con la novedad, pedía a grandes voces la muerte del curioso autor de su nueva desgracia.

Al cabo logrose apaciguar el tumulto, y comenzaron a disponerse a una nueva persecución. ésta obtuvo también un resultado satisfactorio.

Al cabo de algunos días, la armadura volvió a encontrarse en poder de sus perseguidores. Conocida la fórmula, y mediante la ayuda de San Bartolomé, la cosa no era ya muy difícil.

Pero aún quedaba algo por hacer; pues en vano, a fin de sujetarla, la colgaron de una horca; en vano emplearon la más exquisita vigilancia con el objeto de quitarle toda ocasión de escaparse por esos mundos. En cuanto las desunidas armas veían dos dedos de luz, se encajaban, y *pian pianito* volvían a tomar el trote y emprender de nuevo sus excursiones por montes y llanos, que era una bendición del cielo. Aquello era el cuento de nunca acabar.

En tan angustiosa situación, los vecinos se repartieron entre sí las piezas de la armadura, que acaso por la centésima vez se encontraba en sus manos, y rogaron al piadoso eremita, que un día los iluminó con sus consejos, decidiera lo que debía hacerse de ella.

El santo varón ordenó al pueblo una penitencia general. Se encerró por tres días en el fondo de la caverna que le servía de asilo, y al cabo de ellos dispuso que se fundiesen las diabólicas armas, y con ellas y algunos sillares del castillo del Segre, se levantase una cruz.

La operación se llevó a término, aunque no sin que nuevos y aterradores prodigios llenasen de pavor el ánimo de los consternados habitantes de Bellver.

En tanto que las piezas arrojadas a las llamas comenzaban a enrojecerse, largos y profundos gemidos parecían escaparse de la ancha hoguera, de entre cuyos troncos saltaban como si estuvieran vivas y sintiesen la acción del fuego. Una tromba de chispas rojas, verdes y azules danzaba en la cúspide de sus encendidas lenguas, y se retorcían crujiendo como si una legión de diablos, cabalgando sobre ellas, pugnase por libertar a su señor de aquel tormento.

Extraña, horrible fue la operación en tanto que la candente armadura perdía su forma para tomar la de una cruz.

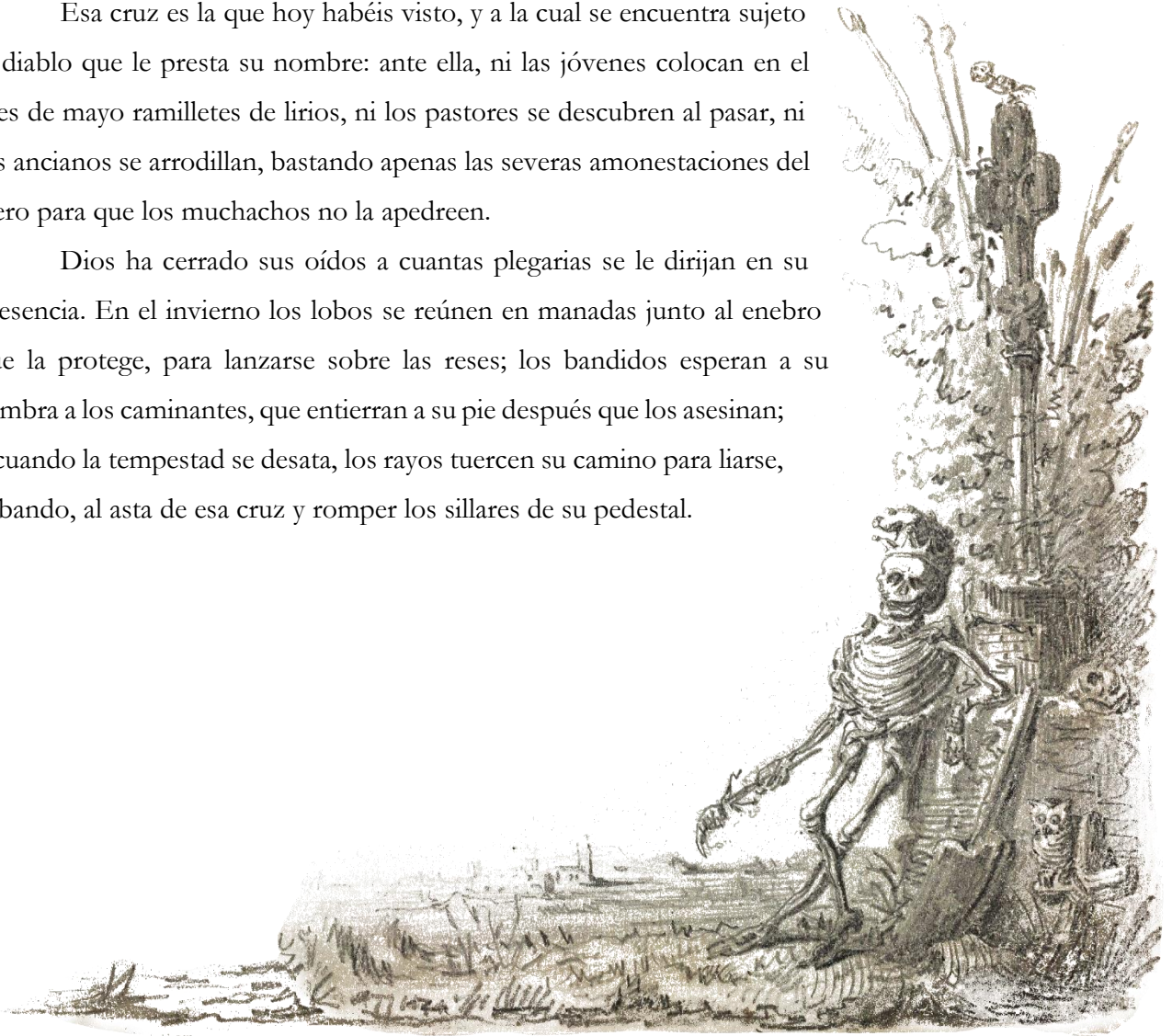
Los martillos caían resonando con un espantoso estruendo sobre el yunque, al que veinte trabajadores vigorosos sujetaban las barras del hirviente metal, que palpitaba y gemía al sentir los golpes.

Ya se extendían los brazos del signo de nuestra redención, ya comenzaba a formarse la cabecera, cuando la diabólica y encendida masa se retorció de nuevo como en una convulsión espantosa, y rodeándose al cuerpo de los desgraciados que pugnaban por desasirse de sus brazos de muerte, se enroscaba en anillas como una culebra o se contraía en zigzag como un relámpago.

El constante trabajo, la fe, las oraciones y el agua bendita consiguieron, por último, vencer al espíritu infernal, y la armadura se convirtió en cruz.

Esa cruz es la que hoy habéis visto, y a la cual se encuentra sujeto el diablo que le presta su nombre: ante ella, ni las jóvenes colocan en el mes de mayo ramilletes de lirios, ni los pastores se descubren al pasar, ni los ancianos se arrodillan, bastando apenas las severas amonestaciones del clero para que los muchachos no la apedreen.

Dios ha cerrado sus oídos a cuantas plegarias se le dirijan en su presencia. En el invierno los lobos se reúnen en manadas junto al enebro que la protege, para lanzarse sobre las reses; los bandidos esperan a su sombra a los caminantes, que entierran a su pie después que los asesinan; y cuando la tempestad se desata, los rayos tuercen su camino para liarse, silbando, al asta de esa cruz y romper los sillares de su pedestal.



EL BESO

(LEYENDA TOLEDANA)

-I-

Cuando una parte del ejército francés se apoderó a principios de este siglo de la histórica Toledo, sus jefes, que no ignoraban el peligro a que se exponían en las poblaciones españolas diseminándose en alojamientos separados, comenzaron por habilitar para cuarteles los más grandes y mejores edificios de la ciudad.

Después de ocupado el suntuoso alcázar de Carlos V, echose mano de la casa de Consejos; y cuando esta no pudo contener más gente comenzaron a invadir el asilo de las comunidades religiosas, acabando a la postre por transformar en cuadras hasta las iglesias consagradas al culto. En esta conformidad se encontraban las cosas en la población donde tuvo lugar el suceso que voy a referir, cuando una noche, ya a hora bastante avanzada, envueltos en sus oscuros capotes de guerra y ensordeciendo las estrechas y solitarias calles que conducen desde la Puerta del Sol a Zocodover, con el choque de sus armas y el ruidoso golpear de los cascos de sus corceles, que sacaban chispas de los pedernales, entraron en la ciudad hasta unos cien dragones de aquellos altos, arrogantes y fornidos, de que todavía nos hablan con admiración nuestras abuelas.

Mandaba la fuerza un oficial bastante joven, el cual iba como a distancia de unos treinta pasos de su gente hablando a media voz con otro, también militar a lo que podía colegirse por su traje. Este, que caminaba a pie delante de su interlocutor, llevando en



la mano un farolillo, parecía seguirle de guía por entre aquel laberinto de calles oscuras, enmarañadas y revueltas.

—Con verdad —decía el jinete a su acompañante—, que si el alojamiento que se nos prepara es tal y como me lo pintas, casi, casi sería preferible arrancharnos en el campo o en medio de una plaza.

—¿Y qué queréis, mi capitán —contestole el guía, que efectivamente era un sargento aposentador—; en el alcázar no cabe ya un grano de trigo, cuanto más un hombre; de San Juan de los Reyes no digamos, porque hay celda de fraile en la que duermen quince húsares. El convento adonde voy a conducirlos no era mal local, pero hará cosa de tres o cuatro días nos cayó aquí como de las nubes una de las columnas volantes que recorren la provincia, y gracias que hemos podido conseguir que se amontonen por los claustros y dejen libre la iglesia.

—En fin —exclamó el oficial después de un corto silencio y como resignándose con el extraño alojamiento que la casualidad le deparaba—, más vale incómodo que ninguno. De todas maneras, si llueve, que no será difícil según se agrupan las nubes, estamos a cubierto, y algo es algo.

Interrumpida la conversación en este punto, los jinetes, precedidos del guía, siguieron en silencio el camino adelante hasta llegar a una plazuela, en cuyo fondo se destacaba la negra silueta del convento con su torre morisca, su campanario de espadaña, su cúpula ojival y sus tejados de crestas desiguales y oscuras.

—He aquí vuestro alojamiento —exclamó el aposentador al divisarle y dirigiéndose al capitán, que, después que hubo mandado hacer alto a la tropa, echó pie a tierra, tomó el farolillo de manos del guía y se dirigió hacia el punto que este le señalaba.

Como quiera que la iglesia del convento estaba completamente desmantelada, los soldados que ocupaban el resto del edificio habían creído que las puertas le eran ya poco menos que inútiles, y un tablero hoy, otro mañana, habían ido arrancándolas pedazo a pedazo para hacer hogueras con que calentarse por las noches.

Nuestro joven oficial no tuvo, pues, que torcer llaves ni descorrer cerrojos para penetrar en el interior del templo.

A la luz del farolillo, cuya dudosa claridad se perdía entre las espesas sombras de las naves y dibujaba con gigantescas proporciones sobre el muro la fantástica sombra del sargento aposentador que iba precediéndole, recorrió la iglesia de arriba abajo y escudriñó una por una todas sus desiertas capillas, hasta que, una vez hecho cargo del local, mandó echar pie a tierra a su gente, y, hombres y caballos revueltos, fue acomodándola como mejor pudo.

Según dejamos dicho, la iglesia estaba completamente desmantelada, en el altar mayor pendían aún de las altas cornisas los rotos girones del velo con que lo habían cubierto los religiosos

al abandonar aquel recinto; diseminados por las naves veíanse algunos retablos adosados al muro, sin imágenes en las hornacinas; en el coro se dibujaban con un ribete de luz los extraños perfiles de la oscura sillería de alerce; en el pavimento, destrozado en varios puntos, distinguíanse aún anchas losas sepulcrales llenas de timbres; escudos y largas inscripciones góticas; y allá a lo lejos, en el fondo de las silenciosas capillas y a la largo del crucero, se destacaban confusamente entre la oscuridad, semejantes a blancos e inmóviles fantasmas, las estatuas de piedra que, unas tendidas, otras de hinojos sobre el mármol de sus tumbas, parecían ser los únicos habitantes del ruinoso edificio.

A cualquiera otro menos molido que el oficial de dragones, el cual traía una jornada de catorce leguas en el cuerpo, o menos acostumbrado a ver estos sacrilegios como la cosa más natural del mundo, hubieranle bastado dos adarques de imaginación para no pegar los ojos en toda la noche en aquel oscuro e imponente recinto, donde las blasfemias de los soldados que se quejaban en alta voz del improvisado cuartel, el metálico golpe de sus espuelas que resonaban sobre las anchas losas sepulcrales del pavimento, el ruido de los caballos que piafaban impacientes, cabeceando y haciendo sonar las cadenas con que estaban sujetos a los pilares, formaban un rumor extraño y temeroso que se dilataba por todo el ámbito de la iglesia y se reproducía cada vez más confuso, repetido de eco en eco en sus altas bóvedas.

Pero nuestro héroe, aunque joven, estaba ya tan familiarizado con estas peripecias de la vida de campaña, que apenas hubo acomodado a su gente, mandó colocar un saco de forraje al pie de la grada del presbiterio, y arrebujiándose como mejor pudo en su capote y echando la cabeza en el escalón, a los cinco minutos roncaba con más tranquilidad que el mismo rey José en su palacio de Madrid.

Los soldados, haciéndose almohadas de las monturas, imitaron su ejemplo, y poca a poca fue apagándose el murmullo de sus voces.

A la media hora solo se oían los ahogados gemidos del aire que entraba por las rotas vidrieras de las ojivas del templo, el atolondrado revolotear de las aves nocturnas que tenían sus nidos en el dosel de piedra de las esculturas de los muros, y el alternado rumor de los pasos del vigilante que se paseaba, envuelto en los anchos pliegues de su capote a lo largo del pórtico.

-II-

En la época a que se remonta la relación de esta historia, tan verídica como extraordinaria, lo mismo que al presente, para los que no sabían apreciar los tesoros del arte que encierran sus

muros, la ciudad de Toledo no era más que un poblachón destartado, antiguo, ruinoso e insufrible.

Los oficiales del ejército francés, que, a juzgar por los actos de vandalismo con que dejaron en ella triste y perdurable memoria de su ocupación, de todo tenían menos de artistas o arqueólogos, no hay para que decir que se fastidiaban soberanamente en la vetusta ciudad de los Césares.

En esta situación de ánimo, la más insignificante novedad que viniese a romper la monótona quietud de aquellos días eternos e iguales, era acogida con avidez entre los ociosos: así es que la promoción al grado inmediato de uno de sus camaradas; la noticia del movimiento estratégico de una columna volante, la salida de un correo de gabinete o la llegada de una fuerza cualquiera a la ciudad, convertíanse en tema fecundo de conversación y objeto de toda clase de comentarios, hasta tanto que otro incidente venía a sustituirlo, sirviendo de base a nuevas quejas, críticas y suposiciones.

Como era de esperar, entre los oficiales que; según tenían de costumbre, acudieron al día siguiente a tomar el sol y a charlar un rato en el Zocodover, no se hizo platillo de otra cosa que la llegada de los dragones, cuyo jefe dejamos en el anterior capítulo durmiendo a pierna suelta y descansando de las fatigas de su viaje. Cerca de una hora hacía que la conversación giraba alrededor de este asunto, y ya comenzaba a interpretarse de diversos modos la ausencia del recién venido, a quien uno de los presentes, antiguo compañero suyo de colegio, había citado para el Zocodover, cuando en una de las bocacalles de la plaza apareció al fin nuestro bizarro capitán despojado de su ancho capotón de guerra, luciendo un gran casco de metal con penacho de plumas blancas, una casaca azul turquí con vueltas rojas y un magnífico mandoble con vaina de acero, que resonaba arrastrándose al compás de sus marciales pasos y del golpe seco y agudo de sus espuelas de oro.

Apenas le vio su camarada, salió a su encuentro para saludarle, y con él se adelantaron casi todos los que a la sazón se encontraban en el corrillo, en quienes habían despertado la curiosidad y la gana de conocerle los pormenores que ya habían oído referir acerca de su carácter original y extraño.

Después de los estrechos abrazos de costumbre y de las exclamaciones, plácemes y preguntas de rigor en estas entrevistas; después de hablar largo y tendido sobre las novedades que andaban por Madrid, la varia fortuna de la guerra y los amigos muertos o ausentes rodando de uno en otro asunto la conversación, vino a parar al tema obligado, esto es, las penalidades del servicio, la falta de distracciones de la ciudad y el inconveniente de los alojamientos.

Al llegar a este punto, uno de los de la reunión que, por lo visto, tenía noticias del mal talante con que el joven oficial se había resignado a acomodar su gente en la abandonada iglesia, le dijo con aire de zumba:

—Y a propósito de alojamiento, ¿qué tal se ha pasado la noche en el que ocupáis?

—Ha habido de todo —contestó el interpelado—; pues si bien es verdad que no he dormido gran cosa, el origen de mi vigilia merece la pena de la velada. El insomnio junto a una mujer bonita no es seguramente el peor de los males.

—¡Una mujer! —repitió su interlocutor como admirándose de la buena fortuna del recién venido; eso es lo que se llama llegar y besar el santo.

—Será tal vez algún antiguo amor de la corte que le sigue a Toledo para hacerle más soportable el ostracismo —añadió otro de los del grupo.

—¡Oh!, no —dijo entonces el capitán—; nada menos que eso. Juro, a fe de quien soy, que no la conocía y que nunca creí hallar tan bella patrona en tan incómodo alojamiento. Es todo lo que se llama una verdadera aventura.

—¡Contadla!, ¡contadla! —exclamaron en coro los oficiales que rodeaban al capitán; y como este se dispusiera a hacerlo así, todos prestaron la mayor atención a sus palabras mientras él comenzó la historia en estos términos:

—Dormía esta noche pasada como duerme un hombre que trae en el cuerpo trece leguas de camino, cuando he aquí que en lo mejor del sueño me hizo despertar sobresaltado e incorporarme sobre el codo un estruendo, horrible, un estruendo tal, que me ensordeció un instante para dejarme después los oídos zumbando cerca de un minuto, como si un moscardón me cantase a la oreja.

Como os habréis figurado, la causa de mi susto era el primer golpe que oía de esa endiablada campana gorda, especie de sochantre de bronce, que los canónigos de Toledo han colgado en su catedral con el laudable propósito de matar a disgustos a los necesitados de reposo.

Renegando entre dientes de la campana y del campanero que la toca, disponíame, una vez apagado aquel insólito y temeroso rumor, a coger nuevamente el hilo del interrumpido sueño, cuando vino a herir mi imaginación y a ofrecerse ante mis ojos una cosa extraordinaria. A la dudosa luz de la luna que entraba en el templo por el estrecho ajimez del muro de la capilla mayor, vi a una mujer arrodillada junto al altar.

Los oficiales se miraron entre sí con expresión entre asombrada e incrédula; el capitán sin atender al efecto que su narración producía, continuó de este modo:

—No podéis figuraros nada semejante, aquella nocturna y fantástica visión que se dibujaba confusamente en la penumbra de la capilla, como esas vírgenes pintadas en los vidrios de colores

que habréis visto alguna vez destacarse a lo lejos, blancas y luminosas, sobre el oscuro fondo de las catedrales. Su rostro ovalado, en donde se veía impreso el sello de una leve y espiritual demacración, sus armoniosas facciones llenas de una suave y melancólica dulzura, su intensa palidez, las purísimas líneas de su contorno esbelto, su ademán reposado y noble, su traje blanco flotante, me traían a la memoria esas mujeres que yo soñaba cuando casi era un niño. ¡Castas y celestes imágenes, quimérico objeto del vago amor de la adolescencia! Yo me creía juguete de una alucinación, y sin quitarle un punto los ojos, ni aun osaba respirar, temiendo que un soplo desvaneciese el encanto. Ella permanecía inmóvil. Antojábaseme, al verla tan diáfana y luminosa que no era una criatura terrenal, sino un espíritu que, revistiendo por un instante la forma humana, había descendido en el rayo de la luna, dejando en el aire y en pos de sí la azulada estela que desde el alto ajimez bajaba verticalmente hasta el pie del opuesto muro, rompiendo la oscura sombra de aquel recinto lóbrego y misterioso.

—Pero...—exclamó interrumpiéndole su camarada de colegio, que comenzando por echar a broma la historia, había concluido interesándose con su relato— ¿cómo

estaba allí aquella mujer? ¿No le dijiste nada? ¿No te explicó su presencia en aquel sitio?

—No me determiné a hablarle, porque estaba seguro de que no había de contestarme, ni verme, ni oírme.

—¿Era sorda?

—¿Era ciega?

—¿Era muda? —exclamaron a un tiempo tres o cuatro de los que escuchaban la relación.

—Lo era todo a la vez —exclamó al fin el capitán después de un momento de pausa—, porque era... de mármol.

Al oír el estupendo desenlace de tan extraña aventura, cuantos había en el corro prorrumpieron en una ruidosa carcajada, mientras uno de ellos dijo al narrador de la peregrina historia, que era el único que permanecía callado y en una grave actitud:



—¡Acabáramos de una vez! Lo que es de ese género, tengo yo más de un millar, un verdadero serrallo, en San Juan de los Reyes; serrallo que desde ahora pongo a vuestra disposición, ya que, a lo que parece, tanto os da de una mujer de carne como de piedra.

—¡Oh!, no... -continuó el capitán, sin alterarse en lo más mínimo por las carcajadas de sus compañeros—: estoy seguro de que no pueden ser como la mía. La mía es una verdadera dama castellana que por un milagro de la escultura parece que no la han enterrado en su sepulcro, sino que aún permanece en cuerpo y alma de hinojos sobre la losa que lo cubre, inmóvil, con las manos juntas en ademán suplicante, sumergida en un éxtasis de místico amor.

—De tal modo te explicas, que acabarás por probarnos la verosimilitud de la fábula de Galatea.

—Por mi parte, puedo deciros que siempre la creí una locura; mas desde anoche comienzo a comprender la pasión del escultor griego.

—Dadas las especiales condiciones de tu nueva dama, creo que no tendrás inconveniente en presentarnos a ella. De mí sé decir que ya no vivo hasta ver esa maravilla. Pero... ¿qué diantres te pasa?... diríase que esquivas la presentación. ¡Ja!, ¡ja!, ¡ja! Bonito fuera que ya te tuviéramos hasta celoso.

—Celoso —se apresuró a decir el capitán—, celoso... de los hombres, no...; mas ved, sin embargo, hasta dónde llega mi extravagancia. Junto a la imagen de esa mujer, también de mármol, grave y al parecer con vida como ella, hay un guerrero... su marido sin duda... Pues bien...: lo voy a decir todo, aunque os moféis de mi necesidad... Si no hubiera temido que me tratasen de loco, creo que ya lo habría hecho cien veces pedazos.

Una nueva y aún más ruidosa carcajada de los oficiales saludó esta original revelación del estrambótico enamorado de la dama de piedra.

—Nada, nada; es preciso que la veamos —decían los unos.

—Sí, sí; es preciso saber si el objeto corresponde a tan alta pasión —añadían los otros.

—¿Cuándo nos reunimos a echar un trago en la iglesia en que os alojáis? —exclamaron los demás.

—Cuando mejor os parezca: esta misma noche si queréis —respondió el joven capitán, recobrando su habitual sonrisa, disipada un instante por aquel relámpago de celos—. A propósito. Con los bagajes he traído hasta un par de docenas de botellas de *champagne*, verdadero *champagne*, restos de un regalo hecho a nuestro general de brigada, que, como sabéis, es algo pariente.

—¡Bravo!, ¡bravo! —exclamaron los oficiales a una voz, prorrumpiendo en alegres exclamaciones.

—¡Se beberá vino del país!

—¡Y cantaremos una canción de Ronsard!

—Y hablaremos de mujeres, a propósito de la dama del anfitrión.

—Conque... ¡hasta la noche!

—¡Hasta la noche!

-III-

Ya hacía largo rato que los pacíficos habitantes de Toledo habían cerrado con llave y cerrojo las pesadas puertas de sus antiguos caserones; la campana gorda de la catedral anunciaba la hora de la queda, y en lo alto del alcázar, convertido en cuartel, se oía el último toque de silencio de los clarines, cuando diez o doce oficiales que poco a poco habían ido reuniéndose en el Zocodover tomaron el camino que conduce desde aquel punto al convento en que se alojaba el capitán, animados más con la esperanza de apurar las prometidas botellas, que con el deseo de conocer la maravillosa escultura.

La noche había cerrado sombría y amenazadora; el cielo estaba cubierto de nubes de color de plomo; el aire, que zumbaba encarcelado en las estrechas y retorcidas calles, agitaba la moribunda luz del farolillo de los retablos o hacía girar con un chirrido agudo las veletas de hierro de las torres.

Apenas los oficiales dieron vista a la plaza en que se hallaba situado el alojamiento de su nuevo amigo, este, que les aguardaba impaciente, salió a encontrarles; y después de cambiar algunas palabras a media voz, todos penetraron juntos en la iglesia, en cuyo lóbrego recinto la escasa claridad de una linterna luchaba trabajosamente con las oscuras y espesísimas sombras.

—¡Por quién soy! —exclamó uno de los convidados tendiendo a su alrededor la vista—, que el local es de los menos a propósito del mundo para una fiesta.

—Efectivamente —dijo otro—; nos traes a conocer a una dama, y apenas si con mucha dificultad se ven los dedos de la mano.

—Y, sobre todo, hace un frío, que no parece sino que estamos en la Siberia —añadió un tercero arrebujándose en el capote.

—Calma, señores, calma —interrumpió el anfitrión—; calma, que a todo se proveerá. ¡Eh, muchacho! —prosiguió dirigiéndose a uno de sus asistentes—: busca por ahí un poco de leña, y enciéndenos una buena fogata en la capilla mayor.

El asistente, obedeciendo las órdenes de su capitán, comenzó a descargar golpes en la sillería del coro, y después que hubo reunido una gran cantidad de leña que fue apilando al pie de las gradas del presbiterio, tornó la linterna y se dispuso a hacer un auto de fe con aquellos fragmentos tallados de riquísimas labores, entre los que se veían, por aquí, parte de una columnilla

salomónica; por allá, la imagen de un santo abad, el torso de una mujer o la disforme cabeza de un grifo asomado entre hojarascas.

A los pocos minutos, una gran claridad que de improviso se derramó por todo el ámbito de la iglesia anunció a los oficiales que había llegado la hora de comenzar el festín.

El capitán, que hacía los honores de su alojamiento con la misma ceremonia que hubiera hecho los de su casa, exclamó dirigiéndose a los convidados:

—Si gustáis, pasaremos al buffet.

Sus camaradas, afectando la mayor gravedad, respondieron a la invitación con un cómico saludo, y se encaminaron a la capilla mayor precedidos del héroe de la fiesta, que al llegar a la escalinata se detuvo un instante, y extendiendo la mano en dirección al sitio que ocupaba la tumba, les dijo con la finura más exquisita.

—Tengo el placer de presentaros a la dama de mis pensamientos. Creo que convendréis conmigo en que no he exagerado su belleza.

Los oficiales volvieron los ojos al punto que les señalaba su amigo, y una exclamación de asombro se escapó involuntariamente de todos los labios.

En el fondo de un arco sepulcral revestido de mármoles negros, arrodillada delante de un reclinatorio, con las manos juntas y la cara vuelta hacia el altar, vieron, en efecto, la imagen de una mujer tan bella, que jamás salió otra igual de manos de un escultor, ni el deseo pudo pintarla en la fantasía más soberanamente hermosa.

—En verdad que es un ángel —exclamó uno de ellos.

—¡Lástima que sea de mármol! —añadió otro.

—No hay duda que, aunque no sea más que la ilusión de hallarse junto a una mujer de este calibre, es lo suficiente para no pegar los ojos en toda la noche.

—¿Y no sabéis quién es ella? —preguntaron algunos de los que contemplaban la estatua al capitán, que sonreía satisfecho de su triunfo.

—Recordando un poco del latín que en mi niñez supe, he conseguido a duras penas, descifrar la inscripción de la tumba —contestó el interpelado—; y, a lo que he podido colegir, pertenece a un título de Castilla; famoso guerrero que hizo la campaña con el Gran Capitán. Su nombre lo he olvidado; mas su esposa, que es la que veis, se llama Doña Elvira de Castañeda, y por mi fe que, si la copia se parece al original, debió ser la mujer más notable de su siglo.

Después de estas breves explicaciones, los convidados, que no perdían de vista el principal objeto de la reunión, procedieron a destapar algunas de las botellas y, sentándose alrededor de la lumbre, empezó a andar el vino a la ronda.

A medida que las libaciones se hacían más numerosas y frecuentes, y el vapor del espumoso *champagne* comenzaba a trastornar las cabezas, crecían la animación, el ruido y la algazara de los jóvenes, de los cuales estos arrojaban a los monjes de granito adosados a los pilares los cascos de las botellas vacías, y aquellos cantaban a toda voz canciones báquicas y escandalosas, mientras los de más allá prorrumpían en carcajadas, batían las palmas en señal de aplauso o disputaban entre sí con blasfemias y juramentos.

El capitán bebía en silencio como un desesperado y sin apartar los ojos de la estatua de doña Elvira.

Iluminada por el rojizo resplandor de la hoguera, y a través del confuso velo que la embriaguez había puesto delante de su vista, parecíale que la marmórea imagen se transformaba a veces en una mujer real, parecíale que entreabría los labios como murmurando una oración; que se alzaba su pecho como oprimido y sollozante; que cruzaba las manos con más fuerza que sus mejillas se coloreaban, en fin, como si se ruborizase ante aquel sacrílego y repugnante espectáculo.

Los oficiales, que advirtieron la taciturna tristeza de su camarada, le sacaron del éxtasis en que se encontraba sumergido y, presentándole una copa, exclamaron en coro:

—¡Vamos, brindad vos, que sois el único que no lo ha hecho en toda la noche!

El joven tomó la copa y, poniéndose de pie y alzándola en alto, dijo encarándose con la estatua del guerrero arrodillado junto a doña Elvira:

—¡Brindo por el emperador, y brindo por la fortuna de sus armas, merced a las cuales hemos podido venir hasta el fondo de Castilla a cortejarle su mujer en su misma tumba a un vencedor de Ceriñola!

Los militares acogieron el brindis con una salva de aplausos, y el capitán, balanceándose, dio algunos pasos hacia el sepulcro.

—No... —prosiguió dirigiéndose siempre a la estatua del guerrero, y con esa sonrisa estúpida propia de la embriaguez—, no creas que te tengo rencor alguno porque veo en ti un rival...; al contrario, te admiro como un marido paciente, ejemplo de longanimidad y mansedumbre, y a mi vez quiero también ser generoso. Tú serías bebedor a fuer de soldado..., no se ha de decir que te he dejado morir de sed, viéndonos vaciar veinte botellas...: ¡toma!

Y esto diciendo llevose la copa a los labios, y después de humedecérselos con el licor que contenía, le arrojó el resto a la cara prorrumpiendo en una carcajada estrepitosa al ver cómo caía el vino sobre la tumba goteando de las barbas de piedra del inmóvil guerrero.

—¡Capitán! —exclamó en aquel punto uno de sus camaradas en tono de zumba— cuidado con lo que hacéis... Mirad que esas bromas con la gente de piedra suelen costar caras... Acordaos de lo que aconteció a los húsares del quinto en el monasterio de Poblet... Los guerreros del claustro

dicen que pusieron mano una noche a sus espadas de granito, y dieron que hacer a los que se entretenían en pintarles bigotes con carbón.

Los jóvenes acogieron con grandes carcajadas esta ocurrencia; pero el capitán, sin hacer caso de sus risas, continuó siempre fijo en la misma idea:

—¿Creéis que yo le hubiera dado el vino a no saber que se tragaba al menos el que le cayese en la boca?... ¡Oh!... ¡no!... yo no creo, como vosotros, que esas estatuas son un pedazo de mármol tan inerte hoy como el día en que lo arrancaron de la cantera. Indudablemente el artista, que es casi un dios, da a su obra un soplo de vida que no logra hacer que ande y se mueva, pero que le infunde una vida incomprensible y extraña; vida que yo no me explico bien, pero que la siento, sobre todo cuando bebo un poco.

—¡Magnífico! —exclamaron sus camaradas—, bebe y prosigue.

El oficial bebió, y, fijando los ojos en la imagen de doña Elvira, prosiguió con una exaltación creciente:

—¡Miradla!... ¡miradla!... ¿No veis esos cambiantes rojos de sus carnes mórbidas y transparentes?... ¿No parece que por debajo de esa ligera epidermis azulada y suave de alabastro circula un fluido de luz color de rosa?... ¿Queréis más vida?... ¿Queréis más realidad?...

—¡Oh!, sí, seguramente —dijo uno de los que le escuchaban—; quisiéramos que fuese de carne y hueso.

—¡Carne y hueso!... ¡Miseria, podredumbre!... —exclamó el capitán—. Yo he sentido en una orgía arder mis labios y mi cabeza; yo he sentido este fuego que corre por las venas hirviendo como la lava de un volcán, cuyos vapores caliginosos turban y trastornan el cerebro y hacen ver visiones extrañas. Entonces el beso de esas mujeres materiales me quemaba como un hierro candente, y las apartaba de mí con disgusto, con horror, hasta con asco; porque entonces, como ahora, necesitaba un soplo de brisa del mar para mi frente calurosa, beber hielo y besar nieve... nieve teñida de suave luz, nieve coloreada por un dorado rayo de sol... una mujer blanca, hermosa y fría, como esa mujer de piedra que parece incitarme con su fantástica hermosura, que parece que oscila al compás de la llama, y me provoca entreabriendo sus labios y ofreciéndome un tesoro de amor... ¡Oh!... sí... un beso... sólo un beso tuyo podrá calmar el ardor que me consume.

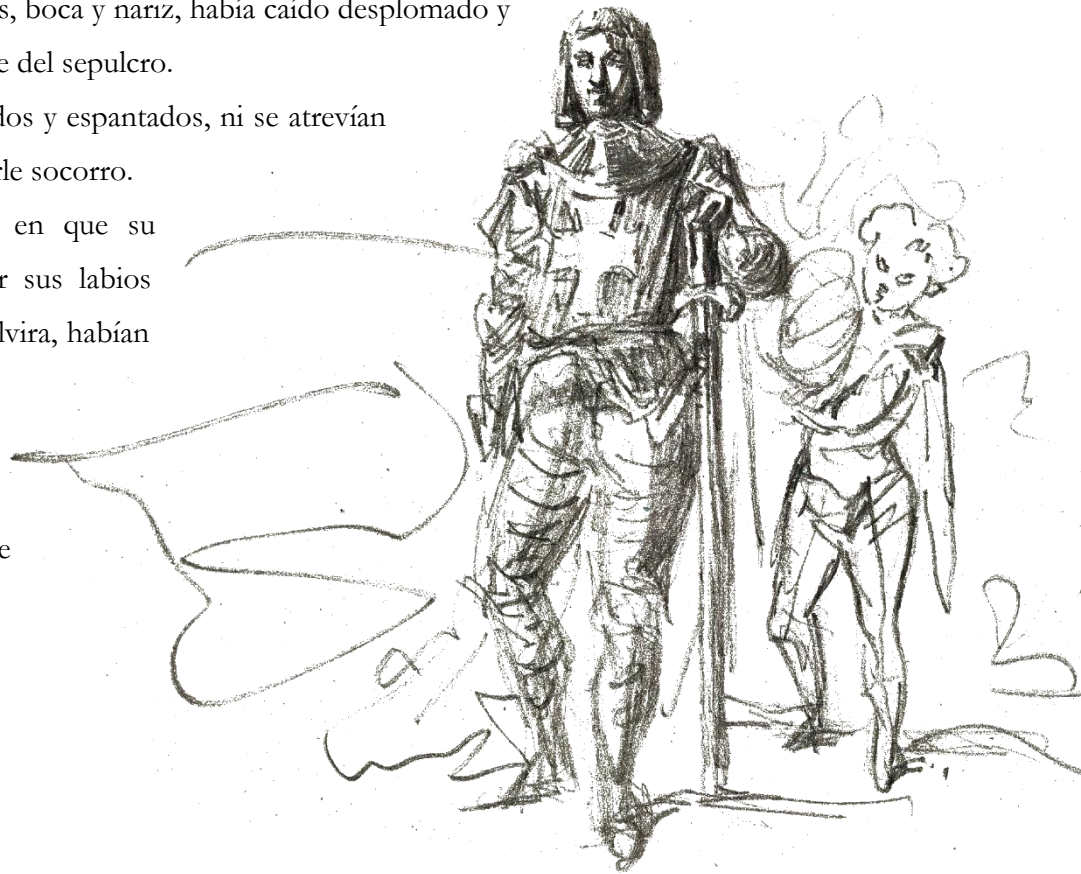
—¡Capitán! —exclamaron algunos de los oficiales al verle dirigirse hacia la estatua como fuera de sí, extraviada la vista y con pasos inseguros—, ¿qué locura vais a hacer? ¡Basta de broma y dejad en paz a los muertos!

El joven ni oyó siquiera las palabras de sus amigos y tambaleando y como pudo llegó a la tumba y aproximose a la estatua; pero al tenderle los brazos resonó un grito de horror en el templo.

Arrojando sangre por ojos, boca y nariz, había caído desplomado y con la cara deshecha al pie del sepulcro.

Los oficiales, mudos y espantados, ni se atrevían a dar un paso para prestarle socorro.

En el momento en que su camarada intentó acercar sus labios ardientes a los de doña Elvira, habían visto al inmóvil guerrero levantar la mano y derribarle con una espantosa bofetada de su guantelete de piedra.



EL CRISTO DE LA CALAVERA

(LEYENDA TOLEDANA)

-I-

El rey de Castilla marchaba a la guerra de moros, y para combatir con los enemigos de la religión había apellidado en son de guerra a todo lo más florido de la nobleza de sus reinos. Las silenciosas calles de Toledo resonaban noche y día con el marcial rumor de los atabales y los clarines, y ya en la morisca puerta de Visagra, ya en la del Cambrón, o en la embocadura del antiguo puente de San Martín, no pasaba hora sin que se oyese el ronco grito de los centinelas, anunciando la llegada de algún caballero que, precedido de su pendón señorial y seguido de jinetes y peones, venía a reunirse al grueso del ejército castellano.

El tiempo que faltaba para emprender el camino de la frontera y concluir de ordenar las huestes reales, discurría en medio de fiestas públicas, lujosos convites y lucidos torneos, hasta que, llegada al fin la víspera del día señalado de antemano por S. A. para la salida del ejército, se dispuso un postrer sarao, con el que debieran terminar los regocijos.

La noche del sarao, el alcázar de los reyes ofrecía un aspecto singular. En los anchurosos patios, alrededor de inmensas hogueras, y diseminados sin orden ni concierto, se veía una abigarrada multitud de pajes, soldados, ballesteros y gente menuda, quienes, estos aderezando sus corceles y sus armas y disponiéndolos para el combate; aquellos saludando con gritos o blasfemias las inesperadas vueltas de la fortuna, personificada en los dados del cubilete; los otros repitiendo en coro el refrán de un romance de guerra, que entonaba un juglar acompañado de la guzla; los de más allá comprando a un romero conchas, cruces y cintas tocadas en el Sepulcro de Santiago, o riendo con locas carcajadas de los chistes de un bufón, o ensayando en los clarines el aire bélico para entrar en la pelea, propio de sus señores, o refiriendo antiguas historias de caballerías o aventuras de amor, o milagros recientemente acaecidos, formaban un infernal y atronador conjunto imposible de pintar con palabras.

Sobre aquel revuelto océano de cantares de guerra, rumor de martillos que golpeaban los yunques, chirridos de limas que mordían el acero, piafar de corceles, voces descompuestas, risas inextinguibles, gritos desaforados, notas destempladas, juramentos y sonidos extraños y discordes, flotaban a intervalos, como un soplo de brisa armoniosa, los lejanos acordes de la música del sarao.

Este, que tenía lugar en los salones que formaban el segundo cuerpo del alcázar, ofrecía a su vez un cuadro, si no tan fantástico, y caprichoso, más deslumbrador y magnífico.

Por las extensas galerías que se prolongaban a lo lejos formando un intrincado laberinto de pilastras esbeltas y ojivas caladas y ligeras como el encaje; por los espaciosos salones vestidos de tapices, donde la seda y el oro habían representado, con mil colores diversas escenas de amor, de caza y de guerra, y adornados con trofeos de armas y escudos, sobre los cuales vertían un mar de chispeante luz un sin número de lámparas y candelabros de bronce, plata y oro, colgadas aquellas de las altísimas bóvedas y enclavados estos en los gruesos sillares de los muros; por todas partes adonde se volvían los ojos, se veía 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, borceguíes de tafíete, capotillos de mangas perdidas y caperuza, puñales con pomo de filigrana y estoques de corte bruñidos, delgados y ligeros.

Pero entre esta juventud brillante y deslumbradora, que los ancianos miraban desfilar con una sonrisa de gozo, sentados en los altos sitios de alerce que rodeaban el estrado real, 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 habían adoptado por



emblema los caballeros más valientes; cuyos encantos eran asunto de las copias 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.

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 desdeñoso, no desmayaban jamás en sus pretensiones; y este, animado con una sonrisa que había creído adivinar en sus labios; aquel, 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. 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, 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 en existencia en sus acciones y discursos.

En los torneos del Zocodover, en los juegos florales de la corte, siempre que se les había presentado coyuntura para rivalizar entre sí en gallardía o donaire, la 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 sitial donde ella se reclinó un instante después de haber dado una vuelta por los salones, comenzaron una elegante lucha de frases enamoradas e ingeniosas o epigramas embozados y agudos.

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 clavarse en él, el punto más vulnerable del contrario: su amor propio.

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.

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 verle caer, todos los caballeros que formaban su brillante comitiva se inclinaron presurosos a recogerle, disputándose el honor de alcanzar un leve movimiento de cabeza en premio de su galantería.

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. 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 le 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.

No obstante, Lope y Alonso permanecían impasibles, mudos, midiéndose con los ojos, de la cabeza a los pies, sin que la tempestad de sus almas se revelase más que por un ligero temblor nervioso, que agitaba sus miembros como si se hallasen acometidos de una repentina fiebre.

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 donde refugiarse y evitar las miradas de la gente, que cada vez acudía en mayor número. 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.

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 los caballeros, que, como movidas por un resorte, se abrieron sin 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 dejarle caer en otra ocasión donde al devolverse, os lo devuelva manchado en sangre.

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.

Alonso y Lope, el uno estrujando en silencio entre sus manos el birrete de terciopelo, cuya pluma arrastraba por la alfombra, y el otro mordiéndose 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.

-II-

Al llegar la media noche, los reyes se retiraron a su cámara. Terminó el sarao, y los curiosos de la plebe que aguardaban con impaciencia este momento, formando grupos y corrillos en las avenidas del palacio, corrieron a estacionarse en la cuesta del alcázar, los miradores y el Zocodover.

Durante una o dos horas, en las calles inmediatas a estos puntos reinó un bullicio, una animación y un movimiento indescriptible. Por todas partes se veían cruzar escuderos caracoleando en sus corceles ricamente enjaezados, reyes de armas con lujosas casullas llenas de escudos y blasones, timbaleros vestidos de colores vistosos, soldados cubiertos de armaduras resplandecientes, pajes con capotillos de terciopelo y birretes coronados de plumas, y servidores de a pie que precedían las lujosas literas y las andas cubiertas de ricos paños, llevando en sus manos grandes hachas encendidas, a cuyo rojizo resplandor podía verse a la multitud, que, con cara atónita, labios entreabiertos y ojos espantados miraba desfilar con asombro a todo lo mejor de la nobleza castellana, rodeada en aquella ocasión de un fausto y un esplendor fabulosos.

Luego, poco a poco fue cesando el ruido y la animación; los vidrios de colores de las altas ojivas del palacio dejaron de brillar; atravesó por entre los apiñados grupos la última cabalgata; la gente del pueblo, a su vez, comenzó a dispersarse en todas direcciones, perdiéndose entre las sombras del enmarañado laberinto de calles oscuras, estrechas y torcidas, y ya no turbaba el profundo silencio de la noche más que el grito lejano de vela de algún guerrero, el rumor de los pasos de algún curioso que se retiraba el último, o el ruido que producían las aldabas de algunas puertas al cerrarse, cuando en lo alto de la escalinata que conducía a la plataforma del palacio apareció un caballero, el cual, después de tender la vista por todos lados como buscando a alguien que debía esperarle, descendió lentamente hasta la cuesta del alcázar, por la que se dirigió hacia el Zocodover.

Al llegar a la plaza de este nombre se detuvo un momento y volvió a pasear la mirada a su alrededor. La noche estaba oscura; no brillaba una sola estrella en el cielo, ni en toda la plaza se veía una sola luz; no obstante, allá a lo lejos, y en la misma dirección en que comenzó a percibirse un ligero ruido como de pasos que iban aproximándose, creyó distinguir el busto de un hombre: era, sin duda, el mismo a quien parecía aguardaba con tanta impaciencia.

El caballero que acababa de abandonar el alcázar para dirigirse al Zocodover era Alonso Carrillo, que, en razón al puesto de honor que desempeñaba cerca de la persona del rey, había tenido que acompañarle en su cámara hasta aquellas horas. El que saliendo de entre las sombras de los arcos que rodean la plaza vino a reunírsele Lope de Sandoval. Cuando los dos caballeros se hubieron reunido, cambiaron algunas frases en voz baja.

—Presumí que me aguardabas —dijo el uno.

—Esperaba que lo presumirías —contestó el otro.

—Y ¿adónde iremos?

—A cualquiera parte en que se puedan hallar cuatro palmos de terreno donde revolverse y un rayo de claridad que nos alumbre.

Terminado este brevísimo diálogo, los dos jóvenes se internaron por una de las estrechas calles que desembocan en el Zocodover, desapareciendo en la oscuridad como esos fantasmas de la noche que, después de aterrar un instante al que los ve, se deshacen en átomos de niebla y se confunden en seno de las sombras.

Largo rato anduvieron dando vueltas a través de las calles de Toledo, buscando un lugar a propósito para terminar sus diferencias; pero la oscuridad de la noche era tan profunda, que el duelo parecía imposible. No obstante, ambos deseaban batirse, y batirse antes que rayase el alba, pues al amanecer debían partir las huestes reales, y Alonso con ellas.

Prosiguieron, pues, cruzando al azar plazas desiertas, pasadizos sombríos, callejones estrechos y tenebrosos, hasta que por último, vieron brillar a lo lejos una luz, una luz pequeña y moribunda, en torno de la cual, la niebla formaba un cerco de claridad fantástica y dudosa.

Habían llegado a la calle del Cristo, y la luz que se divisaba en uno de sus extremos parecía ser la del farolillo que alumbraba en aquella época, y alumbra aún, a la imagen que le da su nombre.

Al verla, ambos dejaron escapar una exclamación de júbilo, y apresurando el paso en su dirección, no tardaron mucho en encontrarse junto al retablo en que ardía.

Un arco rehundido en el muro, en el fondo del cual se veía la imagen del Redentor enclavado en la cruz y con una calavera al pie; un tosco cobertizo de tablas que lo defendían de la intemperie, y el pequeño farolillo colgado de una cuerda que lo iluminaba débilmente, vacilando al impulso del aire, formaban todo el retablo, alrededor del cual colgaban algunos festones de hiedra que habían crecido entre los oscuros y rotos sillares, formando una especie de pabellón de verdura.

Los caballeros, después de saludar respetuosamente la imagen de Cristo, quitándose los birretes y murmurando en voz baja una corta oración, reconocieron el terreno con una ojeada, echaron a tierra sus mantos, y apercibiéndose mutuamente para el combate y dándose la señal con un leve movimiento de cabeza, cruzaron los estoques. Pero apenas se habían tocado los aceros y



antes que ninguno de los combatientes hubiese podido dar un solo paso o intentar un golpe, la luz se apagó de repente y la calle quedó sumida en la oscuridad más profunda. Como guiados de un mismo pensamiento y al verse rodeados de repentinas tinieblas, los dos combatientes dieron un paso atrás, bajaron al suelo las puntas de sus espadas y levantaron los ojos hacia el farolillo, cuya luz, momentos antes apagada, volvió a brillar de nuevo al punto en que hicieron además de suspender la pelea.

—Será alguna ráfaga de aire que ha abatido la llama al pasar —exclamó Carrillo volviendo a ponerse en guardia y previniendo con una voz a Lope, que parecía preocupado.

Lope dio un paso adelante para recuperar el terreno perdido, tendió el brazo y los aceros se tocaron otra vez; mas al tocarse, la luz se tornó a apagar por sí misma, permaneciendo así mientras no se separaron los estoques.

—En verdad que esto es extraño —murmuró Lope mirando al farolillo, que espontáneamente había vuelto a encenderse y se mecía con lentitud en el aire, derramando una claridad trémula y extraña sobre el amarillo cráneo de la calavera colocada a los pies del Cristo.

—¡Bah! —dijo Alonso—. Será que la beata encargada de cuidar del farol del retablo sisa a los devotos y escasea el aceite, por lo cual la luz, próxima a morir, luce y se oscurece a intervalos en señal de agonía.

Y dichas estas palabras, el impetuoso joven tornó a colocarse en actitud de defensa. Su contrario le imitó; pero esta vez, no tan solo volvió a rodearlos una sombra espesísima e impenetrable, sino que al mismo tiempo hirió sus oídos el eco profundo de una voz misteriosa, semejante a esos largos gemidos del vendaval que parece que se queja y articula palabras al correr aprisionado por las torcidas, estrechas y tenebrosas calles de Toledo.

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.

La luz, por tercera vez apagada, por tercera vez volvió a resucitar, y las tinieblas se disiparon.

—¡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.

-III-

Pasados algunos minutos, durante los cuales ambos jóvenes se dieron toda clase de muestras de amistad y cariño, Alonso tomó la palabra, y con acento conmovido aún por la escena que acabamos de referir, exclamó dirigiéndose a su amigo:

—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.

—Pues tú lo quieres, sea —contestó Lope.

Y el uno apoyado en el brazo del otro, los dos amigos se dirigieron hacia la catedral, en cuya plaza, y en un palacio del que ya no quedan ni aun los restos, habitaba doña Inés de Tordesillas.

Estaba a punto de rayar el alba, y como algunos de los deudos de doña Inés, sus hermanos entre ellos, marchaban al otro día con el ejército real, no era imposible que en las primeras horas de la mañana pudiesen penetrar en su palacio.

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 las sombras 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 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.

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.

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 que 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, que pasaban por debajo del estrado lanzando chispas de fuego de sus brillantes armaduras, y envueltos en una nube de polvo, 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.

EL GNOMO

(LEYENDA ARAGONESA)

-I-

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 solo pudieran compararse a la alegre algarabía de una banda de golondrinas cuando revolotean espesas como el granizo alrededor de la veleta de un campanario.

En el pórtico de la iglesia, y sentado al pie de un enebro, estaba el tío Gregorio. El tío Gregorio era el más viejecito del lugar: tenía cerca de noventa navidades, el pelo blanco, la boca de risa, los ojos alegres y las manos temblonas. De niño fue pastor, de joven soldado; después cultivó una pequeña heredad, patrimonio de sus padres, hasta que, por último, le faltaron las fuerzas y se sentó tranquilo a esperar la muerte, que ni temía ni deseaba. Nadie contaba un chascarrillo con más gracia que él, ni sabía historias más estupendas, ni traía a cuento tan oportunamente un refrán, una sentencia o un adagio.

Las muchachas, al verle, apresuraron el paso con ánimo 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 de 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.

El tío Gregorio escuchó sonriendo la petición de las muchachas, las cuales, una vez obtenida la promesa de que les refería alguna cosa, dejaron los cántaros en el suelo, y sentándose a su alrededor formaron un corro, en cuyo centro quedó el viejecito, que comenzó a hablarles de esta manera:

—No os contaré una historia, porque aunque recuerdo 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 quedaría espacio para referirlas. Os daré en su lugar un consejo.

—¡Un consejo! —exclamaron las muchachas con aire visible de mal humor—. ¡Bah!, no es para oír consejos para lo que nos hemos detenido; cuando nos hagan falta ya nos los dará el señor cura.

—Es —prosiguió el anciano con su habitual sonrisa y su voz cascada y temblona— que el señor cura acaso no sabría dárosle en esta ocasión tan oportuna como os lo puede dar el tío

Gregorio; porque él, ocupado en sus rezos y letanías, no habrá echado, como yo, de ver que cada día vais por agua a la fuente más temprano y volvéis más tarde.

Las muchachas se miraron entre sí con una imperceptible sonrisa de burla: no faltando algunas de las que estaban colocadas a sus espaldas que se tocasen la frente con el dedo, acompañando su acción con un gesto significativo.

—¿Y qué mal encontráis en que nos detengamos en la fuente charlando un rato con las amigas y vecinas?... —dijo una de ellas—. ¿Andan acaso chismes en el lugar porque los mozos salen al camino a echarnos flores o vienen a brindarse para traer nuestros cántaros hasta la entrada del pueblo?

—De todo hay —contestó el viejo a la moza que le había dirigido la palabra en nombre de sus compañeras—. Las viejas del lugar murmuran de que hoy vayan las muchachas a loquear y entretenerse a un sitio al cual ellas llegaban de prisa y temblando a tomar el agua, pues solo de allí puede traerse; y yo encuentro mal que perdáis poco a poco el temor que a todos inspira el sitio donde se halla la fuente, porque podría acontecer que alguna vez os sorprendiese en él la noche.

El tío Gregorio pronunció estas últimas palabras con un tono tan lleno de misterio, que las muchachas abrieron los ojos espantadas para mirarle, y con mezcla de curiosidad y burla tornaron a insistir:

—¡La noche! ¿Pues qué pasa de noche en ese sitio, que tales aspavientos hacéis y con tan temerosas y oscuras palabras nos habláis de lo que allí podría acontecernos? ¿Se nos comerán acaso los lobos?

—Cuando el Moncayo se cubre de nieve, los lobos, arrojados de sus guaridas, bajan en rebaños por su falda, y más de una vez los hemos oído aullar en horroroso concierto, no solo en los alrededores de la fuente, sino en las mismas calles del lugar; pero no son los lobos los huéspedes más terribles 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 el vacío, y hormigean 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 los exorcismos de la Iglesia, han ido a refugiarse a las crestas inaccesibles de las montañas, los hay de diferente naturaleza y que al parecer 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 con el palo que le servía de apoyo la cumbre del Moncayo, que se levantaba a su derecha, destacándose oscuro y gigantesco sobre el cielo violado y brumoso del crepúsculo—, ¿veis esa inmensa mole coronada aún de nieve?, pues en su seno tienen sus moradas esos diabólicos espíritus. El palacio que habitan es horroroso y magnífico a la vez.

» Hace muchos años que un pastor, siguiendo a una res extraviada, penetró por la boca de una de esas cuevas, cuyas entradas cubren espesos matorrales y cuyo fin no ha visto ninguno. Cuando volvió al lugar, estaba pálido como la muerte; había sorprendido el secreto de los gnomos; había respirado su envenenada atmósfera, y pagó su atrevimiento con la vida; pero antes de morir refirió cosas estupendas. Andando por aquella caverna adelante, había encontrado al fin unas galerías subterráneas e inmensas, alumbradas con un resplandor dudoso y fantástico, producido, por la fosforescencia de las rocas, semejantes allí a grandes pedazos de cristal cuajado de en mil formas caprichosas y extrañas. El suelo, la bóveda y las paredes de aquellos extensos salones, obra de la Naturaleza, parecían jaspeados como los mármoles más ricos; pero las vetas que los cruzaban eran de oro y plata, y entre aquellas vetas brillantes se veían como incrustadas multitud de piedras preciosas de todos los colores y tamaños. Allí había jacintos y esmeraldas en montón, y diamantes, y rubíes, y zafiros, y qué sé yo, otras muchas piedras desconocidas que él no supo nombrar; pero tan grandes y tan hermosas, que sus ojos se deslumbraron al contemplarlas. Ningún ruido exterior llegaba al fondo de la fantástica caverna; solo se percibían a intervalos unos gemidos largos y lastimosos del aire que discurría por aquel laberinto encantado, un rumor confuso de fuego subterráneo que hervía comprimido, y murmullos de aguas corrientes que pasaban sin saberse por dónde.

» El pastor, solo y perdido en aquella inmensidad, anduvo no sé cuántas horas sin hallar la salida, hasta que por último tropezó con el nacimiento del manantial cuyo murmullo había oído. Este brotaba del suelo como una fuente maravillosa, con un salto de agua coronado de espuma, que caía firmando una vistosa cascada y produciendo un murmullo sonoro al alejarse resbalando por entre las quebraduras de las peñas. A su alrededor crecían unas plantas nunca vistas, con hojas anchas y gruesas las unas, delgadas y largas como cintas flotantes las otras. Medio escondidos entre aquella húmeda frondosidad discurrían unos seres extraños, en parte hombres, en parte reptiles, o ambas cosas a la vez, pues transformándose continuamente, ora parecían criaturas humanas, deformes y pequeñuelas, ora salamandras luminosas o llamas fugaces que danzaban en círculos sobre la cúspide del surtidor. Allí, agitándose en todas direcciones, corriendo por el suelo en forma

de enanos repugnantes y contrahechos, encaramándose en las paredes, babeando y retorciéndose en figura de reptiles, o bailando con apariencia de fuegos fatuos sobre el haz del agua, andaban los gnomos, señores de aquellos lugares, cantando y removiendo sus fabulosas riquezas. Ellos saben dónde guardan los avaros esos tesoros que en vano buscan después los herederos; ellos conocen el lugar donde los moros, antes de huir, ocultaron sus joyas; y las alhajas que se pierden, las monedas que se extravían, todo lo que tiene algún valor y desaparece,



ellos son los que lo buscan, lo encuentran y lo roban, para esconderlo en sus guaridas, porque ellos saben andar todo el mundo por debajo de la tierra y por caminos secretos e ignorados. Allí tenían, pues, hacinados en montón toda clase de objetos raros y preciosos. Había joyas de un valor inestimable, collares y gargantillas de perlas y piedras finas; ánforas de oro, de forma antiquísima, llenas de rubíes; copas cinceladas, armas ricas, monedas con bustos y leyendas imposibles de conocer o descifrar; tesoros, en fin, tan fabulosos e inmensos, que la imaginación apenas puede concebirlos. Y todo brillaba a la vez lanzando unas chispas de colores y unos reflejos tan vivos, que parecía como que todo estaba ardiendo y se movía y temblaba. Al menos, el pastor refirió que así le había parecido.

Al llegar aquí el anciano se detuvo un momento: las muchachas, que comenzaron por oír la relación del tío Gregorio con una sonrisa de burla, guardaban entonces un profundo silencio, esperando a que continuase, con los ojos espantados, los labios ligeramente entreabiertos y la curiosidad y el interés pintados en el rostro. Una de ellas rompió al fin el silencio y exclamó sin poderse contener, entusiasmada al oír la descripción de las fabulosas riquezas que se habían ofrecido a la vista del pastor:

—Y qué, ¿no se trajo nada de aquello?

—Nada —contestó el tío Gregorio.

—¡Qué tonto! —exclamaron en coro las muchachas.

—El cielo le ayudó en el trance —prosiguió el anciano—, pues en aquel momento en que la avaricia, que a todo se sobrepone, comenzaba a disipar su miedo, y alucinado a la vista de aquellas joyas, de las cuales una sola bastaría a hacerle poderoso, el pastor iba a apoderarse de algunas, dice

que oyó, ¡maravillaos del suceso!, oyó claro y distinto en aquellas profundidades, y a pesar de las carcajadas y las voces de los gnomos, del hervidero del fuego subterráneo, del rumor de las aguas corrientes y de los lamentos del aire, oyó, digo, como si estuviese al pie de la colina en que se encuentra, el clamor de la campana que hay en la ermita de Nuestra Señora del Moncayo. Al oír la campana que tocaba el Avemaría, el pastor cayó al suelo invocando a la Madre de Nuestro Señor Jesucristo, y sin saber cómo ni por dónde se encontró fuera de aquellos lugares, y en el camino que conduce al pueblo, echado en una senda y presa de un gran estupor, como si hubiera salido de un sueño. Desde entonces se explicó todo el mundo por qué la fuente del lugar trae a veces entre sus aguas como un polvo finísimo de oro; y cuando llega la noche, en el rumor que produce, se oyen palabras confusas, palabras engañosas con que los gnomos que la inficionan desde su nacimiento procuran seducir a los incautos que les prestan oídos, prometiéndoles riquezas y tesoros que han de ser su condenación.

Cuando el tío Gregorio llegaba a este punto de su historia, ya la noche había entrado y la campana de la iglesia comenzó a tocar las oraciones. Las muchachas se persignaron devotamente, murmurando un Avemaría en voz baja, y después de despedirse del tío Gregorio, que les tornó a aconsejar que no perdieran el tiempo en la fuente, cada cual tomó su cántaro, y todas juntas salieron silenciosas y preocupadas del atrio de la iglesia.

Ya lejos del sitio en que se encontraron al viejecito, y cuando estuvieron en la plaza del lugar donde habían de separarse, exclamó la más resuelta y decidora de ellas:

—¿Vosotras creéis algo de las tonterías que nos ha contado el tío Gregorio?

—¡Yo no! —dijo una.

—¡Yo tampoco! —exclamó otra.

—¡Ni yo! ¡Ni yo! —repitieron las demás, burlándose con risas de su credulidad de un momento.

El grupo de las mozuelas se disolvió alejándose cada cual hacia uno de los extremos de la plaza. Luego que doblaron las esquinas de las diferentes calles que venían a desembocar a aquel sitio, dos muchachas, las únicas que no habían desplegado aún los labios para protestar con sus burlas de la veracidad del tío Gregorio, y que, preocupadas con la maravillosa relación, parecían absortas en sus ideas, se marcharon juntas y con esa lentitud propia de las personas distraídas, por una calleja sombría, estrecha y tortuosa.

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.

El tiempo que duró el camino, ambas guardaron un profundo silencio; pero cuando llegaron a los umbrales de su casa y dejaron los cántaros en el asiento de piedra del portal, Marta dijo a Magdalena:

—¿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.

-II-

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 dicerios y sus humillantes palabras el peso de su beneficio. Todo parecía contribuir a que se estrechasen los lazos del cariño entre aquellas dos almas hermanas, no solo por el vínculo de la sangre, sino por los de la miseria y el sufrimiento, y, sin embargo, entre Marta y Magdalena existían una sorda emulación, una secreta antipatía que solo pudiera explicar el estudio de sus caracteres, tan en absoluta contraposición como sus tipos.

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 no 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.

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.

La pupila azul de Magdalena parecía nadar en un fluido de luz dentro del cerco de oro de sus pestañas rubias. Y todo era en ellas armónico con la diversa expresión de sus ojos. Marta, enjuta de carnes, quebrada de color, de estatura esbelta, movimientos rígidos y cabellos crespos y oscuros, que sombreaban su frente y caían por sus hombros como un manto de terciopelo: formaba un singular contraste con Magdalena, 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.

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. Marta se había encerrado para sufrir en un egoísta y altivo silencio: y

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

Ningún sentimiento era común entre ellas; nunca se confiaron sus alegrías y sus 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.

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 qué emplearse, ama el primero que se ofrece a su vista. Ambas guardaban el secreto de su amor, porque el hombre que lo había inspirado tal vez hubiera hecho mofa de un cariño que se podía 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 poseerle.

Cerca del lugar, y sobre un alto que dominaba los contornos, había un antiguo castillo abandonado por sus dueños. Las viejas, en las noches de velada, referían una historia llena de maravillas acerca de sus fundadores. Contaban que hallándose el rey de Aragón en guerra con sus enemigos, agotados ya sus recursos, abandonado de sus parciales y próximo a perder el trono, se le presentó un día una pastorcita de aquella comarca, y después de revelarle la existencia de unos subterráneos por donde podía atravesar el Moncayo sin que lo advirtiesen sus enemigos, le dio un tesoro en perlas finas, riquísimas piedras preciosas y barras de oro y plata, con las cuales el rey pagó sus mesnadas, levantó un poderoso ejército, y marchando por debajo de la tierra durante toda una noche, cayó al otro día sobre sus contrarios y los desbarató, asegurando la corona en su cabeza.

Después que hubo alcanzado tan señalada victoria, cuentan que dijo el rey a la pastorcita: «Pídemelo que quieras, que, aun cuando fuese la mitad de mi reino, juro que te lo he de dar al instante.» «Yo no quiero más que volverme a cuidar de mi rebaño» respondió la pastorcita. «No cuidarás sino de mis fronteras», le replicó el rey, y le dio el señorío de toda la raya, y le mandó edificar una fortaleza en el pueblo más fronterizo a Castilla, adonde se trasladó la pastora, casada ya con uno de los favoritos del rey, noble, galán, valiente y señor asimismo de muchas fortalezas y muchos feudos.

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, completando, por decirlo así, la ignorada historia del tesoro hallado por la pastorcita de la conseja: tesoro cuyo recuerdo había turbado más de una vez sus noches de insomnio y de amargura, presentándose a su imaginación como un débil rayo de esperanza.

La noche siguiente a la tarde del encuentro con el tío Gregorio, todas las muchachas del lugar hicieron conversación en sus casas de la estupenda historia que los había referido. Marta y Magdalena guardaron un profundo silencio; y ni en aquella noche, ni en todo el día que amaneció después, volvieron a cambiar una sola palabra relativa al asunto, tema de todas las conversaciones y objeto de los comentarios de sus vecinas.

Cuando llegó la hora de costumbre, Magdalena tomó su cántaro y le dijo a su hermana:

—¿Vamos a la fuente?

Marta no contestó, y Magdalena volvió a decirle:

—¿Vamos a la fuente? Mira que si no nos apresuramos se pondrá el sol antes de la vuelta.

Marta exclamó al fin con un acento breve y áspero:

—Yo no quiero ir hoy.

—Ni yo tampoco —añadió Magdalena después de un instante de silencio, durante el cual mantuvo los ojos clavados en los de su hermana, como si quisiera adivinar en ellos la causa de su resolución.



-III-

Las muchachas del lugar hacía cerca de una hora que estaban de vuelta en sus casas. La última luz del crepúsculo se había apagado en el horizonte, y la noche comenzaba a cerrar de cada vez más oscura, cuando Marta y Magdalena, esquivándose mutuamente y cada cual por diverso

camino, salieron del pueblo con dirección a la fuente misteriosa. La fuente brotaba escondida entre unos riscos cubiertos de musgo en el fondo de una larga alameda. Después que se fueron apagando poco a poco los rumores del día y ya no se escuchaba el lejano eco de la voz de los labradores que vuelven caballeros en sus yuntas cantando al compás del timón del arado que arrastran por la tierra; después que se dejó de percibir el monótono ruido de las esquillillas del ganado, y las voces de los pastores, y el ladrido de los perros que reúnen las reses, y sonó en la torre del lugar la postrera campanada del toque de oraciones, reinó ese doble y augusto silencio de la noche y la soledad; silencio lleno de murmullos extraños y leves que lo hacen aún más perceptibles.

Marta y Magdalena 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 solo el ruido que producían sus pies al hollar las hojas secas que tapizaban el suelo. Cuando las dos hermanas estuvieron junto a la fuente, el viento de la noche comenzó a agitar las copas de los álamos, y al murmullo de sus soplos desiguales parecía responder el agua del manantial con un rumor compasado y uniforme.

Marta y Magdalena prestaron atención a aquellos ruidos que pasaban bajo sus pies como un susurro constante, y sobre sus cabezas como un lamento que nacía y se apagaba para tornar y crecer y dilatarse por la espesura. A medida que transcurrían las horas, aquel sonar eterno del aire y del agua empezó a producirse una extraña exaltación, una especie de vértigo, que, turbando la vista y zumbando en el oído, parecía trastornarlas por completo. Entonces, a la manera que se oye hablar entre sueños con un eco lejano y confuso, les pareció percibir entre aquellos rumores sin nombre sonidos inarticulados como los de un niño que quiere y no puede llamar a su madre; luego palabras que se repetían una vez y otra, siempre lo mismo; después frases inconexas y dislocadas sin orden ni sentido, y por último... por último comenzaron a hablar el viento vagando entre los árboles y el agua saltando de risco en risco.

Y hablaban así:

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 murmuraré al oído frases cariñosas.

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, refrescan mi frente que arde! Dime algo que me infunda valor porque mi espíritu vacila.

EL AGUA.— Yo he cruzado el tenebroso seno de la tierra, he sorprendido el secreto de su maravillosa fecundidad, y conozco los fenómenos de sus entrañas, donde germinan las futuras creaciones. Mi rumor adormece y despierta: despierta tú, que lo comprendes.

EL VIENTO.— Yo soy el aire que mueven los ángeles con sus alas inmensas al cruzar el espacio. Yo amontoño en el Occidente las nubes que ofrecen al sol un lecho de púrpura, y traigo al amanecer, con las neblinas que se deshacen en gotas, una lluvia de perlas sobre las flores, mis suspiros son un bálsamo: ábreme tu corazón y le inundaré de felicidad.

MARTA.- Cuando yo oí por primera vez el murmullo de una corriente subterránea, no en balde me inclinaba a la tierra prestándole oído. Con ella iba un misterio que yo debía comprender al cabo.

MAGDALENA.— Suspiros del viento, yo os conozco: vosotros me acariciabais dormida cuando, fatigada por el llanto, me rendía al sueño en mi niñez, y vuestro rumor se me figuraban las palabras de una madre que arrulla a su hija.

*

El agua enmudeció por algunos instantes, y no sonaba sino como agua que se rompe entre peñas. El viento calló también, y su ruido no fue otra cosa que ruido de hojas movidas. Así pasó algún tiempo, y después volvieron a hablar, y hablaron así:

EL AGUA.- Después de filtrarme 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 sin número 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 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.

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 niños, 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 sueños venturosos.

Mientras su hermana, atraída como por un encanto, se inclinaba al borde de la fuente para oír mejor, Magdalena se iba instintivamente separando de los riscos entre los cuales brotaba el manantial.

Ambas tenían sus ojos fijos, la una en el fondo de las aguas, la otra en el fondo del cielo.

Y exclamaba Magdalena mirando brillar los luceros en la altura:

—Esos son los nimbos de luz de los ángeles invisibles que nos custodian.

En tanto decía Marta, viendo temblar en la linfa de la fuente el reflejo de las estrellas:

—Esas son las partículas de oro que arrastra el agua en su misterioso curso.

El manantial y el viento, que por segunda vez habían enmudecido un instante, tornaron a hablar; y dijeron:

EL AGUA.— Remonta mi corriente, desnúdate del temor como de una vestidura grosera, y osa traspasar los umbrales de lo desconocido. Yo he adivinado que tu espíritu es de la esencia de los espíritus superiores. La envidia te habrá arrojado tal vez del cielo para revolcarte en el lodo de la miseria. Yo veo, sin embargo, en tu frente sombría un sello de altivez que te hace digna de nosotros, espíritus fuertes y libres... Ven, yo te voy a enseñar palabras mágicas de tal virtud, que al pronunciarlas se abrirán las rosas y te brindarán con los diamantes que están en su seno, como las perlas en las conchas que sacan del fondo del mar los pescadores. Ven, te daré tesoros para que vivas feliz; y más tarde, cuando se quiebre la cárcel que te aprisiona, tu espíritu se asimilará a los nuestros, que son espíritus humanos, y todos confundidos seremos la fuerza motora, el rayo vital de la creación, que circula como un fluido por sus arterias subterráneas.

EL VIENTO.- El agua lame la tierra y vive en el cieno: yo discurro por las regiones etéreas y vuelo en el espacio sin límites. Sigue los movimientos de tu corazón, deja que tu alma suba como la llama y las azules espirales del humo. ¡Desdichado el que, teniendo alas, desciende a las profundidades para buscar el oro, pudiendo remontarse a la altura para encontrar amor y sentimiento! Vive oscura como la violeta, que yo te traeré en un beso fecundo el germen vivificante de otra flor hermana tuya, y rasgaré las nieblas para que no falte un rayo de sol

que ilumine tu alegría. Vive oscura, vive ignorada, que cuando tu espíritu se desate, yo lo subiré a las regiones de la luz en una nube roja.

*

Callaron el viento y el agua, y apareció el gnomo.

El gnomo era como un hombrecillo transparente: una especie de enano de luz, semejante a un fuego fatuo, que se reía a carcajadas, sin ruido, y saltaba de peña en peña, y mareaba con su vertiginosa movilidad. Unas veces se sumergía en el agua y continuaba brillando en el fondo como una joya de mil colores; otras salía a la superficie y agitaba los pies y las manos, y sacudía la cabeza a un lado y a otro con una rapidez que tocaba en prodigio.

Marta

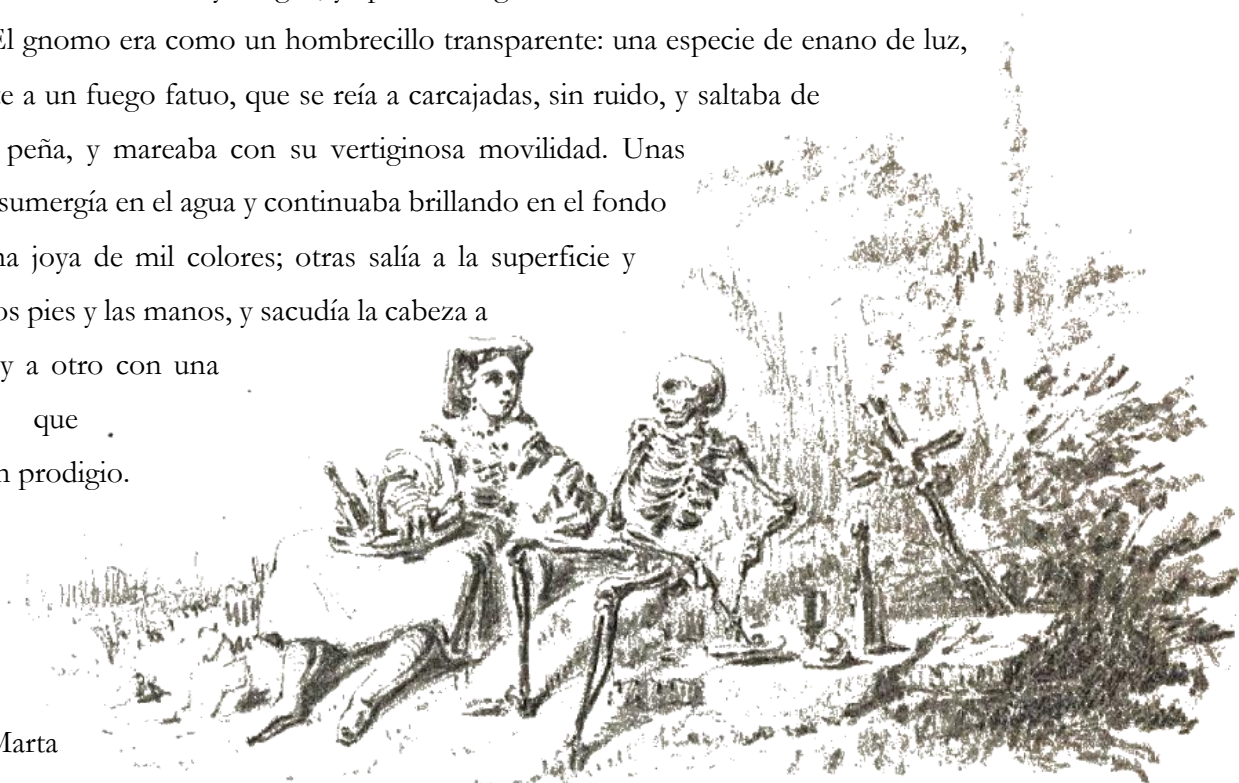
vio al gnomo y le estuvo siguiendo con la vista extraviada en todas sus extravagantes evoluciones; y cuando el diabólico espíritu se lanzó al fin por entre las escabrosidades del Moncayo, como una llama que corre, agitando su cabellera de chispas, sintió una especie de atracción irresistible y siguió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

—¡Magdalena! —decía en tanto el aire que se alejaba lentamente; 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.

Después todo quedó otra vez en silencio en la oscura alameda, y el viento y el agua siguieron resonando con los murmullos y los rumores de siempre.

-IV-

Magdalena tornó al lugar pálida y llena de asombro. A Marta la esperaron en vano toda la noche.



Cuando llegó la tarde del otro día, las muchachas encontraron un cántaro roto al borde de la fuente de la alameda. Era el cántaro de Marta, de la cual nunca volvió a saberse. Desde entonces las muchachas del lugar van por agua tan temprano, que madrugan con el Sol. Algunas me han asegurado que de noche se ha oído en más de una ocasión el llanto de Marta, cuyo espíritu vive aprisionado en la fuente. Yo no sé qué crédito dar a esta última parte de la historia, porque la verdad es que desde entonces ninguno se ha atrevido a penetrar para oírlo en la alameda después del toque del Avemaría.

LA CORZA BLANCA

-I-

En un pequeño lugar de Aragón, y allá por los años de mil trescientos y pico, vivía retirado en su torre señorial un famoso caballero llamado don Dionís, el cual después de haber servido a su rey en la guerra contra infieles, descansaba a la sazón, entregado al alegre ejercicio de la caza, de las rudas fatigas de los combates.

Aconteció una vez a este caballero, hallándose en su favorita diversión acompañado de su hija, cuya belleza singular y extraordinaria blancura le habían granjeado el sobrenombre de Azucena, que como se les entrase a más andar el día engolfados en perseguir a una res en el monte de su feudo, tuvo que acogerse, durante las horas de la siesta, a una cañada por donde corría un riachuelo, saltando de roca en roca con un ruido manso y agradable.

Haría cosa de unas dos horas que don Dionís se encontraba en aquel delicioso lugar, recostado sobre la menuda grama a la sombra de una chopera, departiendo amigablemente con sus monteros sobre las peripecias del día, y refiriéndose unos a otros las aventuras más o menos curiosas que en su vida de cazadores les habían acontecido, cuando por lo alto de la más empinada ladera y a través de los alternados murmullos del viento que agitaba las hojas de los árboles, comenzó a percibirse, cada vez más cerca, el sonido de una esquililla semejante a la del guion de un rebaño.

En efecto, era así, pues a poco de haberse oído la esquililla empezaron a saltar por entre las apiñadas matas de cantueso y tomillo, y a descender a la orilla opuesta del riachuelo, hasta unos cien corderos blancos como la nieve, detrás de los cuales, con su caperuza calada para libertarse la cabeza de los perpendiculares rayos del sol, y su hatillo al hombro en la punta de un palo, apareció el zagal que los conducía.

—A propósito de aventuras extraordinarias —exclamó al verle uno de los monteros de don Dionís, dirigiéndose a su señor—, ahí tenéis a Esteban el zagal, que de algún tiempo a esta parte anda más tonto que lo que naturalmente lo hizo Dios, que no es poco, y el cual puede haceros pasar un rato divertido refiriendo la causa de sus continuos sustos.

—¿Pues qué le acontece a ese pobre diablo? —exclamó don Dionís con aire de curiosidad picada.

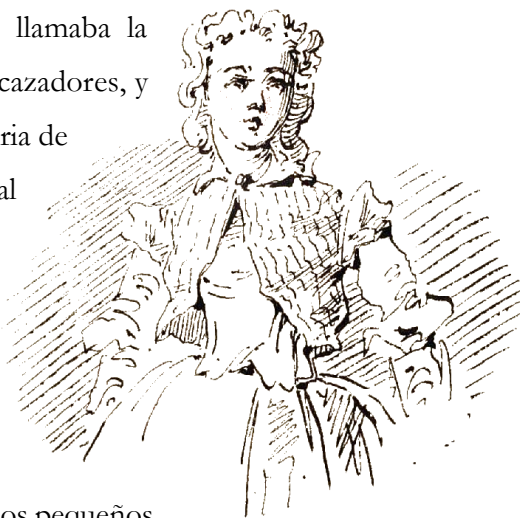
—¡Friolera! —añadió el montero en tono de zumba—: es el caso que, sin haber nacido en Viernes Santo, ni estar señalado con la cruz, ni hallarse en relaciones con el demonio, a lo que se puede colegir de sus hábitos de cristiano viejo, se encuentra, sin saber cómo ni por dónde, dotado

de la facultad más maravillosa que ha poseído hombre alguno, a no ser Salomón, de quien se dice que sabía hasta el lenguaje de los pájaros.

—¿Y a qué se refiere esa facultad maravillosa?

—Se refiere —prosiguió el montero— a que, según él afirma, y lo jura y perjura por todo lo más sagrado del mundo, los ciervos que discurren por estos montes se han dado de ojo para dejarle en paz, siendo lo más gracioso del caso que en más de una ocasión los ha sorprendido concertando entre sí las burlas que han de hacerle, y después que estas burlas se han llevado a término, ha oído las ruidosas carcajadas con que las celebran.

Mientras esto decía el montero, Constanza, que así se llamaba la hermosa hija de don Dionís, se había aproximado al grupo de los cazadores, y como demostrase su curiosidad por conocer la extraordinaria historia de Esteban, uno de estos se adelantó hasta el sitio en donde el zagal daba de beber a su ganado, y le condujo a presencia de su señor, que, para disipar la turbación y el visible encogimiento del pobre mozo, se apresuró a saludarle por su nombre, acompañando al saludo con una bondadosa sonrisa.



Era Esteban un muchacho de diecinueve a veinte años, fornido, con la cabeza pequeña y hundida entre los hombros; los ojos pequeños y azules, la mirada incierta y torpe como la de los albinos, la nariz roma, los labios gruesos y entreabiertos, la frente calzada, la tez blanca, pero ennegrecida por el sol, y el cabello, que le caía parte sobre los ojos y parte alrededor de la cara, en guedejas ásperas y rojas semejantes a las crines de un rocín colorado.

Esto, sobre poco más o menos, era Esteban en cuanto al físico; respecto a su moral, podía asegurarse, sin temor de ser desmentido ni por él ni por ninguna de las personas que le conocían, que era perfectamente simple, aunque un tanto suspicaz y malicioso como buen rústico.

Una vez el zagal repuesto de su turbación, le dirigió de nuevo la palabra don Dionís, y con el tono más serio del mundo, y fingiendo un extraordinario interés por conocer los detalles del suceso a que su montero se había referido, le hizo una multitud de preguntas, a la que Esteban comenzó a contestar de una manera evasiva, como deseando evitar explicaciones sobre el asunto.

Estrechado, sin embargo, por las interrogaciones de su señor y por los ruegos de Constanza, que parecía la más curiosa e interesada en que el pastor refiriese sus estupendas aventuras, decidióse este a hablar, mas no sin que antes dirigiese a su alrededor una mirada de desconfianza, como temiendo ser oído por otras personas que las que allí estaban presentes, y de rascarse tres o cuatro

veces la cabeza tratando de reunir sus recuerdos o hilvanar su discurso, que al fin comenzó de esta manera.

—Es el caso, señor, que según me dijo un preste de Tarazona, al que acudí no ha mucho para consultar mis dudas, con el diablo no sirven juegos, sino punto en boca, buenas y muchas oraciones a San Bartolomé, que es quien le conoce las cosquillas, y dejarle andar: que Dios, que es justo y está allá arriba, proveerá a todo. Firme en esta idea, había decidido no volver a decir palabra sobre el asunto a nadie, ni por nada; pero lo haré hoy por satisfacer vuestra curiosidad, y a fe, a fe que después de todo, si el diablo me lo toma en cuenta y torna a molestarme en castigo de mi indiscreción, buenos Evangelios llevo cosidos a la pellica y con su ayuda creo que, como otras veces, no me será inútil el garrote.

—Pero, vamos —exclamó don Dionís, impaciente al escuchar las digresiones del zagal, que amenazaba no concluir nunca—, déjate de rodeos y ve derecho al asunto.

—A él voy —contestó con calma Esteban, que después de dar una gran voz acompañada de un silbido para que se agruparan los corderos que no perdía de vista y comenzaban a desparramarse por el monte, tornó a rascarse la cabeza y prosiguió así:

—Por una parte vuestras continuas excursiones, y por otra el dale que le das de los cazadores furtivos, que ya con trampa o con ballesta no dejan res a vida en veinte jornadas al contorno, habían no hace mucho agotado la caza en estos montes, hasta el extremo de no encontrarse un venado en ellos ni por un ojo de la cara. Hablaba yo esto mismo en el lugar, sentado en el porche de la iglesia, donde después de acabada la misa del domingo solía reunirme con algunos peones de los que labran la tierra de Veratón, cuando algunos de ellos me dijeron: «Pues, hombre, no sé el qué consista en que tú no los topes, pues de nosotros podemos asegurarte que no bajamos una vez a las hazas que no nos encontremos rastro, y hace tres o cuatro días, sin ir más lejos, una manada, que a juzgar por las huellas debía componerse de más de veinte, le segaron antes de tiempo una pieza de trigo al santero de la Virgen del Romeral.» «¿Y hacia qué sitio segura el rastro?» pregunté a los peones, con ánimo de ver si topaba con la tropa. «Hacia la cañada de los cantuesos» me contestaron. No eché en saco roto la advertencia, y aquella noche misma fui a apostarme entre los chopos. Durante toda ella estuve oyendo por acá y por allá, tan pronto lejos como cerca, el bramido de los ciervos que se llamaban unos a otros, y de vez en cuando sentía moverse el ramaje a mis espaldas; pero por más que me hice todo ojos, la verdad es que no pude distinguirla ninguno. No obstante, al romper el día, cuando llevé los corderos al agua, a la orilla de este río, como obra de dos tiros de honda del sitio en que nos hallamos, y en una umbría de chopos, donde ni a la hora de siesta se desliza un rayo de sol, encontré huellas recientes de los ciervos, algunas ramas desgajadas, la corriente un poco turbia y, lo que es más particular, entre el rastro de las reses las

breves huellas de unos pies pequeñitos como la mitad de la palma de mi mano sin ponderación alguna.

Al decir esto, el mozo instintivamente y al parecer buscando un punto de comparación, dirigió la vista hacia el pie de Constanza, que asomaba por debajo del brial, calzado de un precioso chapín de tafilete amarillo; pero como al par de Esteban bajasen también los ojos don Dionís y algunos de los monteros que le rodeaban, la hermosa niña se apresuró a esconderlo, exclamando con el tono más natural del mundo:

—¡Oh, no!; por desgracia, no los tengo yo tan pequeñitos, pues de este tamaño solo se encuentran en las hadas, cuya historia nos refieren los trovadores.

—Pues no paró aquí la cosa —continuó el zagal cuando Constanza hubo concluido—, no que otra vez, habiéndome colocado en otro escondite por donde indudablemente habían de pasar los ciervos para dirigirse a la cañada, allá al filo de la media noche me rindió un poco el sueño, aunque no tanto que no abriese los ojos en el mismo punto en que creí percibir que las ramas se movían a mi alrededor. Abrí los ojos, según dejo dicho; me incorporé con sumo cuidado, y poniendo atención a aquel confuso murmullo que cada vez sonaba más próximo, oí en las ráfagas del aire como gritos y cantares extraños, carcajadas y tres o cuatro voces distintas que hablaban entre sí, con un ruido y algarabía semejante al de las muchachas del lugar, cuando riendo y bromeando por el camino vuelven en bandadas de la fuente con sus cántaros a la cabeza. Según colegía de la proximidad de las voces y del cercano chasquido de las ramas que crujían al romperse para dar paso a aquella turba de locuelas, iban a salir de la espesura a un pequeño rellano que formaba el monte en el sitio donde yo estaba oculto, enteramente a mis espaldas, tan cerca o más que me encuentro de vosotros, oí una nueva voz fresca, delgada y vibrante, que dijo... creedlo, señores, esto es tan seguro como me he de morir... dijo... claro y distintamente estas propias palabras:

¡Por aquí, por aquí, compañeras,
que está ahí el bruto de Esteban!

Al llegar a este punto de la relación del zagal, los circunstantes no pudieron ya contener por más tiempo la risa que hacía largo rato les retozaba en los ojos, y dando rienda a su buen humor, prorrumpieron en una carcajada estrepitosa. De los primeros en comenzar a reír y de los últimos en dejarlo, fueron don Dionís, que a pesar de su fingida circunspección no pudo menos de tomar parte en el general regocijo, y su hija Constanza, la cual cada vez que miraba a Esteban todo suspenso y confuso, tornaba a reírse como una loca hasta el punto de saltarle las lágrimas a los ojos.

El zagal, por su parte, aunque sin atender al efecto que su narración había producido, parecía todo turbado e inquieto; y mientras los señores reían a sabor de sus inocentadas, él tornaba la vista a un lado y a otro con visibles muestras de temor y como queriendo descubrir algo a través de los cruzados troncos de los árboles.

—¿Qué es eso, Esteban, qué te sucede? —le preguntó unos de los monteros notando la creciente inquietud del pobre mozo, que ya fijaba sus espantadas pupilas en la hija risueña de don Dionís, ya las volvía a su alrededor con una expresión asombrada y estúpida.

—Me sucede una cosa muy extraña —exclamó Esteban—. Cuando, después de escuchar las palabras que dejó referidas, me incorporé con prontitud para sorprender a la persona que las había pronunciado, una corza blanca como la nieve salió de entre las mismas matas en donde yo estaba oculto, y dando unos saltos enormes por cima de los carrascales y los lentiscos, se alejó seguida de una tropa de corzas de su color natural, y así éstas como la blanca que las iba guiando, no arrojaban bramidos al huir, sino que se reían con unas carcajadas cuyo eco juraría que aún me está sonando en los oídos en este momento.

—¡Bah!... ¡bah!... Esteban —exclamó don Dionís con aire burlón—, sigue los consejos del preste de Tarazona; no hables de tus encuentros con los corzos amigos de burlas, no sea que haga el diablo que al fin pierdas el poco juicio que tienes; y pues ya estás provisto de los Evangelios y sabes las oraciones de San Bartolomé, vuélvete a tus corderos, que empiezan a desbandarse por la cañada. Si los espíritus malignos toman a incomodarte, ya sabes el remedio: Paternóster y garrotazo.

El zagal, después de guardarse en el zurrón un medio pan blanco y un trozo de carne de jabalí y en el estómago un valiente trago de vino que le dio por orden de su señor uno de los palafreneros, despidiose de don Dionís y su hija, y apenas anduvo cuatro pasos, comenzó a voltear la honda para reunir a pedradas los corderos.

Como a esta sazón notase don Dionís que entre unas y otras las horas del calor eran ya pasadas y el vientecillo de la tarde comenzaba a mover las hojas de los chopos y a refrescar los campos, dio orden a su comitiva para que aderezasen las caballerías que andaban paciendo sueltas por el inmediato soto; y cuando todo estuvo a punto, hizo seña a los unos para que soltasen las traíllas, y a los otros para que tocasen las trompas, y saliendo en tropel de la chopera, prosiguió adelante la interrumpida caza.

-II-

Entre los monteros de don Dionís había uno llamado Garcés, hijo de un antiguo servidor de la familia, y por tanto el más querido de sus señores.

Garcés tenía poco más o menos la edad de Constanza, y desde muy niño hablase acostumbrado a prevenir el menor de sus deseos y a adivinar y satisfacer el más leve de sus antojos.

Por su mano se entretenía en afilar en los ratos de ocio las agudas saetas de su ballesta de marfil; él domaba los potros que había de montar su señora; él ejercitaba en los ardidés de la caza a sus lebreles favoritos y amaestraba a sus halcones, a los cuales compraba en las ferias de Castilla caperuzas rojas bordadas de oro.

Para con los otros monteros, los pajes y la gente menuda del servicio de don Dionís, la exquisita solicitud de Garcés y el aprecio con que sus señores le distinguían, habíanle valido una especie de general animadversión, y al decir de los envidiosos, en todos aquellos cuidados con que se adelantaba a prevenir los caprichos de su señora, revelábase su carácter adulator y rastrero. No faltaban, sin embargo, algunos que, más avisados o maliciosos, creyeron sorprender en la asiduidad del solícito mancebo algunas señales de mal disimulado amor.

Si en efecto era así, el oculto cariño de Garcés tenía más que sobrada disculpa en la incomparable hermosura de Constanza. Hubiérase necesitado un pecho de roca y un corazón de hielo para permanecer impasible un día y otro al lado de aquella mujer singular por su belleza y sus raros atractivos.

La Azucena del Moncayo, llamábanla en veinte leguas a la redonda, y bien merecía este sobrenombre, porque era tan airosa, tan blanca y tan rubia, que, como a las azucenas, parecía que Dios la había hecho de nieve y oro.

Y, sin embargo, entre los señores comarcanos murmurábase que la hermosa castellana de Veratón no era tan limpia de sangre como bella y que, a pesar de sus trenzas rubias y su tez de alabastro, había tenido por madre una gitana. Lo de cierto que pudiera haber en estas murmuraciones nadie pudo nunca decirlo, porque la verdad era que don Dionís tuvo una vida bastante azarosa en su juventud, y después de combatir largo tiempo bajo la conducta del monarca aragonés, del cual recabó entre otras mercedes el feudo del Moncayo, marchose a Palestina, en donde anduvo errante algunos años, para volver por último a encerrarse en su castillo de Veratón con una hija pequeña, nacida sin duda en aquellos países remotos. El único que hubiera podido decir algo acerca del misterioso origen de Constanza, pues acompañó a don Dionís en sus lejanas peregrinaciones, era el padre de Garcés, y este había ya muerto hacía bastante tiempo, sin decir una sola palabra sobre el asunto ni a su propio hijo, que varias veces y con muestras de grande interés se lo había preguntado.

El carácter, tan pronto retraído y melancólico como bullicioso y alegre de Constanza, la extraña exaltación de sus ideas, sus extravagantes caprichos, sus nunca vistas costumbres, hasta la particularidad de tener los ojos y las cejas negros como la noche, siendo blanca y rubia como el

oro, habían contribuido a dar pábulo a las hablillas de sus convecinos, y aún el mismo Garcés, que tan íntimamente la trataba, había llegado a persuadirse que su señora era algo especial y no se parecía a las demás mujeres.

Presente a la relación de Esteban, como los otros monteros, Garcés fue acaso el único que oyó con verdadera curiosidad los pormenores de su increíble aventura, y si bien no pudo menos de sonreír cuando el zagal repitió las palabras de la corza blanca, desde que abandonó el soto en que habían sesteadado comenzó a revolver en su mente las más absurdas imaginaciones.

—No cabe duda que todo eso de hablar las corzas es pura aprensión de Esteban, que es un completo mentecato —decía entre sí el joven montero mientras que, jinete en un poderoso alazán, seguía paso a paso el palafreñ de Constanza, la cual también parecía mostrarse un tanto distraída y silenciosa, y retirada del tropel de los cazadores, apenas tomaba parte en la fiesta—. Pero ¿quién dice que en lo que refiere ese simple no existirá algo de verdad? —prosiguió pensando el mancebo—. Cosas más extrañas hemos visto en el mundo, y una corza blanca bien puede haberla, puesto que si se ha de dar crédito a las cantigas del país, San Huberto, patrón de los cazadores, tenía una. ¡Oh, si yo pudiese coger viva una corza blanca para ofrecérsela a mi señora!

Así pensando y discurriendo pasó Garcés la tarde, y cuando ya el sol comenzó a esconderse por detrás de las vecinas lomas y don Dionís mandó volver grupas a su gente para tornar al castillo, separose sin ser notado de la comitiva y echó en busca del zagal por lo más espeso e intrincado del monte.

La noche había cerrado casi por completo cuando don Dionís llegaba a las puertas de su castillo. Acto continuo dispusiéronle una frugal colación y sentose con su hija a la mesa.

—Y Garcés ¿dónde está? —preguntó Constanza, notando que su montero no se encontraba allí para servirla como tenía de costumbre.

—No sabemos —se apresuraron a contestar los otros servidores—; desapareció de entre nosotros cerca de la cañada, y esta es la hora en que todavía no le hemos visto.

En este punto llegó Garcés todo sofocado, cubierta aún de sudor la frente, pero con la cara más regocijada y satisfecha que pudiera imaginarse.

—Perdonadme, señora —exclamó, dirigiéndose a Constanza—, perdonadme si he faltado un momento a mi obligación; pero allá de donde vengo a todo el correr de mi caballo, como aquí, solo me ocupaba el serviros.

—¿En servirme? —repitió Constanza—: no comprendo lo que quieres decir.

—Sí, señora, en serviros —repitió el joven—, pues he averiguado que es verdad que la corza blanca existe. A más de Esteban, lo dan por seguro otros varios pastores, que juran haberla

visto más de una vez, y con ayuda de los cuales espero en Dios y en mi patrón San Huberto que antes de tres días, viva o muerta, os la traeré al castillo.

—¡Bah, bah! —exclamó Constanza con aire de zumba, mientras hacían coro a sus palabras las risas más o menos disimuladas de los circunstantes—; déjate de cacerías nocturnas y de corzas blancas: mira que el diablo ha dado en la flor de tentar a los simples, y si te empeñas en andarle a los talones, va a dar que reír contigo como con el pobre Esteban.

—Señora —interrumpió Garcés con voz entrecortada y disimulando en lo posible la cólera que le producía el burlón regocijo de sus compañeros—, yo no me he visto nunca con el diablo, y, por consiguiente, no sé todavía cómo las gasta; pero conmigo os juro que todo podrá hacer menos dar que reír, porque el uso de ese privilegio solo en vos sé tolerarlo.

Constanza conoció el efecto que su burla había producido en el enamorado joven; pero deseando apurar su paciencia hasta lo último, tornó a decir en el mismo tono:

—¿Y si al dispararle te saluda con alguna risa del género de la que oyó Esteban, o se te ríe en la nariz, y al escuchar sus sobrenaturales carcajadas se te cae la ballesta de las manos, y antes de reponerte del susto ya ha desaparecido la corza blanca más ligera que un relámpago?

—¡Oh! —exclamó Garcés—: en cuanto a eso, estad segura que como yo la topase a tiro de ballesta, aunque me hiciese más momos que un juglar, aunque me hablara, no ya en romance, sino en latín, como el abad de Munilla, no se iba sin un arpón en el cuerpo.

En este punto del diálogo terció don Dionís, y con una desesperante gravedad a través de la que se adivinaba toda la ironía de sus palabras, comenzó a darle al ya asendereado mozo los consejos más originales del mundo, para el caso de que se encontrase de manos a boca con el



demonio convertido en corza blanca. A cada nueva ocurrencia de su padre, Constanza fijaba sus ojos en el atribulado Garcés y rompía a reír como una loca, en tanto que los otros servidores esforzaban las burlas con sus miradas de inteligencia y su mal encubierto gozo.

Mientras duró la colación prolongose esta escena, en que la credulidad del joven montero, fue por decirlo así, el tema obligado del general regocijo; de modo que cuando se levantaron los paños, y don Dionís y Constanza se retiraron a sus habitaciones, y toda la gente del castillo se entregó al reposo, Garcés permaneció un largo espacio de tiempo irresoluto, dudando si, a pesar de las burlas de sus señores, proseguiría firme en su propósito o desistiría completamente de la empresa.

—¡Qué diantre! —exclamó saliendo del estado de incertidumbre en que se encontraba—. Mayor mal del que me ha sucedido no puede sucederme, y si por el contrario, es verdad lo que nos ha contado Esteban... ¡oh, entonces, cómo he de saborear mi triunfo!

Esto diciendo, armó su ballesta, no sin haberle hecho antes la señal de la cruz en la punta de la vira, y colocándose a la espalda se dirigió a la poterna del castillo para tomar la vereda del monte.

Cuando Garcés llegó a la cañada y al punto en que, según las instrucciones de Esteban, debía aguardar la aparición de las corzas, la luna comenzaba a remontarse con lentitud por detrás de los cercanos montes.

A fuer de buen cazador y práctico en el oficio, antes de elegir un punto a propósito para colocarse al acecho de las reses, anduvo un buen rato de acá para allá examinando las trochas y las veredas vecinas, la disposición de los árboles, los accidentes del terreno, las curvas del río y la profundidad de sus aguas.

Por último, después de terminar este minucioso reconocimiento del lugar en que se encontraba, agazapose en un ribazo junto a unos chopos de copas elevadas y oscuras, a cuyo pie crecían unas matas de lentisco, altas lo bastante para ocultar a un hombre echado en tierra.

El río, que desde las musgosas rocas donde tenía su nacimiento venía siguiendo las sinuosidades del Moncayo, a entrar en la cañada por una vertiente, deslizándose desde allí bañando el pie de los sauces que sombreaban sus orillas, o jugueteando con alegre murmullo entre las piedras rodadas del monte, hasta caer en una hondura próxima al lugar que servía de escondrijo al montero.

Los álamos, cuyas plateadas hojas movía el aire con un rumor dulcísimo, los sauces que inclinados sobre la limpia corriente humedecían en ella las puntas de sus desmayadas ramas, y los apretados carrascales por cuyos troncos subían y se enredaban las madreselvas y las campanillas azules, formaban un espeso muro de follaje alrededor del remanso del río.

El viento, agitando los frondosos pabellones de verdura que derramaban en torno de su flotante sombra, dejaba penetrar a intervalos un furtivo rayo de luz, que brillaba como un relámpago de plata sobre la superficie de las aguas inmóviles y profundas.

Oculto tras los matojos, con el oído atento al más leve rumor y la vista clavada en el punto en donde según sus cálculos debían aparecer las corzas, Garcés esperó inútilmente un gran espacio de tiempo.

Todo permanecía a su alrededor sumido en una profunda calma.

Poco a poco, y bien fuese que el peso de la noche, que ya había pasado de la mitad, comenzara a dejarse sentir, bien que el lejano murmullo del agua, el penetrante aroma de las flores silvestres y las caricias del viento comunicasen a sus sentidos el dulce sopor en que parecía estar impregnada la Naturaleza toda, el enamorado mozo que hasta aquel punto había estado entretenido revolviendo en su mente las más halagüeñas imaginaciones, comenzó a sentir que sus ideas se elaboraban con más lentitud y sus pensamientos tomaban formas más leves e indecisas.

Después de mecerse un instante en ese vago espacio que media entre la vigilia y el sueño, entornó al fin los ojos, dejó escapar la ballesta de sus manos y se quedó profundamente dormido.

.....

Cosa de dos horas o tres haría ya que el joven montero roncaba a pierna suelta, disfrutando a todo sabor de uno de los sueños más apacibles de su vida, cuando de repente entreabrió los ojos sobresaltado, e incorporándose a medias lleno aún de ese estupor del que se vuelve en sí de improviso después de un sueño profundo.

En las ráfagas del aire y confundido con los leves rumores de la noche, creyó percibir un extraño rumor de voces delgadas, dulces y misteriosas que hablaban entre sí, reían o cantaban cada cual por su parte y una cosa diferente, formando una algarabía tan ruidosa y confusa como la de los pájaros que despiertan al primer rayo del sol entre las frondas de una alameda.

Este extraño rumor solo se dejó oír un instante, y después todo volvió a quedar en silencio.

—Sin duda soñaba con las majaderías que nos refirió el zagal —exclamó Garcés restregándose los ojos con mucha calma, y en la firme persuasión de que cuanto había creído oír no era más que esa vaga huella del ensueño que queda, al despertar, en la imaginación, como queda en el oído la última cadencia de una melodía después que ha expirado temblando la última nota. Y dominado por la invencible languidez que embargaba sus miembros, iba a reclinar de nuevo la cabeza sobre el césped, cuando tornó a oír el eco distante de aquellas misteriosas voces que, acompañándose del rumor del aire, del agua y de las hojas cantaban así:

CORO

«El arquero que velaba en lo alto de la torre ha reclinado su pesada cabeza en el muro.
Al cazador furtivo que esperaba sorprender la res, lo ha sorprendido el sueño.
El pastor que aguarda el día consultando las estrellas, duerme ahora y dormirá hasta el amanecer.
Reina de las ondinias, sigue nuestros pasos.
Ven a mecerte en las ramas de los sauces sobre el haz del agua.
Ven a embriagarte con el perfume de las violetas que se abren entre las sombras.
Ven a gozar de la noche, que es el día de los espíritus.»

Mientras flotaban en el aire las suaves notas de aquella deliciosa música, Garcés se mantuvo inmóvil. Después que se hubo desvanecido, con mucha precaución apartó un poco las ramas, y no sin experimentar algún sobresalto vio aparecer las corzas, que en tropel y salvando los matorrales con ligereza increíble unas veces, deteniéndose como a escuchar otras jugueteando entre sí, ya escondiéndose entre la espesura, ya saliendo nuevamente a la senda, bajaban del monte con dirección al remanso del río.

Delante de sus compañeras, más ágil, más linda, más juguetona y alegre que todas, saltando, corriendo, parándose y tornando a correr, de modo que parecía no tocar el suelo con los pies, iba la corza blanca, cuyo extraño color destacaba como una fantástica luz sobre el oscuro fondo de los árboles.

Aunque el joven se sentía dispuesto a ver en cuanto le rodeaba algo de sobrenatural y maravilloso, la verdad del caso era que, prescindiendo de la momentánea alucinación que turbó un instante sus sentidos, fingiéndole músicas, rumores y palabras, ni en la forma de las corzas, ni en sus movimientos ni en los cortos bramidos con que parecían llamarse, había nada con que no debiese estar ya muy familiarizado un cazador práctico en esta clase de expediciones nocturnas.

A medida que desechaba la primera impresión, Garcés comenzó a comprenderlo así, y riéndose interiormente de su incredulidad y su miedo, desde aquel instante sólo se ocupó en averiguar, teniendo en cuenta la dirección que seguían, el punto donde se hallaban las corzas.

Hecho el cálculo, cogió la ballesta entre los dientes, y arrastrándose como una culebra por detrás de los lentiscos, fue a situarse obra de unos cuarenta pasos más lejos del lugar en que antes se encontraba. Una vez acomodado en su nuevo escondite esperó el tiempo suficiente para que las corzas estuvieran ya dentro del río, a fin de hacer el tiro más seguro. Apenas empezó a escucharse ese ruido particular que produce el agua que se bate a golpes o se agita con violencia, Garcés

comenzó a levantarse poquito a poco y con las mayores precauciones, apoyándose en la tierra primero sobre la punta de los dedos, y después con una de las rodillas.

Ya de pie, y cerciorándose a tientas de que el arma estaba preparada, dio un paso hacia adelante, alargó el cuello por encima de los arbustos para dominar el remanso, y tendió la ballesta; pero en el mismo punto en que, a par de la ballesta, tendió la vista buscando el objeto que había de herir, se escapó de sus labios un imperceptible e involuntario grito de asombro.

La luna, que había ido remontándose con lentitud por el ancho horizonte, estaba inmóvil y como suspendida en la mitad del cielo. Su dulce claridad inundaba el soto, abrillantaba la intranquila superficie del río, y hacía ver los objetos como a través de una gasa azul.

Las corzas habían desaparecido.

En su lugar, lleno de estupor y casi de miedo, vio Garcés un grupo de bellísimas mujeres, de las cuales unas entraban en el agua jugueteando, mientras las otras acababan de despojarse de las ligeras túnicas que aún ocultaban a la codiciosa vista el tesoro de sus formas.

En esos ligeros y cortados sueños de la mañana, ricos en imágenes risueñas y voluptuosas, sueños diáfanos y celestes como la luz que entonces comienza a transparentarse a través de las blancas cortinas del lecho, no ha habido nunca imaginación de veinte años que bosquejase con los colores de la fantasía una escena semejante a la que se ofrecía en aquel punto a los ojos del atónico Garcés.

Despojadas ya de sus túnicas y sus velos de mil colores, que destacaban sobre el fondo suspendidos de los árboles o arrojados con descuido sobre la alfombra del césped, las muchachas discurrían a su placer por el soto, formando grupos pintorescos, y entraban y salían en el agua, haciéndola saltar en chispas luminosas sobre las flores de la margen como una menuda lluvia de rocío.

Aquí una de ellas, blanca como el vellón de un cordero, sacaba su cabeza rubia entre las verdes y flotantes hojas de una planta acuática, de la cual parecía una flor a medio abrir, cuyo flexible tallo más bien se adivinaba que se veía temblar debajo de los infinitos círculos de luz de las ondas.

Otra allá, con el cabello suelto sobre los hombros, mecíase suspendida de la rama de un sauce sobre la corriente del río, y sus pequeños pies, color de rosa, hacían una raya de plata al pasar rozando la tersa superficie. En tanto que éstas permanecían recostadas aún al borde del agua con los ojos azules adormidos, aspirando con voluptuosidad el perfume de las flores y estremeciéndose ligeramente al contacto de la fresca brisa, aquéllas danzaban en vertiginosa ronda, entrelazando caprichosamente sus manos, dejando caer atrás la cabeza con delicioso abandono, e hiriendo el suelo con el pie en alternada cadencia.

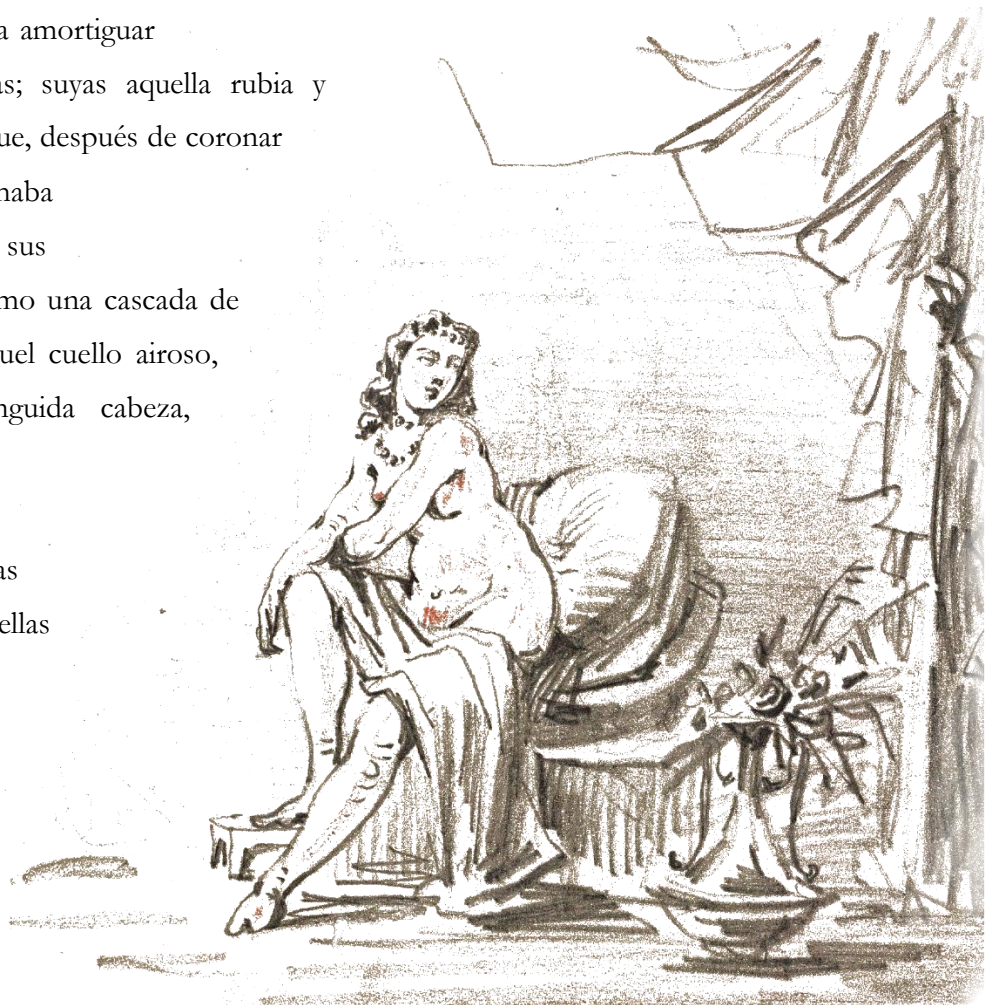
Era imposible seguir las en sus ágiles movimientos, imposible abarcar con una mirada los infinitos detalles del cuadro que formaban, unas corriendo, jugando y persiguiéndose con alegres risas por entre el laberinto de los árboles; otras surcando el agua como un cisne y rompiendo la corriente con el levantado seno; otras, en fin, sumergiéndose en el fondo, donde permanecían largo rato para volver a la superficie, trayendo una de esas flores extrañas que nacen escondidas en el lecho de las aguas profundas.

La mirada del atónito montero vagaba absorta de un lado a otro, sin saber dónde fijarse, hasta que, sentado bajo un pabellón de verdura que parecía servirle de dosel, y rodeado de un grupo de mujeres todas a cuál más bellas, que la ayudaban a despojarse de sus ligerísimas vestiduras, creyó ver el objeto de sus ocultas adoraciones: la hija del noble don Dionís, la incomparable Constanza.

Marchando de sorpresa en sorpresa, el enamorado joven no se atrevía ya a dar crédito ni al testimonio de sus sentidos, y creíase bajo la influencia de un sueño fascinador y engañoso.

No obstante, pugnaba en vano por persuadirse de que todo cuanto veía era efecto del desarreglo de su imaginación; porque mientras más la miraba, y más despacio, más se convencía de que aquella mujer era Constanza.

No podía haber duda, no; suyos eran aquellos ojos oscuros y sombreados de largas pestañas, que apenas bastaban a amortiguar la luz de sus pupilas; suyas aquella rubia y abundante cabellera que, después de coronar su frente, se derramaba por su blanco seno y sus redondas espaldas como una cascada de oro; suyos, en fin aquel cuello airoso, que sostenía su lánguida cabeza, ligeramente inclinada como una flor que se rinde al peso de las gotas de rocío, y aquellas voluptuosas formas que él había soñado tal vez, y aquellas manos semejantes a manojos de



jazmines, y aquellos pies diminutos, comparables solo con dos pedazos de nieve que el sol no ha podido derretir y que a la mañana blanquean entre la verdura.

En el momento en que Constanza salió del bosquecillo, sin velo alguno que ocultase a los ojos de su amante los escondidos tesoros de su hermosura, sus compañeras comenzaron nuevamente a cantar estas palabras con una melodía dulcísima.

CORO

«Genios del aire, habitantes del luminoso éter, venid envueltos en un jirón de niebla plateada.

Silfos invisibles, dejad el cáliz de los entreabiertos lirios, venid en vuestros carros de nácar, a los que vuelan uncidas las mariposas.

Larvas de las fuentes, abandonad el techo de musgo y caed sobre nosotras en menuda lluvia de perlas.

Escarabajos de esmeralda, luciérnagas de fuego, mariposas negras, ¡venid!

Y venid vosotros todos, espíritus de la noche, venid zumbando como un enjambre de insectos de luz y de oro.

Venid, que ya el astro protector de los misterios brilla en la plenitud de su hermosura.

Venid, que ha llegado el momento de las transformaciones maravillosas.

Venid, que los que os aman os esperan impacientes.»

Garcés, que permanecía inmóvil, sintió al oír aquellos cantares misteriosos que el áspid de los celos le mordía el corazón, y obedeciendo a un impulso más poderoso que su voluntad, deseando romper de una vez el encanto que fascinaba sus sentidos, separó con mano trémula y convulsa el ramaje que le ocultaba, y de un solo salto se puso en la margen del río. El encanto se rompió, desvaneciose todo como el humo, y al tender en torno suyo la vista, no vio ni oyó más que el bullicioso tropel con que las tímidas corzas, sorprendidas en lo mejor de sus nocturnos juegos, huían espantadas de su presencia, una por aquí, otra por allá, cuál salvando de un salto los matorrales, cuál ganando a todo correr la trocha del monte.

—¡Oh!, bien dije yo que todas estas cosas no eran más que fantasmagorías del diablo — exclamó entonces el montero— pero por fortuna esta vez ha andado un poco torpe dejándome entre las manos la mejor presa.

Y, en efecto, era así: la corza blanca, deseando escapar por el soto, se había lanzado entre el laberinto de sus árboles, y enredándose en una red de madreselvas, pugnaba en vano por desasirse. Garcés la encaró la ballesta; pero en el mismo punto en que iba a herirla, la corza se volvió hacia el montero, y con voz clara y aguda detuvo su acción con un grito, diciéndole:

—Garcés, ¿qué haces?

El joven vaciló y, después de un instante de duda, dejó caer al suelo el arma, espantado a la sola idea de haber podido herir a su amante. Una sonora y estridente carcajada vino a sacarle al fin de su estupor; la corza blanca había aprovechado aquellos cortos instantes para acabarse de desenredar y huir ligera como un relámpago, riéndose de la burla hecha al montero.

—¡Ah! condenado engendro de Satanás —dijo este con voz espantosa, recogiendo la ballesta con una rapidez indecible—; pronto has cantado la victoria, pronto te has creído fuera de mi alcance; y esto diciendo, dejó volar la saeta, que partió silbando y fue a perderse en la oscuridad del soto, en el fondo del cual sonó al mismo tiempo un grito, al que siguieron después unos gemidos sofocados.

—¡Dios mío! —exclamó Garcés al percibir aquellos lamentos angustiosos—. ¡Dios mío, si será verdad! Y fuera de sí, como loco, sin darse cuenta apenas de lo que pasaba, corrió en la dirección en que había disparado la saeta, que era la misma en que sonaban los gemidos. Llegó al fin; pero al llegar, sus cabellos se erizaron de horror, las palabras se anudaron en su garganta, y tuvo que agarrarse al tronco de un árbol para no caer a tierra.

Constanza, herida por su mano, expiraba allí a su vista, revolcándose en su propia sangre, entre las agudas zarzas del monte.

LA AJORCA DE ORO

(LEYENDA TOLEDANA)

-I-

Ella era hermosa, hermosa con esa hermosura que inspira el vértigo, 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 sus instrumentos en la tierra.

Él la amaba; la amaba con ese amor que no conoce freno ni límite; la amaba con ese amor en que se busca un goce y solo se encuentran martirios, amor que se asemeja a la felicidad y que, no obstante, diríase que lo infunde el Cielo para la expiación de una culpa.

Ella era caprichosa, caprichosa y extravagante, como todas las mujeres del mundo; él, supersticioso, supersticioso y valiente, como todos los hombres de su época. Ella se llamaba María Antúnez; él, Pedro Alonso de Orellana. Los dos eran toledanos, y los dos vivían en la misma ciudad que los vio nacer.

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 ni una sola palabra de mi cosecha para caracterizarlos mejor.

-II-

El 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.

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?

El Tajo se retorció gimiendo al pie del mirador, entre las rocas sobre las que se asienta la ciudad imperial. El sol trasponía los montes vecinos; la niebla de la tarde flotaba como un velo de gasa azul, y solo el monótono ruido del agua interrumpía el alto silencio.

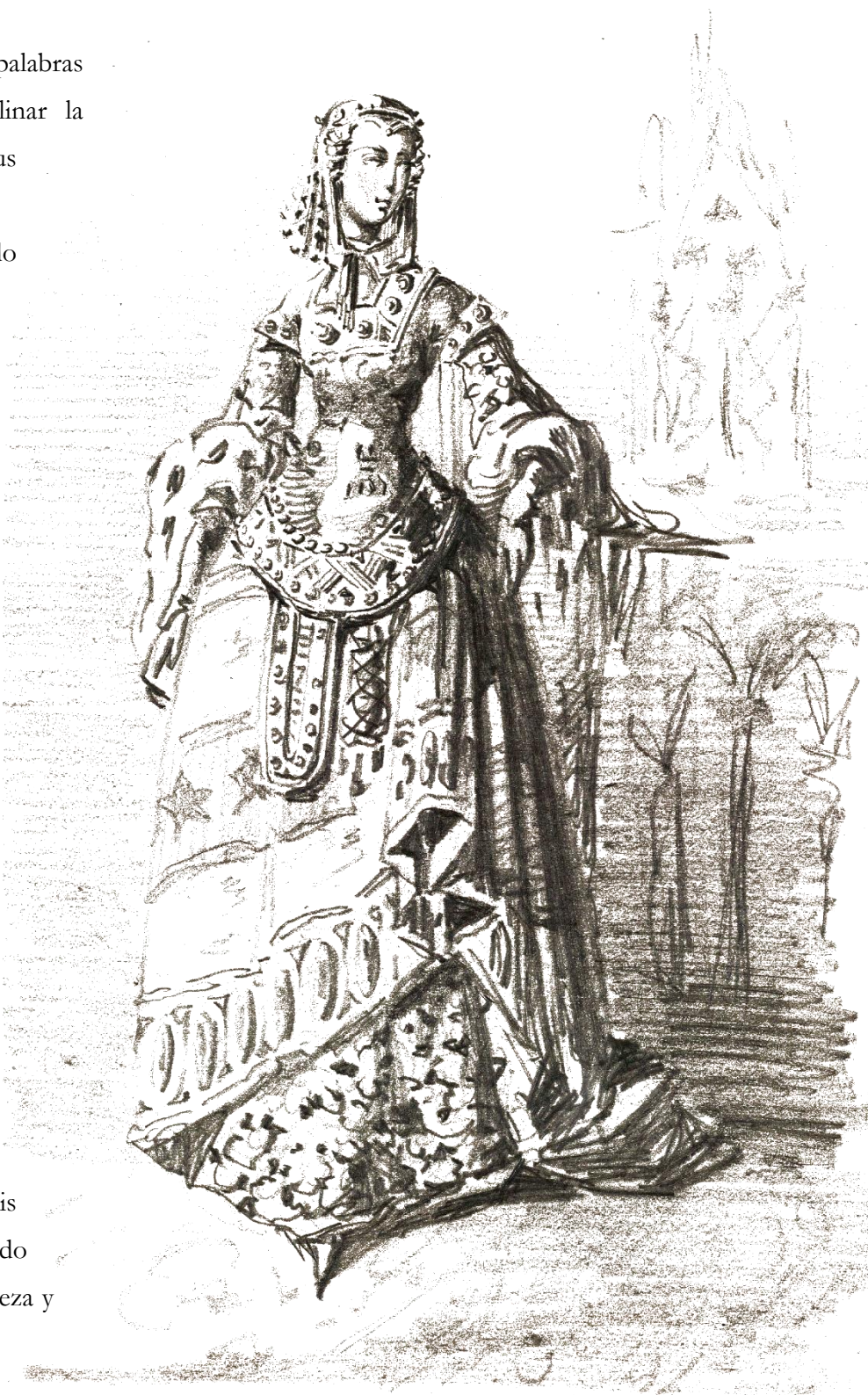
María exclamó:

—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 formularlas el labio, fenómenos incomprensibles de nuestra naturaleza misteriosa, que el hombre no puede ni aun concebir. Te lo ruego, no me preguntes la causa de mi dolor; si te la revelase, acaso te arrancaría una carcajada.

Cuando estas palabras expiraron, ella tornó a inclinar la frente y él a reiterar sus preguntas.

La hermosa, rompiendo al fin su obstinado silencio dijo a su amante con voz sorda y entrecortada:

—Tú lo quieres; es una locura que te hará reír; pero no importa; te lo diré, puesto que lo deseas. Ayer estuve en el templo. Se celebraba la fiesta de la Virgen, su imagen, colocada en el altar mayor sobre un escabel de oro, resplandecía como una ascua de fuego; las notas del órgano temblaban, dilatándose de eco en eco por el ámbito de la iglesia, y en el coro los sacerdotes entonaban el *Salve, Regina*. Yo rezaba, rezaba absorta en mis pensamientos religiosos, cuando maquinalmente levanté la cabeza y mi vista se dirigió al altar. No



sé por qué mis ojos se fijaron, desde luego, en la imagen; digo mal; en la imagen, no; se fijaron en un objeto que, hasta entonces, no había visto, un objeto que, sin que pudiera explicármelo, llamaba sobre sí toda mi atención... No te rías...; aquel objeto era la ajorca de oro que tiene la Madre de Dios en uno de los brazos en que descansa su Divino Hijo... Yo aparté la vista y torné a rezar... ¡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 y azules, 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... Salí del templo; vine a casa, pero vine con aquella idea fija en la imaginación. Me acosté para dormir; no pude... Pasó la noche, eterna con aquel pensamiento... Al amanecer se cerraron mis párpados, y, ¿lo creerás?, 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 ya no era 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. «¿La ves? —parecía decirme, mostrándome la joya—. ¡Cómo brilla! Parece un círculo de estrellas arrancadas del cielo de una noche de verano. ¿La ves? Pues no es tuya, no lo será nunca, nunca... Tendrás acaso otras mejores, más ricas, si es posible; pero esta, esta, que resplandece de un modo tan fantástico, tan fascinador..., nunca, nunca...» 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... ¿Y qué?... Callas, callas y doblas la frente... ¿No te hace reír mi locura?

Pedro, 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?

—La del Sagrario —murmuró María.

—¡La del Sagrario! —repitió el joven con acento de terror—. ¡La del Sagrario de la Catedral!...

Y en sus facciones se retrató un instante el estado de su alma, espantada de una idea.

—¡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 arrancaré para ti, aunque me costase la vida o la condenación. Pero a la Virgen del Sagrario, a nuestra Santa Patrona, yo..., yo, que he nacido en Toledo, ¡imposible, imposible!

—¡Nunca! —murmuró María con voz casi imperceptible—. ¡Nunca!

Y siguió llorando.

Pedro fijó una mirada estúpida en la corriente del río; en la corriente, que pasaba y pasaba sin cesar ante sus extraviados ojos, quebrándose al pie del mirador, entre las rocas sobre las que se asienta la ciudad imperial.

-III-

¡La Catedral de Toledo! Figuraos un bosque de gigantescas palmeras de granito que al entrelazar sus ramas forman una bóveda colosal y magnífica, bajo la que se guarece y vive, con la vida que le ha prestado, el genio, toda una creación de seres imaginarios y reales.

Figuraos un caos incomprensible de sombra y luz, en donde se mezclan y confunden con las tinieblas de las naves los rayos de colores de las ojivas donde lucha y se pierde con la oscuridad del santuario el fulgor de las lámparas.

Figuraos un mundo de piedra, inmenso como el espíritu de nuestra religión, sombrío como sus tradiciones, enigmático como sus parábolas, y todavía no tendréis una idea remota de ese eterno monumento del entusiasmo y de la fe de nuestros mayores, sobre el que los siglos han derramado a porfía el tesoro de sus creencias; de su inspiración y de sus artes.

En su seno viven el silencio, la majestad, la poesía del misticismo y un santo honor que defiende sus umbrales contra los pensamientos mundanos y las mezquinas pasiones de la tierra. La consunción material se alivia respirando el aire puro de las montañas; el ateísmo debe curarse respirando su atmósfera de fe.

Pero si grande, si imponente se presenta la catedral a nuestros ojos a cualquier hora que se penetra en su recinto misterioso y sagrado, nunca produce una impresión tan profunda como en los días en que despliega todas las galas de su pompa religiosa, en que sus tabernáculos se cubren de oro y pedrería; sus gradas, de alfombras, y sus pilares, de tapices.

Entonces cuando arden despidiendo un torrente de luz sus mil lámparas de plata; cuando flota en el aire una nube de incienso, y las voces del coro y la armonía de los órganos y las campanas de la torre estremecen el edificio desde sus cimientos más profundos hasta las más altas agujas que lo coronan, entonces es cuando se comprende, al sentirla, la tremenda majestad de Dios, que vive en él, y lo anima con su soplo, y lo llena con el reflejo de su omnipotencia.

El mismo día en que tuvo lugar la escena que acabamos de referir se celebraba en la catedral de Toledo el último de la magnífica octava de la Virgen.

La fiesta religiosa había traído a ella una multitud inmensa de fieles; pero ya ésta se había dispersado en todas direcciones, ya se habían apagado las luces de las capillas y del altar mayor, y las colosales puertas del templo habían rechinado sobre sus goznes para cerrarse detrás del último

toledano, 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, se adelantó un hombre que vino deslizándose con el mayor sigilo hasta la verja del crucero. Allí, la claridad de una lámpara permitía distinguir sus facciones.

Era Pedro.

¿Qué había pasado entre los dos amantes para que se arrestara, al fin, a poner por obra una idea que solo al concebirla había erizado sus cabellos de horror? Nunca pudo saberse. Pero él estaba allí, y estaba allí para llevar a cabo su criminal propósito. En su mirada inquieta, en el temblor de sus rodillas, en el sudor que corría en anchas gotas por su frente, llevaba escrito su pensamiento.

La catedral estaba sola, completamente sola y sumergida en un silencio profundo. No obstante, de cuando en cuando se percibían como unos rumores confusos: chasquidos de madera tal vez, o murmullos del viento, o, ¿quién sabe?, acaso ilusión de la fantasía, que oye y ve y palpa en su exaltación lo que no existe; pero la verdad era que ya cerca, ya lejos, ora a sus espaldas, ora a su lado mismo, sonaban como sollozos que se comprimen, como roce de telas que se arrastran, como rumor de pasos que van y vienen sin cesar.

Pedro hizo un esfuerzo para seguir en su camino; llegó a la verja y siguió la primera grada de la capilla mayor. Alrededor de esta capilla están las tumbas de los reyes, cuyas imágenes de piedra, con la mano en la empuñadura de la espada, parecen velar noche y día por el santuario, a cuya sombra descansan por toda una eternidad. «¡Adelante!», murmuró en voz baja, y quiso andar y no pudo. Parecía que sus pies se habían clavado en el pavimento. Bajó los ojos, y sus cabellos se erizaron de horror; el suelo de la capilla lo formaban anchas y oscuras losas sepulcrales.

Por un momento creyó que una mano fría y descarnada lo sujetaba en aquel punto con una fuerza invencible. Las moribundas lámparas, que brillaban en el fondo de las naves como estrellas perdidas entre las sombras, oscilaron a su vista, y oscilaron las estatuas de los sepulcros y las imágenes del altar, y osciló el templo todo, con sus arcadas de granito y sus machones de sillería.

«¡Adelante!», volvió a exclamar Pedro como fuera de sí, y se acercó al ara; y trepando por ella, subió hasta el escabel de la imagen. Todo alrededor suyo se revestía de formas quiméricas y horribles; todo era tinieblas o luz dudosa, más imponente aún que la oscuridad. Solo la Reina de los cielos, suavemente iluminada por una lámpara de oro, parecía sonreír tranquila, bondadosa y serena en medio de tanto horror.

Sin embargo, aquella sonrisa muda e inmóvil que lo tranquilizara un instante concluyó por infundirle temor, un temor más extraño, más profundo que el que hasta entonces había sentido.

Tornó empero a dominarse, cerró los ojos para no verla, extendió la mano, con un movimiento convulsivo, y le arrancó la ajorca, la ajorca de oro, piadosa ofrenda de un santo arzobispo, la ajorca de oro cuyo valor equivalía a una fortuna.

Ya la presea estaba en su poder; sus dedos crispados la oprimían con una fuerza sobrenatural; solo restaba huir, huir con ella; pero para esto era preciso abrir los ojos, y Pedro tenía miedo de ver, de ver la imagen, de ver los reyes de las sepulturas, los demonios de las cornisas, los endriagos de los capiteles, las fajas de sombras y los rayos de luz que, semejantes a blancos y gigantescos fantasmas, se movían lentamente en el fondo de las naves, pobladas de rumores temerosos y extraños.

Al fin abrió los ojos, tendió una mirada, y un grito agudo se escapó de sus labios. 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 lo miraban con sus ojos sin pupila.

Santos, monjes, ángeles,
demonios, guerreros, damas,
pajes, cenobitas y villanos se
rodeaban y confundían en las
naves y en el altar. A sus
pies oficiaban, en
presencia de los reyes, de
hinojos sobre sus tumbas,
los arzobispos de mármol que él había
visto otras veces inmóviles
sobre sus lechos mortuorios,
mientras que, arrastrándose por
las losas, trepando por los machones, acurrucados en los doseles,
suspendidos en las bóvedas ululaba, como los gusanos de un inmenso cadáver, todo un mundo de
reptiles y alimañas de granito, quiméricos, deformes, horrorosos.



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.

LA CUEVA DE LA MORA

-I-

Frente al establecimiento de baños de Fitero, y sobre unas rocas cortadas a pico, a cuyos pies corre el río Alhama, se ven todavía los restos abandonados de un castillo árabe, célebre en los fastos gloriosos de la Reconquista, por haber sido teatro de grandes y memorables hazañas, así por parte de los que le defendieron, como los que valerosamente clavaron sobre sus almenas el estandarte de la cruz.

De los muros no quedan más que algunos ruinosos vestigios; las piedras de la atalaya han caído unas sobre otras al foso y lo han cegado por completo; en el patio de armas crecen zarzales y matas de jaramago; por todas partes adonde se vuelven los ojos no se ven más que arcos rotos, sillares oscuros y carcomidos: aquí un lienzo de barbacana, entre cuyas hendiduras nace la hiedra; allí un torreón, que aún se tiene en pie como por milagro; más allá los postes de argamasa, con las anillas de hierro que sostenían el puente colgante.

Durante mi estancia en los baños, ya por hacer ejercicio que, según me decían, era conveniente al estado de mi salud, ya arrastrado por la curiosidad, todas las tardes tomaba entre aquellos vericuetos el camino que conduce a las ruinas de la fortaleza árabe, y allí me pasaba las horas y las horas escarbando el suelo por ver si encontraba algunas armas, dando golpes en los muros para observar si estaban huecos y sorprender el escondrijo de un tesoro, y metiéndome por todos los rincones con la idea de encontrar la entrada de algunos de esos subterráneos que es fama existen en todos los castillos de los moros.

Mis diligentes pesquisas fueron por demás infructuosas.

Sin embargo, una tarde en que, ya desesperanzado de hallar algo nuevo y curioso en lo alto de la roca sobre que se asienta el castillo, renuncié a subir a ella y limité mi paseo a las orillas del río que corre a sus pies, andando, andando a lo largo de la ribera, vi una especie de boquerón abierto en la peña viva y medio oculto por frondosos y espesísimos matorrales. No sin mi poquito de temor separé el ramaje que cubría la entrada de aquello que me pareció cueva formada por la Naturaleza y que después que anduve algunos pasos vi era un subterráneo abierto a pico. No pudiendo penetrar hasta el fondo, que se perdía entre las sombras, me limité a observar cuidadosamente las particularidades de la bóveda y del piso, que me pareció que se elevaba formando como unos grandes peldaños en dirección a la altura en que se halla el castillo de que ya he hecho mención, y en cuyas ruinas recordé entonces haber visto una poterna cegada. Sin duda había descubierto uno de esos caminos secretos tan comunes en las obras militares de aquella

época, el cual debió de servir para hacer salidas falsas o coger durante el sitio, el agua del río que corre allí inmediato.

Para cerciorarme de la verdad que pudiera haber en mis inducciones, después que salí de la cueva por donde mismo había entrado, trabé conversación con un trabajador que andaba podando unas viñas en aquellos vericuetos, y al cual me acerqué so pretexto de pedirle lumbre para encender un cigarrillo.

Hablamos de varias cosas indiferentes; de las propiedades medicinales de las aguas de Fitero, de la cosecha pasada y la por venir, de las mujeres de Navarra y el cultivo de las viñas; hablamos, en fin, de todo lo que al buen hombre se le ocurrió, primero que de la cueva, objeto de mi curiosidad.

Cuando, por último, la conversación recayó sobre este punto, le pregunté si sabía de alguien que hubiese penetrado en ella y visto su fondo.

—¡Penetrar en la cueva de la mora! —me dijo como asombrado al oír mi pregunta—. ¿Quién había de atreverse? ¿No sabe usted que de esa sima sale todas las noches un ánima?

—¡Un ánima! —exclamé yo sonriéndome—. ¿El ánima de quién?

—El ánima de la hija de un alcaide moro que anda todavía penando por estos lugares, y se la ve todas las noches salir vestida de blanco de esa cueva, y llena en el río una jarrica de agua.

Por la explicación de aquel buen hombre vine en conocimiento de que acerca del castillo árabe y del subterráneo que yo suponía en comunicación con él, había alguna historieta; y como yo soy muy amigo de oír todas estas tradiciones, especialmente de labios de la gente del pueblo; le supliqué me la refiriese, lo cual hizo, poco más o menos, en los mismos términos que yo a mi vez se la voy a referir a mis lectores.

-II-

Cuando el castillo del que ahora solo restan algunas informes ruinas, se tenía aún por los reyes moros, y sus torres, de las que no ha quedado piedra sobre piedra, dominaban desde lo alto de la roca en que tienen asiento todo aquel fertilísimo valle que fecunda el río Alhama, ocurrió junto a la villa de Fitero una reñida batalla, en la cual cayó herido y prisionero de los árabes un famoso caballero cristiano, tan digno de renombre por su piedad como por su valentía.

Conducido a la fortaleza y cargado de hierros por sus enemigos, estuvo algunos días en el fondo de un calabozo luchando entre la vida y la muerte hasta que, curado casi milagrosamente de sus heridas, sus deudos le rescataron a fuerza de oro.

Volvió el cautivo a su hogar; volvió a estrechar entre sus brazos a los que le dieron el ser. Sus hermanos de armas y sus hombres de guerra se alborozaron al verle, creyendo la llegada de emprender nuevos combates; pero el alma del caballero se había llenado de una profunda melancolía, y ni el cariño paterno ni los esfuerzos de la amistad eran parte a disipar su extraña melancolía.

Durante su cautiverio logró ver a la hija del alcaide moro, de cuya hermosura tenía noticias por la fama antes de conocerla; pero cuando la hubo conocido la encontró tan superior a la idea que de ella se había formado, que no pudo resistir a la seducción de sus encantos, y se enamoró perdidamente de un objeto para él imposible.

Meses y meses pasó el caballero forjando los proyectos más atrevidos y absurdos: ora imaginaba un medio de romper las barreras que lo separaban de aquella mujer; ora hacía los mayores esfuerzos para olvidarla; ya se decidía por una cosa, ya se mostraba partidario de otra absolutamente opuesta, hasta que al fin un día reunió a sus hermanos y compañeros de armas, mandó llamar a sus hombres de guerra, y después de hacer con el mayor sigilo todos los aprestos necesarios, cayó de improviso sobre la fortaleza que guardaba a la hermosura, objeto de su insensato amor.

Al partir a esta expedición, todos creyeron que solo movía a su caudillo el afán de vengarse de cuanto le habían hecho sufrir aherrojándole en el fondo de sus calabozos; pero después de tomada la fortaleza, no se ocultó a ninguno la verdadera causa de aquella arrojada empresa, en que tantos buenos cristianos habían perecido para contribuir al logro de una pasión indigna.

El caballero, embriagado en el amor que al fin logró encender en el pecho de la hermosísima mora, ni hacía caso de los consejos de sus amigos, ni paraba mientes en las murmuraciones y las quejas de sus soldados. Unos y otros clamaban por salir cuanto antes de aquellos muros, sobre



los cuales era natural que habían de caer nuevamente los árabes, repuestos del pánico de la sorpresa.

Y en efecto, sucedió así: el alcaide allegó gentes de los lugares comarcanos; y una mañana el vigía que estaba puesto en la atalaya de la torre bajó a anunciar a los enamorados amantes que por toda la sierra que desde aquellas rocas se descubre se veía bajar tal nublado de guerreros, que bien podía asegurarse que iba a caer sobre el castillo la morisma entera.

La hija del alcaide se quedó al oírlo pálida como la muerte; el caballero pidió sus armas a grandes voces, y todo se puso en movimiento en la fortaleza. Los soldados salieron en tumulto de sus cuadras; los jefes comenzaron a dar órdenes; se bajaron los rastrillos; se levantó el puente colgante, y se coronaron de ballesteros las almenas.

Algunas horas después comenzó el asalto.

Al castillo con razón podía llamarse inexpugnable. Solo por sorpresa, como se apoderaron de él los cristianos, era posible rendirlo. Resistieron, pues, sus defensores, una, dos y hasta diez embestidas.

Los moros se limitaron, viendo la inutilidad de sus esfuerzos, a cercarlo estrechamente para hacer capitular a sus defensores por hambre.

El hambre comenzó, en efecto, a hacer estragos horrorosos entre los cristianos; pero sabiendo que, una vez rendido el castillo, el precio de la vida de sus defensores era la cabeza de su jefe, ninguno quiso hacerle traición, y los mismos que habían reprobado su conducta, juraron perecer en su defensa.

Los moros, impacientes, resolvieron dar un nuevo asalto al mediar la noche. La embestida fue rabiosa, la defensa desesperada y el choque horrible. Durante la pelea, el alcaide, partida la frente de un hachazo, cayó al foso desde lo alto del muro, al que había logrado subir con ayuda de una escala, al mismo tiempo que el caballero recibía un golpe mortal en la brecha de la barbacana, en donde unos y otros combatían cuerpo a cuerpo entre las sombras.

Los cristianos comenzaron a cejar y a replegarse. En este punto la mora se inclinó sobre su amante que yacía en el suelo moribundo, y tomándole en sus brazos con unas fuerzas que hacían mayores la desesperación y la idea del peligro, lo arrastró hasta el patio de armas. Allí tocó a un resorte, y, por la boca que dejó ver una piedra al levantarse como movida de un impulso sobrenatural, desapareció con su preciosa carga y comenzó a descender hasta llegar al fondo del subterráneo.

-III-

Cuando el caballero volvió en sí, tendió a su alrededor una mirada llena de extravío, y dijo:

—¡Tengo sed! ¡Me Muero! ¡Me abraso!— Y en su delirio, precursor de la muerte, de sus labios secos, por los cuales silbaba la respiración al pasar, solo se oían salir estas palabras angustiosas:

—¡Tengo sed! ¡Me abraso! ¡Agua! ¡Agua!

La mora sabía que aquel subterráneo tenía una salida al valle por donde corre el río. El valle y todas las alturas que lo coronan estaban llenos de soldados moros, que una vez rendida la fortaleza buscaban en vano por todas partes al caballero y a su amada para saciar en ellos su sed de exterminio: sin embargo, no vaciló un instante, y tomando el casco del moribundo, se deslizó como una sombra por entre los matorrales que cubrían la boca de la cueva y bajó a la orilla del río.

Ya había tomado el agua, ya iba a incorporarse para volver de nuevo al lado de su amante, cuando silbó una saeta y resonó un grito.

Dos guerreros moros que velaban alrededor de la fortaleza habían disparado sus arcos en la dirección en que oyeron moverse las ramas.

La mora, herida de muerte, logró, sin embargo, arrastrarse a la entrada del subterráneo y penetrar hasta el fondo, donde se encontraba el caballero. Este, al verla cubierta de sangre y próxima a morir, volvió en su corazón; y conociendo la enormidad del pecado que tan duramente expiaban; volvió los ojos al cielo, tomó el agua que su amante le ofrecía, y sin acercársela a los labios, preguntó a la mora:

—¿Quieres ser cristiana? ¿Quieres morir en mi religión, y si me salvo salvarte conmigo?

La mora, que había caído al suelo desvanecida con la falta de la sangre, hizo un movimiento imperceptible con la cabeza, sobre la cual derramó el caballero el agua bautismal, invocando el nombre del Todopoderoso.

Al otro día, el soldado que disparó la saeta vio un rastro de sangre a la orilla del río, y siguiéndolo, entró en la cueva, donde encontró los cadáveres del caballero y su amada, que aún vienen por las noches a vagar por estos contornos.



LA ROSA DE PASIÓN

(LEYENDA RELIGIOSA)

Una tarde de verano y en un jardín de Toledo me refirió esta singular historia una muchacha muy buena y muy bonita.

Mientras me explicaba el misterio de su forma especial besaba las hojas y los pistilos que iba arrancando uno a uno de la flor que da su nombre esta leyenda.

Si yo la pudiera referir con el suave encanto y la tierna sencillez que tenía en su boca os conmovería, como a mí me conmovió, la historia de la infeliz Sara.

Ya que esto no es posible, ahí va lo que de esa tradición se me acuerda en este instante.

- I -

En una de las callejas más oscuras y tortuosas de la ciudad imperial, empotrada y casi escondida entre la alta torre morisca de una antigua parroquia muzárabe y los sombríos y blasonados muros de una casa solariega, tenía, hace muchos años, su habitación, raquítica, tenebrosa y miserable como su dueño, un judío llamado Daniel Leví.

Era este judío rencoroso y vengativo, como todos los de su raza; pero más que ninguno, engañador e hipócrita.

Dueño, según los rumores del vulgo, de una inmensa fortuna, veíasele, no obstante, todo el día acurrucado en el sombrío portal de su vivienda componiendo y aderezando cadenillas de metal, cintos viejos y guarniciones rotas, con las que traía un gran tráfico entre los truhanes del Zocodover, las revendedoras del Postigo y los escuderos pobres.

Aborrecedor implacable de los cristianos y de cuanto a ellos pudiera pertenecer, jamás pasó junto a un caballero principal o un canónigo de la Primada sin quitarse una y hasta diez veces el mugriento bonetillo que cubría su cabeza, calva y amarillenta, ni acogió en su tenducho a uno de sus habituales parroquianos sin agobiarle a fuerza de humildes saluciones acompañadas de aduladoras sonrisas.

La sonrisa de Daniel había llegado a hacerse proverbial en toda Toledo, y su mansedumbre, a prueba de las jugarretas más pesadas y las burlas y rechiflas de sus vecinos, no conocía límites.

Inútilmente los muchachos, para desesperarle, tiraban piedras a su tugurio; en vano los pajecillos, y hasta los hombres de armas del próximo palacio, pretendían aburrirle con los nombres más injuriosos, o las viejas devotas de la feligresía se santiguaban al pasar por el dintel de su puerta como si viesen al mismo Lucifer en persona. Daniel sonreía eternamente, con una sonrisa extraña

e indescriptible. Sus labios, delgados y hundidos, se dilataban a la sombra de su nariz desmesurada y curva como el pico de un aguilucho, y aunque de sus ojos pequeños, verdes, redondos y casi ocultos entre las espesas cejas brotaba una chispa de mal reprimida cólera, seguía impasible golpeando con su martillito de hierro el yunque donde aderezaba las mil baratijas mohosas y, al parecer, sin aplicación alguna de que se componía su tráfico.

Sobre la puerta de la casucha del judío, y dentro de un marco de azulejos de vivos colores, se abría un ajimez árabe, resto de las antiguas construcciones de los moros toledanos. Alrededor de las caladas franjas del ajimez y enredándose por la columnilla de mármol que lo partía en dos huecos iguales subía desde el interior de la vivienda una de esas plantas trepadoras que se mecen verdes y llenas de savia y lozanía sobre los ennegrecidos muros de los edificios ruinosos.

En la parte de la casa que recibía una dudosa luz por los estrechos vanos de aquel ajimez, único abierto en el musgoso y agrietado paredón de la calleja, habitaba Sara, la hija predilecta de Daniel.

Cuando los vecinos del barrio pasaban por delante de la tienda del judío y veían por casualidad a Sara tras de las celosías de su ajimez morisco y a Daniel acurrucado junto a su yunque exclamaban en alta voz, admirados de las perfecciones de la hebrea:

—¡Parece mentira que tan ruin tronco haya dado de sí tan hermoso vástago!

Porque, en efecto, Sara era un prodigio de belleza. Tenía los ojos grandes y rodeados de un sombrío cerco de pestañas negras, en cuyo fondo brillaba el punto de luz de su ardiente pupila como una estrella en el cielo de una noche oscura. Sus labios, encendidos y rojos, parecían recortados hábilmente de un paño de púrpura por las invisibles manos de una hada. Su tez era blanca, pálida y transparente como el alabastro de la estatua de un sepulcro. Contaba apenas dieciséis años, y ya se veía grabada en su rostro esa dulce tristeza de las inteligencias precoces, y ya hinchaban su seno y se escapaban de su boca esos suspiros que anuncian el vago despertar del deseo.



Los judíos más poderosos de la ciudad, prendados de su maravillosa hermosura, la habían solicitado para esposa; pero la hebrea, insensible a los homenajes de sus adoradores y a los consejos de su padre, que la instaba para que eligiese un compañero antes de quedar sola en el mundo, se mantenía encerrada en un profundo silencio, sin dar más razón de su extraña conducta que el capricho de permanecer libre. Al fin, un día, cansado de sufrir los desdenes de Sara, y sospechando que su eterna tristeza era indicio cierto de que su corazón abrigaba algún secreto importante, uno de sus adoradores se acercó a Daniel y le dijo:

—¿Sabes, Daniel, que entre nuestros hermanos se murmura de tu hija?

El judío levantó un instante los ojos de su yunque, suspendió su continuo martilleo y, sin mostrar la menor emoción, preguntó a su interpelante:

—¿Y qué dicen de ella?

—Dicen -prosiguió su interlocutor—, dicen..., que sé yo..., muchas cosas... Entre otras, que tu hija está enamorada de un cristiano...

Al llegar a este punto, el desdeñado amante de Sara se detuvo para ver el efecto que sus palabras hacían en Daniel.

Daniel levantó de nuevo sus ojos, le miró un rato fijamente, sin decir palabra, y bajando otra vez la vista para seguir su interrumpida tarea, exclamó:

—¿Y quién dice que eso no es una calumnia?

—Quien los ha visto conversar más de una vez en esta misma calle, mientras tú asistes al oculto sanedrín de nuestros rabinos —insistió el joven hebreo, admirado de que sus sospechas, primero, y después sus afirmaciones no hiciesen mella en el ánimo de Daniel.

Este, sin abandonar su ocupación, fija la mirada en el yunque, sobre el que, después de dejar a un lado el martillo, se ocupaba en bruñir el broche de metal de una guarnición con una pequeña lima, comenzó a hablar en voz baja y entrecortada, como si maquinalmente fuesen repitiendo sus labios las ideas que cruzaban por su mente.

—¡Jel, jje!, ¡je! —decía, riéndose de una manera extraña y diabólica—. ¿Con que a mi Sara, al orgullo de la tribu, el báculo en que se apoya mi vejez, piensa arrebatármela un perro cristiano?... ¿Y vosotros creéis que lo hará? ¡Jel, jje! —continuaba, siempre hablando para sí y siempre riéndose, mientras la lima chirriaba cada vez con más fuerza, mordiendo el metal con sus dientes de acero—. ¡Jel, jje! ¡Pobre Daniell!, dirán los míos, ¡ya chochea! ¿Para qué quiere ese viejo moribundo y decrepito esa hija tan hermosa y tan joven, si no sabe guardarla de los codiciosos ojos de nuestros enemigos?... ¡Jel, jje!, ¡je! ¿Crees tú, por ventura, que Daniel duerme? ¿Crees tú, por ventura, que si mi hija tiene un amante..., que bien puede ser, y ese amante es cristiano y procura seducirla y la seduce, que todo es posible, y proyecta huir con ella, que también es fácil, y huye mañana, por

ejemplo, lo cual cabe dentro de lo humano, crees tú que Daniel se dejará así arrebatarse su tesoro?, ¿crees tú que no sabrá vengarse?

—Pero —exclamó, interrumpiéndole, el joven—, ¿sabéis, acaso...?

—Sé —dijo Daniel, levantándose y dándole un golpecito en la espalda—, sé más que tú, que nada sabes, ni nada sabrías si no hubiese llegado la hora de decirlo todo... Adiós; avisa a nuestros hermanos para que cuanto antes se reúnan. Esta noche, dentro de una o dos horas, yo estaré con ellos. ¡Adiós!

Y esto diciendo, Daniel empujó suavemente a su interlocutor hacia la calle, recogió sus trebejos muy despacio y comenzó a cerrar con dobles cerrojos y aldabas la puerta de la tiendecilla.

El ruido que produjo la puerta al encajarse, rechinando sobre sus premiosos goznes, impidió al que se alejaba oír el rumor de las celosías del ajimez, que en aquel punto cayeron de golpe, como si la judía acabara de retirarse de su alféizar.

- II -

Era noche de Viernes Santo; los habitantes de Toledo, después de haber asistido a las tinieblas en su magnífica catedral, acababan de entregarse al sueño o referían al amor de la lumbre consejas parecidas a la del Cristo de la Luz, que robado por unos judíos, dejó un rastro de sangre por el cual se descubrió el crimen; o la historia del Santo Niño de la Guarda, en quien los implacables enemigos de nuestra fe renovaron la cruel pasión de Jesús. Reinaba en la ciudad un silencio profundo, interrumpido a intervalos, ya por las lejanas voces de los guardias nocturnos que en aquella época velaban en derredor del alcázar, ya por los gemidos del viento, que hacía girar las veletas de las torres o zumbaba entre las torcidas revueltas de las calles, cuando el dueño de un barquichuelo que se mecía amarrado a un poste cerca de los molinos, que parecen como incrustados al pie de las rocas que baña el Tajo y sobre las que se asienta la ciudad, vio aproximarse a la orilla, bajando trabajosamente por uno de los estrechos senderos que desde lo alto de los muros conducen al río, a una persona a quien, al parecer, aguardaba con impaciencia.

—¡Ella es! —murmuró entre dientes el barquero—. ¡No parece sino que esta noche anda revuelta toda esa endiablada raza de judíos!... ¿Dónde diantres se tendrán dada cita con Satanás, qué todos acuden a mi barca, teniendo tan cerca el puente?... No, no irán a nada bueno cuando así evitan toparse de manos a boca con los hombres de armas de San Servando... Pero, en fin, ello es que me dan buenos dineros a ganar, y a su alma su palma, que yo en nada entro ni salgo.

Esto diciendo el buen hombre, sentándose en su barca aparejó los remos, y cuando Sara, que no era otra la persona a quien al parecer había aguardado hasta entonces, hubo saltado al barquichuelo, soltó la amarra que lo sujetaba y comenzó a bogar en dirección a la orilla opuesta.

—¿Cuántos han pasado esta noche? —preguntó Sara al barquero apenas se hubieron alejado de los molinos, y como refiriéndose a algo de que ya habían tratado anteriormente.

—Ni los he podido contar —respondió el interpelado—; ¡un enjambre!... Parece que esta noche será la última que se reúnen.

—¿Y sabes de qué tratan y con qué objeto abandonan la ciudad a estas horas?

—Lo ignoro...; pero ello es que aguardan a alguien que debe llegar esta noche... Yo no sé para qué le aguardarán, aunque presumo que para nada bueno.

Después de este breve diálogo, Sara se mantuvo algunos instantes sumida en un profundo silencio y como tratando de coordinar sus ideas.

«No hay duda —pensaba entre sí—; mi padre ha sorprendido nuestro amor y prepara alguna venganza horrible. Es preciso que yo sepa adónde van, qué hacen, qué intentan. Un momento de vacilación podría perderle».

Cuando Sara se puso un instante de pie y, como para alejar las horribles dudas que la preocupaban, se pasó la mano por la frente, que la angustia había cubierto de un sudor glacial, la barca tocaba a la orilla opuesta.

—Buen hombre —exclamó la hermosa hebrea, arrojando algunas monedas a su conductor y señalando un camino estrecho y tortuoso que subía serpenteando por entre las rocas—, ¿es ese el camino que siguen?

—Ese es, y cuando llegan a la Cabeza del Moro desaparecen por la izquierda. Después, el diablo y ellos sabrán adónde se dirigen —respondió el barquero.

Sara se alejó en la dirección que este le había indicado. Durante algunos minutos se le vio aparecer y desaparecer alternativamente entre aquel oscuro laberinto de rocas cortadas a pico; después, y cuando hubo llegado a la cima llamada la Cabeza del Moro, su negra silueta se dibujó un instante sobre el fondo azul del cielo y, por último, desapareció entre las sombras de la noche.

Siguiendo el camino donde hoy se encuentra la pintoresca ermita de la Virgen del Valle, y como a dos tiros de ballesta del picacho que el vulgo conoce en Toledo por la Cabeza del Moro, existían aún en aquella época los ruinosos restos de una iglesia bizantina, anterior a la conquista de los árabes.

En el atrio, que dibujaban algunos pedruscos diseminados por el suelo, crecían zarzales y hierbas parásitas, entre los que yacían medio ocultos, ya el destrozado capitel de una columna, ya un sillar groseramente esculpido con hojas entrelazadas, endriagos horribles o grotescos e informes figuras humanas. Del templo solo quedaban en pie los muros laterales y algunos arcos rotos y cubiertos de yedra.



Sara, a quien parecía guiar un sobrenatural presentimiento, al llegar al punto que le había señalado su conductor, vaciló algunos instantes, indecisa acerca del camino que debía seguir; pero, por último, se dirigió con paso firme y resuelto hacia las abandonadas ruinas de la iglesia.

En efecto, su instinto no la había engañado. Daniel, que ya no sonreía; Daniel, que no era ya el viejo débil y humilde, sino que, antes bien, despidiendo cólera de sus pequeños y redondos ojos, parecía animado del espíritu de la venganza, rodeado de una multitud ávida, como él, de saciar su sed de odio en uno de los enemigos de su religión, estaba allí, y parecía multiplicarse dando órdenes a los unos, animando en el trabajo a los otros, disponiendo, en fin, con una horrible solicitud los aprestos necesarios para la consumación de la espantosa obra que había estado meditando días y días mientras golpeaba impasible el yunque en su covacha de Toledo.

Sara, que a favor de la oscuridad había logrado llegar hasta el atrio de la iglesia, tuvo que hacer un esfuerzo para no arrojar un grito de horror al penetrar en su interior con la mirada. Al rojizo resplandor de una fogata, que proyectaba la forma de aquel círculo infernal en los muros del templo, había creído ver que algunos hacían esfuerzos por levantar en alto una pesada cruz, mientras otros tejían una corona con las ramas de los zarzales o aplastaban sobre una piedra las

puntas de los enormes clavos de hierro. Una idea espantosa cruzó por su mente: recordó que a los de su raza los habían acusado más de una vez de misteriosos crímenes; recordó vagamente la aterradora historia del Niño Crucificado, que ella hasta entonces había creído una grosera calumnia inventada por el vulgo para apostrofar y zaherir a los hebreos.

Pero ya no le cabía duda alguna; allí, delante de sus ojos, estaban aquellos horribles instrumentos de martirio, y los feroces verdugos solo aguardaban la víctima.

Sara, llena de una santa indignación, rebotando en generosa ira y animada de esa fe inquebrantable en el verdadero Dios que su amante le había revelado, no pudo contenerse a la vista de aquel espectáculo, y, rompiendo por entre la maleza que la ocultaba, presentose de improviso en el dintel del templo.

Al verla aparecer, los judíos arrojaron un grito de sorpresa, y Daniel, dando un paso hacia su hija en ademán amenazante, le preguntó con voz ronca:

—¿Qué buscas aquí, desdichada?

—Vengo a arrojar sobre vuestras frentes —dijo Sara con voz firme y resuelta— todo el baldón de vuestra infame obra, y vengo a deciros que en vano esperáis la víctima para el sacrificio, si ya no es que intentáis cebar en mí vuestra sed de sangre; porque el cristiano a quien aguardáis no vendrá, porque yo le he prevenido de vuestras asechanzas.

—¡Sara! —exclamó el judío rugiendo de cólera—. Sara, eso no es verdad; tú no puedes habernos hecho traición hasta el punto de revelar nuestros misteriosos ritos; y si es verdad que los has revelado, tú no eres mi hija...

—No, ya no lo soy; he encontrado otro padre, un padre todo amor para los suyos, un padre a quien vosotros enclavasteis en una afrentosa cruz, y que murió en ella por redimirnos, abriéndonos para una eternidad las puertas del cielo. No; ya no soy vuestra hija, porque soy cristiana y me avergüenzo de mi origen.

Al oír estas palabras, pronunciadas con esa enérgica entereza que solo pone el cielo en boca de los mártires, Daniel, ciego de furor, se arrojó sobre la hermosa hebrea, y derribándola en tierra y asiéndola por los cabellos, la arrastró, como poseído de un espíritu infernal, hasta el pie de la cruz, que parecía abrir sus descarnados brazos para recibirla, exclamando al dirigirse a los que le rodeaban:

—Ahí os la entrego; haced vosotros justicia de esa infame, que ha vendido su honra, su religión y a sus hermanos.

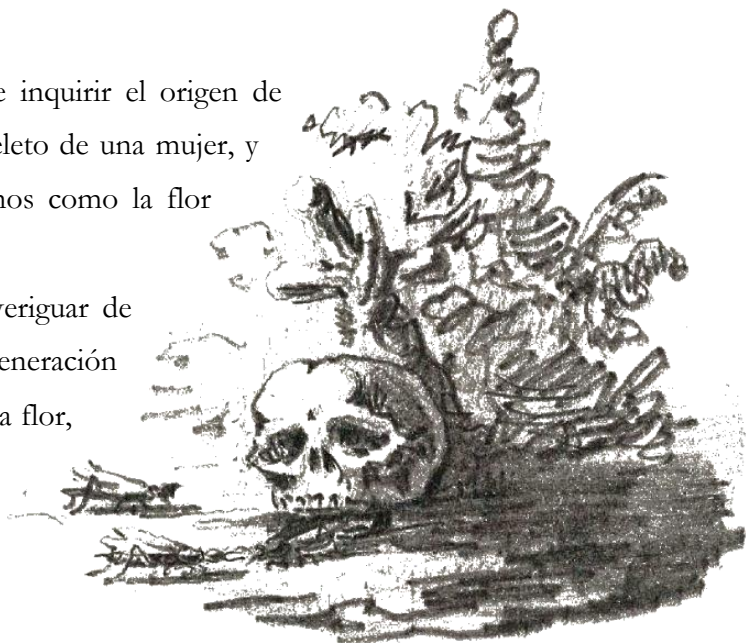
- IV -

Al día siguiente, cuando las campanas de la catedral atronaban los aires tocando a gloria, y los honrados vecinos de Toledo se entretenían en tirar ballestazos a los judas de paja, ni más ni menos que como todavía lo hacen en algunas de nuestras poblaciones, Daniel abrió la puerta de su tenducho, como tenía de costumbre, y con su eterna sonrisa en los labios comenzó a saludar a los que pasaban, sin dejar por eso de golpear en el yunque con su martillito de hierro; pero las celosías del morisco ajimez de Sara no volvieron a abrirse, ni nadie vio más a la hermosa hebrea recostada en su alféizar de azulejos de colores...

Cuentan que, algunos años después, un pastor trajo al arzobispo una flor hasta entonces nunca vista, en la cual se veían figurados todos los atributos del martirio del Salvador; flor extraña y misteriosa que había crecido y enredado sus tallos por entre los ruinosos muros de la derruida iglesia.

Cavando en aquel lugar y tratando de inquirir el origen de aquella maravilla, añadieron que se halló el esqueleto de una mujer, y enterrados con él otros tantos atributos divinos como la flor tenía.

El cadáver, aunque nunca se pudo averiguar de quién era, se conservó por largos años con veneración especial en la ermita de San Pedro el Verde, y la flor, que hoy se ha hecho bastante común, se llama Rosa de Pasión.



CREED EN DIOS

(CÁNTIGA PROVENZAL)

Yo fui el verdadero Teobaldo de Montagut, barón de Fortcastell. Noble o villano, señor o pechero, tú, cualquiera que seas, que te detienes un instante al borde de mi sepultura, cree en Dios, como yo he creído, y ruégale por mí.

-I-

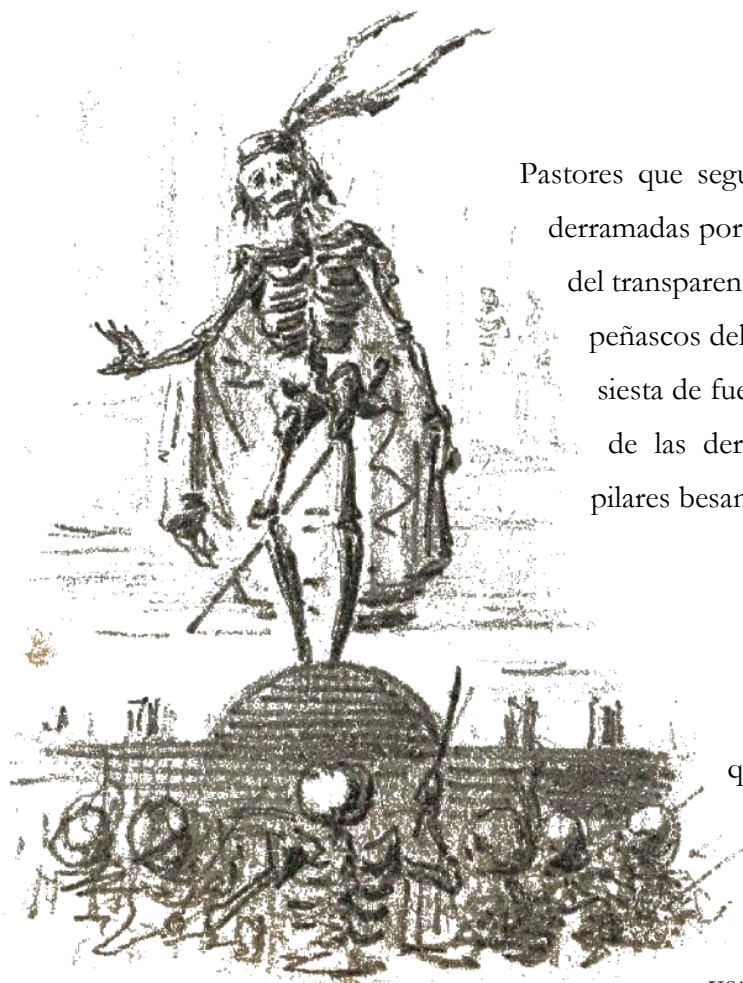
Nobles aventureros que, puesta la lanza en la cuja, caída la visera del casco y jinetes sobre un corcel poderoso, recorréis la tierra sin más patrimonio que vuestro nombre clarísimo y vuestro montante, buscando honra y prez en la profesión de las armas: si al atravesar el quebrado valle de Montagut os han sorprendido en él la tormenta y la noche, y habéis encontrado un refugio en las ruinas del monasterio que aún se ve en su fondo, oídme.

-II-

Pastores que seguís con lento paso a vuestras ovejas, que pacen derramadas por las colinas y las llanuras: si al conducir las al borde del transparente riachuelo que corre, forcejea y salta por entre los peñascos del valle de Montagut, en el rigor del verano y en una siesta de fuego habéis encontrado la sombra y el reposo al pie de las derruidas arcadas del monasterio, cuyos musgosos pilares besan las ondas, oídme.

-III-

Niñas de las cercanas aldeas, lirios silvestres que crecéis felices al abrigo de vuestra humildad: si en la mañana del santo Patrono de estos lugares, al bajar al valle de Montagut a coger tréboles y margaritas con que embellecer su retablo, venciendo el temor que os inspira el sombrío



monasterio que se alza en sus peñas, habéis penetrado en su claustro mudo y desierto para vagar entre sus abandonadas tumbas, a cuyos bordes crecen las margaritas más dobles y los jacintos más azules, oídme.

-IV-

Tú, noble caballero, tal vez al resplandor de un relámpago; tú, pastor errante, calcinado por los rayos del sol; tú, en fin, hermosa niña, cubierta aún con gotas de rocío semejantes a lágrimas: todos habréis visto en aquel santo lugar una tumba, una tumba humilde. Antes la componían una piedra tosca y una cruz de palo; la cruz ha desaparecido y solo queda la piedra. En esa tumba, cuya inscripción es el mote de mi canto, reposa en paz el último barón de Fortscastells, Teobaldo de Montagut, del cual voy a referiros la peregrina historia.

*

-I-

Cuando la noble condesa de Montagut estaba en cinta de su primogénito Teobaldo, tuvo un ensueño misterioso y terrible. Acaso un aviso de Dios; tal vez una vana fantasía que el tiempo realizó más adelante. Soñó que en su seno engendraba una serpiente, una serpiente monstruosa que, arrojando agudos silbidos, y ora arrastrándose entre la menuda hierba, ora replegándose sobre sí misma para saltar, huyó de su vista, escondiéndose al fin entre unas zarzas.

—¡Allí está!, ¡allí está! —gritaba la condesa en su horrible pesadilla, señalando a sus servidores la zarza en que se había escondido el asqueroso reptil.

Cuando sus servidores llegaron presurosos al punto que la noble dama, inmóvil y presa de un profundo terror, les señalaba aún con el dedo, una blanca paloma se levantó de entre las breñas y se remontó a las nubes.

La serpiente había desaparecido.

-II-

Teobaldo vino al mundo. Su madre murió al darlo a luz; su padre pereció algunos años después en una emboscada, peleando como bueno contra los enemigos de Dios.

Desde este punto, la juventud del primogénito de Fortscastells solo puede compararse a un huracán. Por donde pasaba se veía señalando su camino un rastro de lágrimas y de sangre. Ahorcaba a sus pecheros, se batía con sus iguales, perseguía a las doncellas, daba de palos a los monjes, y en sus blasfemias y juramentos ni dejaba santo en paz ni cosa sagrada que no maldijese.

-III-

Un día que salió de caza y que, como era su costumbre, hizo entrar a guarecerse de la lluvia a toda su endiablada comitiva de pajes licenciosos, arqueros desalmados y siervos envilecidos, con perros, caballos y gerifaltes, en la iglesia de una aldea de sus dominios, un venerable sacerdote, arrostrando su cólera y sin temer los violentos arranques de su carácter impetuoso, le conjuró, en nombre del Cielo y llevando una hostia consagrada en sus manos, a que abandonase aquel lugar y fuese a pie y con un bordón de romero a pedir al Papa la absolución de sus culpas.

—¡Déjeme en paz, viejo loco! —exclamó Teobaldo al oírle—; déjeme en paz; o, ya que no he encontrado una sola pieza durante el día, te suelto mis perros y te cazo como a un jabalí para distraerme.

-IV-

Teobaldo era hombre de hacer lo que decía. El sacerdote, sin embargo, se limitó a contestarle:

—Haz lo que quieras, pero ten presente que hay un Dios que castiga y perdona, y que si muero a tus manos, borrará mis culpas del libro de su indignación, para escribir tu nombre y hacerte expiar tu crimen.

—¡Un Dios que castiga y perdona! —prorrumpió el sacrílego barón con una carcajada—. Yo no creo en Dios, y para darte una prueba voy a cumplirte lo que te he prometido; porque, aunque poco rezador, soy amigo de no faltar a mis palabras. ¡Raimundo! ¡Gerardo! ¡Pedro! Azuzad la jauría, dadme el venablo, tocad el alalí en vuestras trompas, que vamos a darle caza a este imbécil, aunque se suba a los retablos de sus altares.

-V-

Ya, después de dudar un instante y a una nueva orden de su señor, comenzaban los pajes a desatar los lebreles, que aturdían la iglesia con sus ladridos; ya el barón había armado su ballesta

riendo con una risa de Satanás, y el venerable sacerdote murmurando una plegaria, elevaba sus ojos al cielo y esperaba tranquilo la muerte, cuando se oyó fuera del sagrado recinto una vocería terrible, bramidos de trompas que hacían señales de ojeo, y gritos de «¡Al jabalí! ¡Al jabalí! ¡Por las breñas! ¡Hacia el monte!» Teobaldo, al anuncio de la deseada res, corrió a las puertas del santuario, ebrio de alegría; tras él fueron sus servidores, y con sus servidores los caballos y los lebreles.

-VI-

—¿Por dónde va el jabalí? —preguntó el barón subiendo a su corcel, sin apoyarse en el estribo ni desarmar la ballesta.

—Por la cañada que se extiende al pie de esas colinas —le respondieron. Sin escuchar la última palabra, el impetuoso cazador hundió su acicate de oro en el ijar del caballo, que partió al escape. Tras él partieron todos.

Los habitantes de la aldea, que fueron los primeros en dar la voz de alarma, y que al aproximarse el terrible animal se habían guarecido en sus chozas, asomaron tímidamente la cabeza a los quicios de sus ventanas; y cuando vieron desaparecer la infernal comitiva por entre el follaje de la espesura, se santiguaron en silencio.

-VII-

Teobaldo iba delante de todos. Su corcel, más ligero o más castigado que los de sus servidores, seguía tan de cerca a la res, que dos o tres veces, dejándole la brida sobre el cuello al fogoso bruto, se había empinado sobre los estribos y echándose al hombro la ballesta para herirlo. Pero el jabalí, al que sólo divisaba a intervalos entre los espesos matorrales, tornaba a desaparecer de su vista para mostrársele de nuevo fuera del alcance de su arma.

Así corrió muchas horas, atravesó las cañadas del valle y el pedregoso lecho del río, e internándose en un bosque inmenso, se perdió entre sus sombrías revueltas, siempre fijos los ojos en la codiciada res, siempre creyendo alcanzarla, siempre viéndose burlado por su agilidad maravillosa.

-VIII-

Por último, pudo encontrar una ocasión propicia, tendió el brazo y voló la saeta que fue a clavarse temblando en el lomo del terrible animal, que dio un salto y un espantoso bufido.

—¡Muerto está! —exclama con un grito de alegría el cazador, volviendo a hundir por la centésima vez el acicate en el sangriento ijar de su caballo—; ¡muerto está!, en balde huye. El rastro de la sangre que arroja marca su camino —y esto diciendo comenzó a hacer en la bocina la señal del triunfo para que la oyesen sus servidores.

En aquel instante el corcel se detuvo, flaquearon sus piernas, un ligero temblor agitó sus contraídos músculos, y cayó al suelo desplomado arrojando por la hinchada nariz cubierta de espuma un caño de sangre.

Había muerto de fatiga, había muerto cuando la carrera del herido jabalí comenzaba a acortarse, cuando bastaba un solo esfuerzo más para alcanzarlo.

-IX-

Pintar la ira del colérico Teobaldo sería imposible. Repetir sus maldiciones y sus blasfemias, solo repetirlas, fuera escandaloso e impío. Llamó a grandes voces a sus servidores, y únicamente le contestó el eco en aquellas inmensas soledades, y se arrancó los cabellos y se mesó las barbas, presa de la más espantosa desesperación.

—Le seguiré a la carrera, aun cuando haya de reventarme —exclamó al fin, armando de nuevo su ballesta y disponiéndose a seguir a la res; pero en aquel momento sintió ruido a sus espaldas, se entreabrieron las ramas de la espesura y se presentó a sus ojos un paje que traía del diestro un corcel negro como la noche.

—El cielo me lo envía —dijo el cazador, lanzándose sobre sus lomos ágil como un gamo. El paje, que era delgado, muy delgado, y amarillo como la muerte, se sonrió de una manera extraña al presentarle la brida.

-X-

El caballo relinchó con una fuerza que hizo estremecer el bosque; dio un bote increíble, un bote en que se levantó más de diez varas del suelo, y el aire comenzó a zumbar en los oídos del jinete, como zumba una piedra arrojada por la honda. Había partido al escape; pero a un escape tan rápido que, temeroso de perder los estribos y caer a tierra turbado por el vértigo, tuvo que cerrar los ojos y agarrarse con ambas manos a sus flotantes crines.

Y sin agitar sus riendas, sin herirle con el acicate ni animarlo con la voz, el corcel corría, corría sin detenerse. ¿Cuánto tiempo corrió Teobaldo con él, sin saber por dónde, sintiendo que

las ramas le abofeteaban el rostro al pasar, y los zarzales desgarraban sus vestidos, y el viento silbaba a su alrededor? Nadie lo sabe.

-XI-

Cuando, recobrado el ánimo, abrió los ojos un instante para arrojar en torno suyo una mirada inquieta se encontró lejos, muy lejos de Montagut, y en unos lugares para él completamente extraños. El corcel corría, corría sin detenerse, y árboles, rocas, castillos y aldeas pasaban a su lado como una exhalación. Nuevos y nuevos horizontes se abrían ante su vista; horizontes que se borraban para dejar lugar a otros más y más desconocidos. Valles angostos, erizados de colosales fragmentos de granito que las tempestades habían arrancado de la cumbre de las montañas; alegres campiñas, cubiertas de un tapiz de verdura y sembradas de blancos caseríos; desiertos sin límites, donde hervían las arenas calcinadas por los rayos de un sol de fuego; vastas soledades, llanuras inmensas, regiones de eternas nieves, donde

los gigantescos témpanos
 asemejaban, destacándose
 sobre un cielo gris y oscuro,
 blancos fantasmas que extendían
 sus brazos para asirle por los
 cabellos al pasar, todo esto, y mil y
 mil otras cosas que yo no podré
 deciros, vio en su fantástica
 carrera, hasta tanto que,
 envuelto en una niebla oscura,
 dejó de percibir el ruido que
 producían los cascos del caballo al herir
 la tierra.



*

-I-

Nobles caballeros, sencillos pastores, hermosas niñas, que escucháis mi relato: si os maravilla lo que os cuento, no creáis que es una fábula tejida a mi antojo para sorprender vuestra

credulidad; de boca en boca ha llegado hasta mí esta tradición, y la leyenda del sepulcro que aún subsiste en el monasterio de Montagut es un testimonio irrecusable de la veracidad de mis palabras.

Creed, pues, lo que he dicho, y creed lo que aún me resta por decir, que es tan cierto como lo anterior, aunque más maravilloso. Yo podré acaso adornar con algunas galas de la poesía el desnudo esqueleto de esta sencilla y terrible historia, pero nunca me apartaré un punto de la verdad a sabiendas.

-II-

Cuando Teobaldo dejó de percibir las pisadas de su corcel y se sintió lanzado en el vacío, no pudo reprimir un involuntario estremecimiento de terror. Hasta entonces había creído que los objetos que se representaban a sus ojos eran fantasmas de su imaginación, turbada por el vértigo, y que su corcel corría desbocado, es verdad, pero corría sin salir del término de su señorío. Ya no le quedaba duda de que era juguete de un poder sobrenatural, que le arrastraba, sin que supiese adonde, a través de aquellas nieblas oscuras, de aquellas nubes de formas caprichosas y fantásticas, en cuyo seno, que se iluminaba a veces con el resplandor de un relámpago, creía distinguir las hirvientes centellas, próximas a desprenderse.

El corcel corría, o mejor dicho, nadaba en aquel océano de vapores caliginosos y encendidos, y las maravillas del cielo comenzaron a desplegarse unas tras otras ante los espantados ojos de su jinete.

-III-

Cabalgando sobre las nubes, vestidos de luengas túnicas con orlas de fuego, suelta al huracán la encendida cabellera y blandiendo sus espadas que relampagueaban arrojando chispas de cárdena luz, vio a los ángeles, ministros de la cólera del Señor, cruzar como un formidable ejército sobre las alas de la tempestad.

Y subió más alto, y creyó divisar a lo lejos las tormentosas nubes semejantes a un mar de lava, y oyó mugir el trueno a sus pies como muge el Océano azotando la roca desde cuya cima le contempla el atónito peregrino.

-IV-

Y vio el arcángel, blanco como la nieve, que sentado sobre un inmenso globo de cristal, lo dirige por el espacio en las noches serenas, como un bajel de plata sobre la superficie de un lago azul.

Y vio el sol volteando encendido sobre ejes de oro en una atmósfera de colores y de fuego, y en su foco a los ígneos espíritus que habitan incólumes entre las llamas, y desde su ardiente seno entonan al Criador himnos de alegría.

Vio los hilos de luz imperceptibles que atan los hombres a las estrellas, y vio el arco iris, echado como un puente colosal sobre el abismo que separa al primer cielo del segundo.

-V-

Por una escala misteriosa vio bajar las almas a la tierra: vio bajar muchas y subir pocas. Cada una de aquellas almas inocentes iba acompañada de un arcángel purísimo que le cubría con la

sombra de sus alas. Los que tornaban solos tornaban

en silencio y con lágrimas en los ojos; los que

no, subían cantando como suben las

alondras en las mañanas de abril.

Después, las tinieblas rosadas y azules que flotaban en el espacio como cortinas de gasa

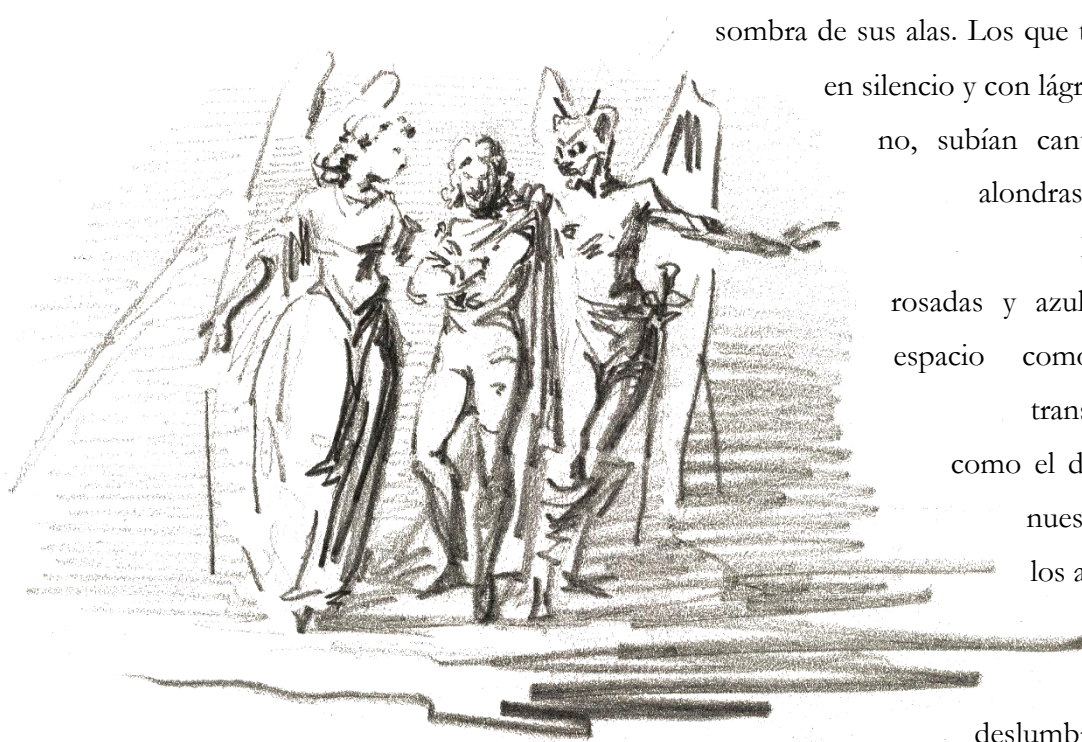
transparente se rasgaron como el día de gloria se rasga en

nuestros templos el velo de los altares; y el paraíso de los

justos se ofreció a sus

miradas

deslumbrador y magnífico.



-VI-

Allí estaban los santos profetas que habréis visto groseramente esculpidos en las portadas de piedra de nuestras catedrales; allí las vírgenes luminosas, que intenta en vano copiar de sus

sueños el pintor, en los vidrios de colores de las ojivas; allí los querubines, con sus largas y flotantes vestiduras y sus nimbos de oro, como los de las tablas de los altares; allí, en fin, coronada de estrellas, vestida de luz, rodeada de todas las jerarquías celestes, y hermosa sobre toda ponderación, Nuestra Señora de Monserrat, la Madre Dios, la reina de los arcángeles, el amparo de los pecadores y el consuelo de los afligidos.

-VII-

Más allá el paraíso de los justos, más allá el trono donde se sienta la Virgen María, el ánimo de Teobaldo se sobrecogió temeroso, y un hondo pavor se apoderó de su alma. La eterna soledad; el eterno silencio, viven en aquellas regiones que conducen al misterioso santuario del Señor. De cuando en cuando azotaba su frente una ráfaga de aire, frío como la hoja de un puñal, que crispaba sus cabellos de horror y penetraba hasta la médula de sus huesos, ráfagas semejantes a las que anunciaban a los profetas la aproximación del espíritu divino. Al fin llegó a un punto donde creyó percibir un rumor sordo, que pudiera compararse al zumbido lejano de un enjambre de abejas, cuando, en las tardes del otoño, revolotean en derredor de las últimas flores.

-VIII-

Atravesaba esa fantástica región adónde van todos los acentos de la tierra, los sonidos que decimos que se desvanecen, las palabras que juzgamos que se pierden en el aire, los lamentos que creemos que nadie oye.

Aquí, en un círculo armónico, flotan las plegarias de los niños, las oraciones de las vírgenes, los salmos de los piadosos eremitas, las peticiones de los humildes, las castas palabras de los limpios de corazón, las resignadas quejas de los que padecen, los ayes de los que sufren y los himnos de los que esperan. Teobaldo oyó entre aquellas voces, que palpitaban aún en el éter luminoso, la voz de su santa madre que pedía a Dios por él; pero no oyó la suya.

-IX-

Más allá hirieron sus oídos con un estrépito discordante mil y mil acentos ásperos y roncós, blasfemias, gritos de venganzas, cantares de orgías, palabras lúbricas, maldiciones de la desesperación, amenazas de impotencia y juramentos sacrílegos de la impiedad.

Teobaldo atravesó el segundo círculo con la rapidez que el meteoro cruza el cielo en una tarde de verano, por no oír su voz que vibraba allí sonante y atronadora, sobreponiéndose a las otras voces en medio de aquel concierto infernal.

—¡No creo en Dios! ¡No creo en Dios! —decían aún su acento agitándose en aquel océano de blasfemias; y Teobaldo comenzaba a creer.

-X-

Dejó atrás aquellas regiones y atravesó otras inmensidades llenas de visiones terribles, que ni él pudo comprender ni yo acierto a concebir, y llegó al cabo al último círculo de la espiral de los cielos, donde los serafines adoran al Señor, cubierto el rostro con las triples alas y prosternados a sus pies.

Él quiso mirarlo.

Un aliento de fuego abrasó su cara, un mar de luz oscureció sus ojos, un trueno gigante retumbó en sus oídos, y, arrancado del corcel y lanzado al vacío como la piedra candente que arroja un volcán, se sintió bajar y bajar sin caer nunca, ciego, abrasado y ensordecido, como cayó el ángel rebelde cuando Dios derribó el pedestal de su orgullo con un soplo de sus labios.

*

-I-

La noche había cerrado y el viento gemía agitando las hojas de los árboles, por entre cuyas frondosas ramas se deslizaba un suave rayo de luna, cuando Teobaldo, incorporándose sobre el codo y restregándose los ojos como si despertara de un profundo sueño, tendió alrededor una mirada y se encontró en el mismo bosque donde hirió al jabalí, donde cayó muerto su corcel, donde le dieron aquella fantástica cabalgadura que le había arrastrado a unas regiones desconocidas y misteriosas.



Un silencio de muerte reinaba en su alrededor; un silencio que solo interrumpía el lejano bramido de los ciervos, el temeroso murmullo de las hojas y el eco de una campana distante que de vez en cuando traía el viento en sus ráfagas.

—Habré soñado dijo el barón; y emprendió su camino a través del bosque, y salió al fin a la llanura.

-II-

En lontananza, y sobre las rocas de Montagut, vio destacarse la negra silueta de su castillo sobre el fondo azulado y transparente del cielo de la noche.

—Mi castillo está lejos y estoy cansado —murmuró—; esperaré el día en un lugar cercano —y se dirigió al lugar. Llamó a una puerta.

—¿Quién sois? —le preguntaron.

—El barón de Fortscastells —respondió, y se le rieron en sus barbas. Llamó a otra.

—¿Quién sois y qué queréis? —tornaron a preguntarle.

—Vuestro señor —insistió el caballero, sorprendido de que no le conociesen—; Teobaldo de Montagut.

—¡Teobaldo de Montagut! —dijo colérica su interlocutora, que lo era una vieja—; ¡Teobaldo de Montagut, el del cuento!... ¡Bah!... Seguid vuestro camino, y no vengáis a sacar de su sueño a las gentes honradas para decirles chanzonetas insulsas.

-III-

Teobaldo, lleno de asombro, abandonó la aldea y se dirigió al castillo, a cuyas puertas llegó cuando apenas clareaba el día. El foso estaba cegado, con los sillares de las derruidas almenas; el puente levadizo, inútil ya, se pudría colgado aún de sus fuertes tirantes de hierro, cubiertos de orín por la acción de los años; en la torre del homenaje tañía lentamente una campana; frente al arco principal de la fortaleza sobre un pedestal de granito se elevaba una cruz; en los muros no se veía un solo soldado; y, confuso y sordo, parecía que de su seno se elevaba como un murmullo lejano, un himno religioso, grave, solemne y magnífico.

—¡Y este es mi castillo, no hay duda! —decía Teobaldo, paseando su inquieta mirada de un punto a otro, sin acertar a comprender lo que le pasaba—. ¡Aquel es mi escudo, grabado aún sobre la clave del arco! ¡Ese es el valle de Montagut! Estas tierras que domino, el señorío de Fortscastells...

En aquel instante las pesadas hojas de la puerta giraron sobre sus goznes y apareció en su dintel un religioso.

-IV-

—¿Quién sois y qué hacéis aquí? —preguntó Teobaldo al monje.

—Yo soy —contestó este— un humilde servidor de Dios, religioso del monasterio del Montagut.

—Pero... —interrumpió el barón— Montagut ¿no es un señorío?

—Lo fue... —prosiguió el monje— hace mucho tiempo... A su último señor, según cuentan, se lo llevó el diablo; y como no tenía a nadie que le sucediese en el feudo, los condes soberanos hicieron donación de estas tierras a los religiosos de nuestra regla, que están aquí desde habrá cosa de ciento a ciento veinte años. Y vos, ¿quién sois?

—Yo... —balbuceó el barón de Fortscastells, después de un largo rato de silencio—; yo soy... un miserable pecador que arrepentido de sus faltas, viene a confesarlas a vuestro abad, y a pedirle que lo admita en el seno de su religión.

