Bécquer y lo sobrenatural: A propósito de la leyenda de «Los ojos verdes»

Nicolás Asensio Jiménez y Julieta Casariego

La leyenda de «Los ojos verdes» de Gustavo Adolfo Bécquer fue publicada por primera vez el 15 de diciembre de 1861 en *El Contemporáneo*. Un año despúes de la muerte del poeta, en 1871 concretamente, pasó a formar parte de la primera compilación de las *Obras* que Casado Abisal y otros amigos cercanos hicieron en dos volúmenes[1]. Desde entonces se ha reeditado en infinidad de ocasiones, convirtiéndose en una de las leyendas más populares del poeta sevillano, casi a la altura de las conocidas «El rayo de luna» o «El monte de las ánimas». Se lee en los los colegios, en los institutos, en las universidades, ha dado lugar, también, a versiones, adaptaciones, parodias e, incluso, se ha interpretado, contándose de viva voz en multitud de ocasiones[2]. También, ha despertado bastante interés entre la crítica académica, pues son ciertamente considerables los estudios, ya sea monográficos o enmarcados en cuestiones generales sobre la poética de Bécquer, que analizan esta leyenda desde diversas perspectivas. Se han estudiado los posibles orígenes de la leyenda[3], su recepción posterior por parte de diversos autores[4], se ha intentado ahondar en su misterio desde teorías psicoanalíticas[5] y se ha puesto en relación a la dama del relato con el resto de personajes femeninos en la poética de Bécquer[6]. Este éxito tan grande entre el público general y la crítica puede explicarse en el atractivo de los hechos narrados a la vez que en el dominio del lenguaje y los elementos narrativos del poeta; pero, a nuestro modo de ver, como trataremos de demostrar a lo largo de este análisis, su principal valor reside en la capacidad de combinar la tradición y la innovación no solo de elementos literarios sino, más bien, de rasgos de la mentalidad y el

1 Nos referimos a Bécquer, Gustavo Adolfo, *Obras*, 2 vols., Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1871. Más información en: Rubio Jiménez, Jesús, «Cronología de Gustavo Adolfo Bécquer», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (2006), disponible en: https://bit.ly/2UiqX36 [consultado el 1 de marzo de 2019].

2 Sin ir más lejos, en internet y, más esfecíficamente, en la plataforma YouTube podemos encontrar decenas y decenas de reinterpretaciones de esta obra: https://bit.ly/2TlwqJ4 [consultado el 1 de marzo de 2019]. Cabe destacar el podcast «Los ojos verdes y El miserere» del programa *Historias* de Radio Nacional de España de 12 de agosto de 2010: https://bit.ly/2H6hRT6 [consultado el 1 de marzo de 2019].

3 Concretamente, en el siguiente caso, se ha analizado la posible influencia de Gertrudis Gómez de Avellaneda en la creación de la leyenda que nos atañe: Gulsoy, Joseph, «La fuente común de 'Los ojos verdes' y 'El rayo de luna' de G. A. Bécquer», *Bulletin of Hispanic Studies* (1967), nº X, pp. 96-106.

4 Por ejemplo, la influencia de la leyenda en la película *Grandes Esperanzas* de Alfonso Cuarón estrenada en 1998: Trujillo del Real, Carlos, «Cuarón lee 'Grandes Esperanzas' de Dickens, con los 'Ojos Verdes' de Bécquer», *Comunicación: revista internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales* (2005), nº 3, pp. 67-82.

5 Véase Santa Banyeres, María Ángeles, «'Los ojos verdes', de Gustavo Adolfo Bécquer, a la luz de Gaston Bachelard», *Anuario de filología* (1980), nº 6, pp. 399-404; también, Inglis, A. D., «The real and the imagined in Bécquer 'Leyendas'», *Bulletin of Hispanic Studies* (1966), vol. 43, nº 1, pp. 25-31; y Baker, A. F., «Self Realization in the 'Leyendas' of Gustavo Adolfo Bécquer», *Revista Hispánica Moderna* (1991), año 44, nº 2, pp. 191-206.

6 Cubero Sanz, Manuela, «La mujer en las leyendas de Bécquer», *Revista de Filología Española* (1969), vol. 52, nº 1/4, pp. 347-370.

pensamiento que aún hoy, más de ciento cincuenta años después de su publicación, nos hacen plantear nuestra forma de ser y mirar la realidad.

La trama es aparentemente sencilla. Tras una partida de caza fallida, en la que el ciervo herido ha conseguido refugiarse en una zona del bosque que los lugareños consideran hechizada, Fernando de Argensola, el primogénito de los marqueses de Almenar, decide ignorar las advertencias del resto de cazadores y adentrarse, solo, en busca de su presa. Lo que encuentra, en cambio, es una misteriosa fuente desde cuyo fondo le observan unos extraños y preciosos ojos verdes. Estos ojos le atraen hasta tal punto que descubrir la mujer que los tiene se convierte en su principal obsesión. A partir de ese momento, acude todos los días a la fuente para intentar conocer a la dama, despreocupándose de sus quehaceres, su aspecto físico y sus relaciones sociales. Finalmente, conoce a la misteriosa mujer, tan bella que no parece de este mundo, se deja seducir y cuando va a besarla, al borde de la fuente, ella lo arrastra hasta el fondo para ahogarle.

Sin duda, es una trama que encaja perfectamente en los moldes clásicos de los cuentos folklóricos sobre hadas. Se trata, en esencia, del relato de un héroe que descubre un mundo mítico y, debido a ese descubrimiento, nunca puede volver a ser el mismo en su realidad cotidiana. Es más, son muchos los motivos registrados en el *Motif-index of folk literature* de Stith Thompson que pueden observarse en esta leyenda, entre ellos, los más significativos: «T6 *Love as inducement to idolatry*», «T91.3.2 *Love of mortal and devil*», «T83 *Lover drowned as he swims to see his mistress*».[7] Sin embargo, lo que sorprende hasta cierto punto es la estructura tan peculiar que diseña Bécquer para esta trama tan clásica. Seremos precisos: los cuentos folklóricos –y más aún si su tradición es oral y no textual– por lo general narran el viaje del héroe de una forma lineal y continua, de tal modo que la estructura del relato y la evolución del personaje suelen ser una unidad común. Ciertamente, podemos decir que la estructura que emplea Bécquer es lineal, en el sentido de que los hechos se suceden mediante una relación de causa y efecto, pero no podemos decir que sea continua. De hecho, la misma división en tres apartados tras un pequeño preámbulo, que ya estaba presente desde su publicación original en *El Contemporáneo*[8], introduce una delimitación formal brusca: no solo nos fuerza a nosotros, los lectores, a hacer una pausa antes de cada apartado, sino que también fuerza a cada apartado a tener una unidad de acción, tiempo y sentido en sí mismo.

Examinemos esta idea con más detalle, desgranando la información de cada una de las partes en las que se estructura la obra:

- *Premámbulo*: Presenta las palabras del autor donde expresa que por fin ha podido escribir esta leyenda que llevaba tiempo obsesionándole, especialmente, la imagen de los ojos verdes que cree haber visto en algún lado, por lo que, así, se introduce cierto misterio y expectación ante la narración que sigue.
- *Primera parte*: Muestra la partida de caza, la huida del ciervo y el empeño soberbio de Fernando de Argensola de perseguirlo, adentrándose en la zona hechizada del bosque ignorando las advertencias del resto de cazadores.
- *Segunda parte*: Aquí se produce una elipsis pues esta parte nos muestra al protagonista, tiempo después, muy

7 Thompson, Stith, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends, revised and enlarged edition*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958. Disponible en: http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/ [consultado el 1 de marzo de 2019].

8 La reproducción del ejemplar de *El Contemporáneo* que contiene nuestra leyenda, puede consultarse en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, en la siguiente dirección: https://bit.ly/2NCwtuD [consultado el 1 de marzo de 2019].

desmejorado y ensimismado, contándole a su compañero y amigo Íñigo lo que ocurrió en el bosque: Llegó a una fuente extraña, donde creía escuchar murmullos, y descubrió los extraños ojos verdes que le obsesionan.

- *Tercera parte*: Narra el encuentro del protagonista con la misteriosa mujer en el bosque y su muerte.

Dejando de lado el preámbulo, cuya función es contextualizar lo que se nos va a contar a continuación –siendo como una especie de mediador entre los lectores y los hechos–, la historia se divide tres partes que, en curiosa correspondencia numérica, abarcan tres acontecimientos concretos, –la caza, la conversación y la seducción y muerte–, en tres periodos de tiempo distintos y en tres escenarios distintos –el bosque, el salón y, de nuevo, el bosque–. Cada parte es, en definitiva, una unidad de acción autónoma, concentrada en un tiempo y un espacio definido. Lo que une a cada una de ellas es una historia común subyacente, unos mismos personajes y, desde el punto de vista formal, un narrador omnisciente en tercera persona con capacidad de interpretar o conocer la mente de los personajes –como es típico, de hecho, en los relatos folklóricos– pero que mantiene cierta distancia, dando protagonismo al diálogo y la descripción concreta y, más o menos, objetiva de los elementos. Así pues, lo que produce esta estructura, lineal pero discontinua, y la distancia desde la que se posiciona el narrador es la sensación de contemplar tres escenas separadas y aisladas de una historia de una forma directa, concreta y rápida, como si se tratara de un golpe de vista. Es curioso este detalle: teniendo en cuenta que se narran sucesos sobrenaturales, que costaría creer, se nos sitúa casi como testigos de los hechos, sin intermediarios.

Analicemos ahora cómo estos hechos sobrenaturales afectan en la evolución del personaje. Para ello, en primer lugar, debemos prestar atención al motivo de la caza fallida, que no solo abre la primera parte, sino también el relato entero:

> *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 hundid 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 darlo por perdido?*[9]

Se trata de un motivo folklórico bastante común en todas las manifestaciones literarias del arte popular y tradicional. Podemos observarlo en cuentos y leyendas de transmisión oral, canciones y romances[10]. Por norma general, siguiendo a Daniel Devoto, «un cazador sale a cazar y no cobra pieza alguna; halla, en cambio, el amor, la muerte o un tercer camino ascendente que lo saca –como los otros dos– de este mundo»[11]. El cazador, dicho de otro modo, resulta finalmente cazado, ya sea por el amor, por la muerte o, en el caso de la leyenda que estamos analizando, por ambas cosas. Consiste, así pues, en un motivo premonitorio que desde el principio del relato ya nos adelanta el conflicto del personaje y su resolución.

A la vez que se despliega este motivo durante la primera parte de la leyenda, podemos observar la caracterización de Fernando de Argensola antes de sufrir el cambio trágico e irre-

9 Seguimos la edición de Hitos Hurtado, María de los, *Cuentos del siglo XIX*, Madrid, Edaf, 1999, p. 94.

10 En este misma revista, de hecho, ya habló uno de los autores de este artículo sobre el motivo de la caza fallida a propósito del romance de «Ricofranco»: Asensio Jiménez, Nicolás, «Singularidad y genética del romance de Rico Franco», *Revista de Folklore* (2014), nº 385, pp. 19-36.

11 Devoto, Daniel, «El mal cazador», en *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1965, vol. 1, p. 485.

parable en su forma de ser. Se trata, como hemos visto, de una escena de caza pero a través de su comportamiento y sus palabras podemos hacernos una idea muy precisa de su psique. Sabemos que pertenece a una familia de alto estrato social, en concreto de la nobleza soriana, los marqueses de Almenar[12], sabemos también que es joven, vital y enérgico. Sin embargo, hay otro rasgo de crucial importancia sobre el que se construye su personalidad. Este es la desmedida confianza que tiene en sí mismo. Desde luego puede observarse a lo largo de toda la escena pero las siguientes palabras resultan especialmente representativas y reveladoras:

> *¡Pieza perdida! Primero perderé yo el señorío de mis padres y primero perderé el ánima en manos de Satanás que permitir que se me escape ese ciervo, 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 faltan, su carrera se acorta; déjame... déjame; suelta esa brida o te revuelco en el polvo...*[13]

A través de estas palabras podemos observar que el protagonista cree conocer nada más y nada menos que la mentalidad del ciervo herido, cree que puede lograr su caza e, incluso, para lograrlo, se sobrepone con violencia al resto de cazadores. La desmedida confianza en sí mismo es lo que le hace desafiar las creencias populares que desde tiempos imemoriales advertían que adentrarse en esa zona del bosque podría resultar peligroso. Fernando de Argensola no cree en una realidad sobrenatural, no cree en las amonestaciones de sus compañeros, no cree en los dichos y leyendas, solo cree en sí mismo y su capacidad para afrentar los problemas. En esta actitud podemos observar con bastante claridad una vinculación con el concepto griego de *hybris*, un concepto frecuentemente traducido por 'desmesura' o 'soberbia', que aun así implica más connotaciones. La tragedia griega, de hecho, está llena de personajes que creen estar por encima de los acontecimientos que les ocurren y que creen estar por encima, incluso de los dioses –Prometeo, Agamenón, Antígona, entre otros–; o, dicho de otro modo, creen ante todo tipo de circunstancias que ellos mismos son portadores de la razón y a menudo se creen indestructibles, justo como le ocurre a nuestro protagonista[14]. Sin embargo, como dice el antiguo proverbio griego, «Aquel a quien los dioses quieren destruir, primero lo vuelven loco».

Y esto es lo que le ocurre a nuestro protagonista. La elipsis entre la primera parte y la segunda marca un antes y un después en la conducta del personaje. En la segunda parte nos encontramos a una persona completamente diferente: abatida, descuidada, pálida, enfermiza y, sobre todo, obsesionada con alcanzar el amor de una mujer sobrenatural. Aquí la *hybris* ha cambiado de forma pero sigue estando presente. Antes el héroe no creía en nada más allá de la realidad material, la que podía ver y sentir, y, precisamente debido a que la conocía, creía de forma desmedida en su capacidad para desenvolverse de forma exitosa. Ahora, atrapado en una nueva y extraña realidad, cree ser merecedor del amor de una mujer con rasgos feéricos: «No soy una mujer como las que existen en la tierra: Soy una mujer digna de ti, que eres superior a los demás hombres»[15], le dice ella, la mujer inalcanzable, la mujer que no es del mundo de los mortales, el irreal ideal que

12 Ciertamente existió un Señorío de Almenar, otorgado en 1430 por Juan II de Castilla a Hernán Bravo de Lagunas, que ha ido pasando de generación en generación por todo el linaje. Para más información, véase Larrain, Carlos, *La Torre de la Pica y el Señorío de Almenar*, Santiago, Imprenta El Esfuerzo, 1943.

13 Hitos Hurtado, María de los, *op. cit.* p. 95.

14 Para más información remitimos al primer capítulo del ya clásico estudio de Dodds, Eric R., *Los griegos y lo irracional*, traducción de María Araujo, Madrid, Alianza, 1997.

15 Hitos Hurtado, María de los, *op. cit.* p. 101.

está siempre presente en las obras de Bécquer, tanto en sus leyendas como en sus rimas[16].

Esta nueva persona en que se ha convertido Fernando de Argensola contrasta bruscamente con Íñigo, su interlocutor, que es racional pero a la vez respetuoso con lo sobrenatural, un justo punto medio entre la actitud soberbia del protagonista antes de la caza y su enajenación posterior. Al respecto, la elipsis es un recurso muy importante para explicar este proceso de metamorfosis, pues puede sugerir que a nosotros, los lectores, no nos está permitido contemplar directamente las acciones de lo sobrenatural o de los dioses; quizá por incapacidad, quizá por protección, pues a los humanos que miran directamente lo sobrenatural les sucede una transformación irreversible. Observémoslo en las mismas palabras del protagonista, describiendo el lugar de los hechos:

> *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, 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 risas; 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*[17].

El pasaje es verdaderamente significativo y merece la pena detenerse un momento a examinar los recursos estilísticos que emplea Bécquer para transmitirnos el mensaje con eficacia. El poeta utiliza únicamente sustantivos y adjetivos concretos, lo cual nos provoca imágenes inmediatas como lectores, pero, además, recurre a juegos de aliteración, en especial de sibilantes. Podemos ver, entonces, con mucha nitidez aquella fuente en medio del bosque a la que acuden las abejas, podemos escuchar su zumbido, mezclándose con el caer del agua en una especie de confusión que al protagonista le hacen creer que hay elementos sobrenaturales actuando. En definitiva, al menos dos sentidos, la vista y el oído, adquieren protagonismo en este pasaje, lo cual, volviendo a la idea mencionada anteriormente, puede sugerirnos que somos testigos directos de un acontecimiento sobrenatural.

El caso es que cuando el protagonista pronuncia las palabras que acabamos de examinar, ya ha sufrido el cambio irreversible en su forma de ser. Es el momento del *ordeal*, típico en los cuentos de hadas, donde se produce la muerte de la persona que era antes de adentrarse en el mundo mítico y la resurrección en una persona nueva[18]. Estas palabras que he citado son el testimonio más directo de que el personaje ha adquirido una nueva forma de mirar la realidad, de la que no se podrá desprender. Fernando de Argensola no solo ve la realidad literal del paisaje, es decir, sus árboles, sus peñas, sus hojas y sus deslizantes gotas de agua, sino que estos elementos se cargan de significado metafórico. Concretamente, nuestro protagonista escucha el sonido del agua pero, como ya adelantába-

16 A este respecto, resultan muy ilustrativas las comparaciones entre la mujer en diversas rimas y la mujer misteriosa de la leyenda que hace Manuela Cubero Sanz, *op. cit.*, pp. 352-353.

17 Hitos Hurtado, María de los, *op. cit.*, pp. 97-98.

18 Para mayor información sobre la evolución del héroe en los relatos folklóricos, consúltese el ya clásico estudio de Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Princeton University Press, 1968.

mos, escucha también susurros y murmullos, escucha el sonido de las gotas al caer en el lago pero escucha también «lamentos, palabras, nombres y cantares», ve el fondo de la fuente pero también cree ver los ojos de una mujer. Este fenómeno de ver la realidad material con un significado metafórico o, en otras palabras, de poder ver a la vez las cosas visibles y las invisibles, es lo que Patrick Harpur, el gran estudioso de la imaginación, llamó *doble visión*[19]. Esta peculiar forma de mirar la realidad, que no solo está presente en el protagonista sino también en el narrador, es uno de los rasgos esenciales del Romanticismo original –el de Wordsworth y Coleridge– y nos atrevemos a decir que Bécquer es uno de los pocos poetas españoles del siglo XIX –quizá junto a Rosalía de Castro– que puede mirar de esta forma. Comparemos el pasaje de nuestra leyenda y la idea de la doble visión con las palabras del gran poeta romántico William Blake:

> *The ancient Poets animated all sensible objects with Gods or Geniuses, calling them by the names and adorning them with the properties of woods, rivers, mountains, lakes, cities, nations and whatever their enlarged and numerous senses could perceive*[20].

La cualidad del poeta, podríamos interpretar de las palabras de Blake, sería mantener el equilibrio, como hacían los antiguos, en la doble visión, pudiendo ver al mismo tiempo la realidad literal y metafórica, lo humano y lo divino, pero sin ser absorbido por ninguna de estas perspectivas totalizadoras. Teniendo en cuenta esta idea, podemos interpretar que nuestro protagonista se ve absorbido por una forma de mirar la realidad metafórica, muy alejada de la realidad material e incomprendida por la gente que le rodea, como el montero Íñigo. Y es esta forma de mirar lo que le conduce, primero, a la locura y, después, a la muerte. La evolución del personaje es, así pues, como un progresivo descenso a los infiernos –*catábasis*–: abandona la realidad cotidiana donde se siente cómodo, se adentra en un mundo sobrenatural que limita con la locura y concluye con su desaparición, el abandono tanto del mundo material como del mundo mítico.

Resulta cuanto menos curioso –y con esta idea vamos acabando nuestro análisis– que el trágico final de nuestro protagonista evoque en cierta manera el mito de Narciso. La muerte de Fernando de Argensola se produce porque se zambulle en una fuente persiguiendo unos ojos de una misteriosa mujer del mismo modo que Narciso se ahoga al intentar besar su propio reflejo. El contexto, desde luego es muy parecido, pero lo es también su sentido. En ambos casos, la muerte se produce por un enamoramiento, en concreto por la pasión que arrastra a los dos personajes a tomar decisiones irracionales que ponen en riesgo su integridad física y psicológica. Pero aun hay más. Si ahondamos en nuestro relato, podemos observar que el protagonista no solo se enamora de la misteriosa mujer, sino que también se siente ciertamente especial por estar viviendo una relación amorosa fuera de lo común. Recordemos las palabras que ya hemos citado antes: «Soy una mujer digna de ti, que eres superior a los demás hombres»[21]. Se enamora de la misteriosa mujer por lo que tiene de extraño, de exclusivo, de extraordinario, porque no es como el común de los mortales, pero en cierto modo también este amor le sirve para reafirmar su identidad como un hombre excepcional que puede adentrarse en terrenos inaccesible para el resto de personas.

Relacionemos, para concluir, lo examinado hasta ahora. Hemos visto que Bécquer no se distancia de los modelos clásicos de los cuentos de hadas en cuanto a la construcción de la trama, el tema y sus sentidos y la caracterización de los personajes pero sí lo hace respecto a la

19 Harpur, Patrick, *The Philosopher's Secret Fire: A History of the Imagination*, Londres, Penguin, 2002.

20 Blake, William, *El matrimonio del Cielo y del Infierno y Cantos de Inocencia y de Experiencia*, traducción de Soledad Capurro, Madrid, Visor, 1979, p. 46.

21 Hitos Hurtado, María de los, *op. cit.* p. 101.

estructura, pues crea un orden de cierta complejidad que rompe la continuidad típica de las leyendas tradicionales. Las innovaciones de Bécquer, en el plano de lo formal, son en esencia un mecanismo que eleva el dramatismo y el poder estético del relato. «Los ojos verdes» es, en este sentido, una reformulación personal de un cuento tradicional. Se trata de una historia sobre la metamorfosis, sobre los límites humanos y divinos, sobre cómo la *hybris* humana conduce a la pérdida del individuo o, más concretamente, de cómo el contacto con lo sobrenatural nos transforma. Es un relato muy ambiguo porque los hechos que narra pertenecen a una realidad mítica, no cotidiana. En este sentido, Bécquer comprende y sublima a la perfección las connotaciones de la palabra *leyenda*, algo que puede ser o no ser cierto o bien algo que no es del todo cierto pero tiene algo de verdadero. Si leemos esta leyenda de forma literal o metafórica al igual que si pensamos que es una historia que trata de lo sobrenatural o, por el contrario, de la locura humana, es asunto nuestro y, a la vez, nuestra elección dice mucho de nosotros mismos y de nuestra forma de mirar la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

Asensio Jiménez, Nicolás, «Singularidad y genética del romance de Rico Franco», *Revista de Folklore* (2014), nº 385, pp. 19-36.

Baker, A. F., «Self Realization in the 'Leyendas' of Gustavo Adolfo Bécquer», *Revista Hispánica Moderna* (1991), año 44, nº 2, pp. 191-206.

Bécquer, Gustavo Adolfo, *Obras*, 2 vols., Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1871.

Blake, William, *El matrimonio del Cielo y del Infierno y Cantos de Inocencia y de Experiencia*, traducción de Soledad Capurro, Madrid, Visor, 1979.

Campbell, Joseph (1968): *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Princeton University Press.

Cubero Sanz, Manuela, «La mujer en las leyendas de Bécquer», *Revista de Filología Española* (1969), vol. 52, nº 1/4, pp. 347-370.

Devoto, Daniel, «El mal cazador», *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1965, vol. 1, pp. 481-491.

Dodds, Eric R., *Los griegos y lo irracional*, traducción de María Araujo, Madrid, Alianza, 1997.

Gulsoy, Joseph, «La fuente común de 'Los ojos verdes' y 'El rayo de luna' de G. A. Bécquer», *Bulletin of Hispanic Studies* (1967), vol. 44, nº 2, pp. 261-271.

Harpur, Patrick, *The Philosopher's Secret Fire: A History of the Imagination*, Londres, Penguin, 2002.

Hitos Hurtado, María de los, *Cuentos del siglo xix*, Madrid, Edaf, 1999.

Inglis, D. (1966), «The real and the imagined in Bécquer ‹Leyendas›», *Bulletin of Hispanic Studies* (1966), vol. 43, nº 1, pp. 25-31.

Larrain, Carlos, *La Torre de la Pica y el Señorío de Almenar*, Santiago, Imprenta El Esfuerzo, 1943.

Thompson, Stith, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends, revised and enlarged edition*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958. Disponible en: http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/ [consultado el 1 de marzo de 2019].

Trujillo del Real, Carlos, «Cuarón lee 'Grandes Esperanzas' de Dickens, con los 'Ojos Verdes' de Bécquer», *Comunicación: revista internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales* (2005), 3, pp. 67-82.

Santa Banyeres, M. A., «'Los ojos verdes', de Gustavo Adolfo Bécquer, a la luz de Gaston Bachelard», *Anuario de filología* (1980), 6, pp. 399-404.

Rubio Jiménez, Jesús, «Cronología de Gustavo Adolfo Bécquer», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (2006), disponible en: https://bit.ly/2UiqX36 [consultado el 1 de marzo de 2019].