Gustavo Adolfo Bécquer, crítico literario

Jesús Rubio Jiménez
Universidad de Zaragoza

Existe un amplio acuerdo en que los escritores modernos escriben con conciencia crítica del lenguaje y de las técnicas de escritura que manejan. Es el metro con que se mide su modernidad: a mayor conciencia, mayor modernidad. Se insiste menos, sin embargo, en que estas son históricas y están sometidas a procesos permanentes de reestructuración y ajuste. Gustavo Adolfo Bécquer vivió y escribió dentro de un sistema literario en el que se estaban produciendo cambios extraordinarios y dentro de él tanteó posibilidades: algunas cuajaron en obras hoy clásicas, otras todavía esperan la mano de nieve que rescate su singularidad. No faltan escritos puramente redundantes y otros ni siquiera pasaron de proyectos. La escritura de Bécquer es siempre polifónica genéricamente y es fundamental apreciar la diversidad de sonidos y su armonización en su obra completa para rescatarlo de lecturas reductoras, que han sacralizado en exceso *Rimas*, *Leyendas* y cartas *Desde mi celda* desde que Ramón Rodríguez Correa, en el "Prólogo" a sus *Obras* (1871), lo convirtió en un *genio malogrado* (Rubio Jiménez, 2009).

Desde el inicio de su escritura se aprecian indicios inequívocos que apuntan a su modernidad, sustentada por una aguda conciencia crítica. Se había educado con seguidores de Alberto Lista, que difundió el *buen gusto* literario con una sólida base neoclásica, pero aprestada por el maestro con lecturas y pensamiento europeos: Gustavo Adolfo fue alumno de Francisco Rodríguez Zapata en 1847 y seguramente leyó libros como el *Curso de literatura general*, de José Fernández Espino (1847). A veces, leyendo las críticas de Bécquer, se encuentran frases no ya parecidas, sino coincidentes con las de sus maestros al explicar ciertos conceptos.

En Bécquer resulta llamativo que con frecuencia los escritos van precedidos de prólogos y de ensayos explicativos. Tanto da que se trate de la tragedia juvenil *Hamlet* como de la *Historia de los templos de España* (Rubio Jiménez, 1995; Benítez, 1971). Cuando colaboraba en la prensa, en las primeras entregas fijaba las coordenadas de sus artículos (Ortega, 1989, 1997). Y otro tanto sucedía aún cuando dirigió *La Ilustración de Madrid* y *El Entreacto*, planificando sus secciones. Las *Cartas literarias a una mujer* (*El Contemporáneo*, 1860-1861) y la reseña a *La soledad*, de Ferrán (*El Contemporáneo*, 20/1/1861), cumplen este mismo pa-

pel y espejean con la "Introducción sinfónica" en el *Libro de los gorriones*, que editaron sus amigos en las *Obras* (1871).

La crítica entrevera siempre de mil modos la escritura de Gustavo Adolfo. Toda ella, no solo las series que acabo de enunciar. Diferenciaba todos los roles posibles en la producción y difusión de las obras literarias, los recalcaba para evitar equívocos o por el contrario sabía diluirlos creando ambigüedad cuando le interesaba. No falta nunca conciencia de qué está escribiendo. De aquí la modernidad de Bécquer. Todo es cuestión de palabras y de cómo se utilicen.

Comprendió pronto que uno de los oficios periodísticos podía ser el de crítico literario —se le atribuyen ya críticas tempranas publicadas en Sevilla (Palenque, 2016; Palenque y Mengíbar, 2022)—, y procuró explicar en qué consistía la crítica literaria y cómo se debía ejercer: el crítico era un mediador entre el escritor y el lector. En 1859, en *La Época*, expuso con claridad estos conceptos en artículos que han rescatado Balbín Lucas (1960) y Urbina (2002). Se pueden completar con "La crítica", firmado por Adolfo García, en la revista *Espíritu* los días 14 de noviembre y 14 de diciembre de 1863 (Brown, 1963).[1] Han seguido las recuperaciones de *Críticas de arte* por Robert Pageard (1992) y Ortega (1991); y la serie de artículos "Cualquier cosa" (Ortega, 1997). Y el asunto de la crítica aflora en muchos otros escritos. Mencionaré alguno si llega el caso, pero me limito aquí a señalar la inequívoca vocación de Gustavo Adolfo Bécquer a explorar nuevos caminos de escritura, como recordaban Pageard (1995) y Ortega (2002).

A Bécquer le ocupó y le preocupó la crítica literaria y el estatuto social de los críticos, cada vez más lejos de lo académico y de las preceptivas. A pie de calle, en los periódicos, hijos de la *opinión pública* desde el siglo XVIII. Además, intentó abrirse camino profesional como crítico, aunque era una profesión poco definida en España y mal pagada, a diferencia de lo que ocurría en otros países europeos. No faltaban modelos filosóficos y profesionales en los que mirarse.

El primer artículo, "Crítica literaria", contiene un programa y una toma de posición que después fue matizando y aprestando. Gustavo Adolfo había comprendido ya el maremágnum literario en que se encontraba la gran ciudad en años de transformación profunda de las mentalidades, sometidos los ciudadanos a incontables ofertas de entretenimiento que les llegaban desde los teatros, los periódicos, las colecciones y bibliotecas de las editoriales, las instituciones académicas revitalizadas y la misma vida callejera, donde no faltaban tampoco reclamos dignos de atención. La *vida moderna* urbana, con sus mil incitaciones y su paradójico vacío. Y Gustavo Adolfo se veía flaneando por Madrid como Baudelaire o Gautier lo hacían por París. O como el crítico Jules Janin. La inestabilidad vital del literato y de la literatura sometidas a cambios continuos cada vez más acelerados está en la base de aquella literatura periodística. El literato

1. Cito el texto aquí por Bécquer (2000: 757-761). Sobre el seudónimo Adolfo García, véase: Urbina, Rubio Jiménez, 2023. Suazo Pascual (Bécquer, 2020, I) no lo recoge entre los artículos de crítica literaria y artística en Bécquer, edición por la que cito las obras del poeta, señalando las páginas en el texto.

era apenas un peón en aquel mundo, aunque lo moviera el deseo de gloria, alentando su tenaz lucha: se le sacrificaba en cualquier movimiento de la partida sin mayor miramiento.

¿Qué hacer? Buscar asideros para ordenar el caos. Y ahí se hace evidente su formación clasicista sevillana formulada por los discípulos de Lista, que adecuaron la imagen del artista a los parámetros europeos que impulsaron la Ilustración y el Romanticismo, donde conceptos como "imaginación" y el paso de la consideración del artista de *ingenio* a *genio* tuvieron gran importancia. Los dos asuntos han sido explorados con relación a Bécquer, más la pertenencia de la imaginación becqueriana a la moderna imaginación romántica que la importancia del *genio* para explicar el proceso creativo y la crítica (Romero Tobar, 1986, 1992). El camino que siguió la introducción del concepto de genio en las letras españolas ha sido desbrozado por Román Gutiérrez (2019) y Comellas (2015, 2019), ahora solo hay que transitarlo. Muestran con claridad —y lo resumo brevemente— que los términos "ingenio" y "genio", que habían servido para caracterizar la función creativa, sufrieron un cambio extraordinario, una verdadera "mutación" —el término es de Comellas— en el Romanticismo que afectó de lleno al concepto de autor. Si bien antes el *ingenio* se asociaba al talento individual, ahora, con el ensanchamiento de los dominios de la imaginación y el impulso a la creatividad entendida como una fuerza anímica de alcance trascendente surgida de la interioridad humana profunda, el "genio" se consolida como el término que define el arquetipo del poeta y en general del autor, reuniendo en él imaginación, sublimidad, inspiración, originalidad y rebeldía contra las reglas establecidas en la creación artística y con proyección en otros ámbitos, como la política.[2]

Las traducciones de Blair y Batteux afirmaron la superioridad del *genio* sobre el *ingenio* y el gusto que le era afín. Se desbordó la contención neoclásica y el *genio* o la *genialidad* se vieron como una categoría espiritual y hasta divina, que no se adquiría por técnica, sino que era una cualidad innata. Alberto Lista en su Academia contribuyó a la difusión de esta visión del artista. Basta recordar el lema de la Academia: "Para ser buen poeta no es suficiente el buen gusto sin el genio". Gustavo Adolfo hizo suya la idea de que el poeta es un genio natural y es capaz de comunicar a los otros el sentimiento de que está poseído, gracias a las reglas del arte. La condición divina del creador está en el meollo de la discusión. No se trataba de negar o de aprisionar al *genio*, sino de que el gusto, las reglas, dirigieran su creatividad. La invención del *genio* es hija de la inspiración, pero la composición lo es del talento y del arte. Quizá la expresión que lo resume en Bécquer es aquella de "Cuando siento, no escribo", incluida en las *Cartas literarias a una mujer*, si se explica convenientemente su sentido.

Esta concepción del artista impregna la formulación del papel de la crítica literaria y del crítico en "Crítica literaria" y en los otros artículos de la serie. En

2. En esta se suele utilizar el término "héroe" (Sánchez García, 2018).

este cuenta un suceso ocurrido en París que el arte debía señalar en su opinión "con una piedra blanca" y "la crítica recordará eternamente en él uno de sus más gloriosos triunfos" (531). Este triunfo fue el descubrimiento por Jules Janin de la célebre actriz trágica francesa Elisa Rachel Félix, actuando en el modesto teatro Gymnase cuando era una adolescente. Lo fascinó con su interpretación, y se convirtió entonces en su mentor crítico. Viéndola interpretar se le reveló su *genialidad*, esa cualidad natural inseparable del gran artista. Aunque Bécquer desdibujó las líneas, el artículo recrea el capítulo II de *Rachel et la tragédie* (1859), de Jules Janin, el "crítico famoso hoy en toda Europa, y ya entonces ventajosamente conocido en el mundo literario" (530), al que pone nombre al concluir su artículo: "La última palabra de esta historia hace poco que se ha dicho: Julio Janin la pronunció al colocar en nombre de la Francia y del arte los laureles de Talma sobre la tumba de Rachel" (533). Y aún añade después unas frases del discurso funeral de Janin que sintetizaban su valoración como crítico de la actriz: "Nosotros no vacilaremos un instante en cambiar la gloria de haber derrocado un coloso de deslumbradora ignorancia por la justa satisfacción de haber hecho brillar al sol de la justicia un átomo de genio oscurecido" (533). Janin necesitaba en tan señalada ocasión hablar de sí mismo tanto como de la difunta, reclamaba su *genialidad* como crítico que la descubrió frente a la ceguera y el desdén de los más.

Elisa Rachel Félix (1821-1858) en efecto había muerto antes de cumplir los treinta y siete años, el 3 de enero de 1858, enferma de tuberculosis —enfermedad emblemática del Romanticismo—, tras años de triunfos absolutos en la Comédie pero viviendo también en los últimos un grave descalabro personal y profesional, que se cerró tras su muerte con la subasta pública de sus bienes. Fue una muerte temprana, de artista *malograda* tras haber reinado en la Comédie, y era el emblema de la recuperación del repertorio clásico francés después de las turbulencias de los dramas románticos. Encarnó el genio escénico francés durante el periodo imperial. Sus exequias y el entierro en el cementerio de Père Lachaise tuvieron un boato excepcional, de funeral de realeza más que de artista, y pronunció el elogio fúnebre Jules Janin, "el príncipe de los críticos".[3] Había sido su mentor y ahora cerró su fulgurante trayectoria con el discurso funerario. Enseguida escribió una biografía de la actriz, que concluyó a finales de aquel verano y se publicó en 1859 en una lujosa edición de cuatro mil ejemplares ilustrada con fotografías; se vendió bien y hoy es muy codiciada por los bibliófilos.[4]

La muerte de Rachel repercutió en toda Europa, y también en España se encuentran narraciones del triste final de la actriz y del suntuoso funeral.[5] Desaparecía una actriz *genial* y es el motivo por el que Bécquer la toma para explicar

3. Jules Janin contribuyó a su sacralización artística con artículos y con su biografía (Janin, 1859). El capítulo final es un panegírico absoluto (501-524) y se cierra con su elogio fúnebre.

4. Una visión actualizada en VV. AA. (2004).

5. Un estudio detallado en Girard (s.f., s.e.). En España: R. S. (1858) y *La América* (24/1/1858, p. 9). Todavía años después, en Pastor de la Rosa (1863).

que la misión del crítico ante todo era descubrir *el genio*. Bécquer presentó a Janin entrando en el teatro Gymnase un poco al azar, huyendo del aburrimiento callejero, a ver una modesta compañía en una función de final de temporada, que se ejecutaba con unos pocos espectadores extranjeros, unas tres docenas de menestrales y varias personas de la casa; y aun así se produjo el milagro del descubrimiento de un *genio*:

> El eco de una voz, cuyo timbre particular le pareció reconocer vagamente, vino a arrancarle de sus pensamientos. Un nuevo personaje del drama acaba de entrar en la escena: interpretábalo una joven desconocida para él, pero en la pureza de aquellos sonidos, que recorrían sin esfuerzo la infinita escala de la pasión y el sentimiento, en el eco, metálico y vibrante unas veces, velado y sordo otras, de aquel órgano poderoso y flexible, había una fascinación, un encanto tan inexplicable que no pudo menos de incorporarse en su asiento, merced a un impulso maquinal, fijar los ojos en la escena y prestar oído. Su interés fue haciéndose gradualmente mayor a medida que la fábula dramática se desarrollaba. Efectivamente, en la movible fisonomía de aquella mujer; en la intensidad de su mirada, en el armonioso y extraño eco de su voz; en sus movimientos, en su paso, en su aire, en toda ella descubría el análisis del observador algo que la elevaba por cima de la esfera en que se revuelven y agitan, confundiéndose entre sí, las inquietas olas del inmenso océano de las vulgaridades. Hasta su manera de decir, ya cortada, brusca e incisiva; ya noble, sentida y fácil; su acción, sin mesura matemática, su estilo, sin énfasis, conocíase que era inspirado, propio, exclusivo de su talento; forma natural con que se revestían sus ideas para revelarse. No era aquella pauta de ninguna escuela, la imitación de ningún género, la parodia de ningún actor célebre, vicio tan común en la mayor parte de los que comienzan sus estudios en este arte difícil (531).

Las últimas frases son idénticas a las utilizadas por los seguidores de Lista para definir el *genio*: "su acción, sin mesura matemática, su estilo, sin énfasis, conocíase que era inspirado, exclusivo de su talento; forma natural con que se revestían sus ideas para revelarse". El *genio* es un don natural en esta tradición. Con estas palabras narró Bécquer el desvelamiento del genio de Rachel ante los ojos asombrados de Janin. Glosó Gustavo Adolfo la célebre función, reescribiendo la narración que de ella acababa de publicar Janin en el capítulo II de su biografía. Janin resume la fábula de la pieza y describe a Rachel, que interpretaba a una joven, copiando la crónica que escribió entonces:

> [...] avec beaucoup d'âme, de coeur, d'esprit, et très-peu d'habilité; elle a naturellement le sentiment du drame qu'on lui confie, et pour le comprendre, son inteligence lui suffit; elle n'a besoin du leçons et des conseils de personne. Nul effort, nulle exageration, point des cris, point des gestes; une gran sobrieté dans tous les mouvements de son corp et de son visage; rien qui ressemble à la coquetterie, au contraire, quelque chose de brusque et de hardi, de savage même dans le geste, dans la démarche et dans

> le regard: voilà Rachel. Cette enfant, qu'a déjà la conscience de la verité dans l'art, s'habille avec une scrupuleuse fidélité de costume; la voix et rangue et voilée comme la voix d'une enfant, ses mains son rouges comme les mains d'une enfant; son pied est comme sa main, peu formé encore; elle n'est pas jolie, mais elle plaît; en un mot, il y a un grand avenir dans ce jeune talent, et déjà (voilà pour le présent) il y a beaucoup de larmes, d'intérèt et d'emotion (Janin, 1859).

El *genio* permanece escondido hasta que alguien con sensibilidad suficiente lo descubre. En el caso de Rachel precedido de una vida oscura y miserable, sin que nadie se diera cuenta de "la lucha que sostenía con la helada indiferencia, las ardientes lágrimas de amargura y decepción que nublaban sus ojos en la soledad y el silencio" (531). Y el discurso becqueriano entonces se tiñe de autobiografismo, él mismo andaba empeñado en que su *genio* fuera reconocido y no es difícil aplicarle a él las palabras que asigna a Rachel:

> Hasta entonces una voz secreta que se levantaba del fondo de su conciencia le había gritado "¡Adelante!", y aunque desgarrándose los pies con los agudos zarzales de la senda, había proseguido sin vacilar su marcha; hasta entonces, como en una visión sobrenatural, lejos, muy lejos y a través de las oscuras nieblas que la rodeaban, creía haber distinguido un ardiente foco de luz al que se sentía impulsada como hacia su centro por una misteriosa e incontrastable fuerza de atracción; pero ya comenzaba a desfallecer [...]. Todos los genios que tienen que abrirse paso a través del vulgo, todas las cabezas privilegiadas a quienes les es necesario conquistar palmo a palmo el terreno que la prevención o la ignorancia defienden contra sus esfuerzos generosos, que en ese combate sordo y horrible de todos los días, de todas las horas, de todos los momentos, compran a precio de una tortura o de una lágrima cada hoja de laurel con que un día han de ceñir su frente, experimentan cuando los fatiga el cansancio de la lucha esas amargas y dolorosas reacciones. Instantes rápidos, pero crueles, en que se suceden la postración al ánimo y el desaliento a la esperanza; en que su fe se debilita, en que dudan de sí mismos, y creyéndose el juguete de una alucinación ridícula o de un loco orgullo, vuelven los ojos al cielo y preguntan a Dios, "¿Por qué me has engañado?" (532).

El texto es de una densidad admirable. Se entrevera con temas recurrentes en la obra de Gustavo Adolfo. Seminalmente están algunas de sus *Rimas* más célebres, como la LXVI y su desolada visión de la vida caminando "desgarrándose con los agudos zarzales de la senda", a través de "oscuras nieblas" (Bécquer, 2004, 118-119). No obstante, ante todo, atraviesa el texto un asunto central en la obra de Bécquer: los sueños de gloria congénitos al *genio* por su divinidad. Y se adivina un asomo de duda de alcanzar la gloria por desfallecimiento. En la frase que cierra el párrafo transcrito resuena el desamparo del artista en el "¿por qué me has engañado?" donde late el evangélico "Dios mío, ¿por qué me has abandonado?" de Jesucristo crucificado en el Gólgota. El don del *genio* es a la

vez una maldición y un estigma cuando se vive en una sociedad que es vulgar e incapaz de apreciarlo. Estas ideas subyacen también en la rima VII:

> ¡Ay! —pensé— ¡cuántas veces el genio
> así duerme en el fondo del alma,
> y una voz como Lázaro espera
> que le diga: "Levántate y anda"! (Bécquer, 2004: 82).

Nuevamente recurre al *genio* para explicar la singularidad del artista y se insinúa la importancia del impulso creativo y del acompañamiento de la crítica que valora y apoya sus escritos. La narración del suceso de la revelación de Rachel a Janin es desbordada por otros asuntos y la afirmación de la existencia del *genio*, cuya principal cualidad es la capacidad para crear que lo diviniza (532). La misión de la crítica es transmitir a los demás la presencia del *genio* en el texto que se analiza o en el espectáculo que se comenta. La historia de Rachel es semejante "a las parábolas de la Escritura" (533) y encierra enseñanzas que Bécquer consideró importante explicar cuando tomó la resolución de lanzarse por "el espinoso sendero de la crítica" (533), "ese ingrato terreno en el que se siembran verdades y se recogen odios" (533), salvo en ocasiones, como la referida, en que a la muchedumbre no le queda más remedio que reconocer su mérito. El ejercicio de la crítica literaria requiere fe en que se podrá descubrir y revelar a los demás la labor de los *genios*. Por desgracia, señala Bécquer, en España "salvo algunas honrosas excepciones, no se ha comprendido de esta manera la misión de la crítica" (533); quienes cultivan las artes no sienten alrededor el apoyo de críticos sagaces que alienten la creación de los genios, que se esfuercen buscándolos. La crítica en España funciona con "elogios de plantilla, fórmulas oficiales de los compromisos y las exigencias de la amistad o el temor" (534). Él reclamaba que debía cumplir una función más elevada, semejante a la crítica francesa que ya había atravesado el Pirineo:

> [...] y viene a añadir una nueva forma a las que ya poseemos para vestir la idea; salud al relámpago del ingenio que salta, deslumbra y chispea en la conversación; que imprime al libro ese carácter ligero, vago y gracioso, ese estilo brillante, cortado y breve, en que el pensamiento del autor se retrata con toda la misteriosa poesía, con toda la fascinadora volubilidad con que las ideas se levantan, cruzan y se reflejan en su mente (534).

Esta manera de entender la crítica era más moderna. Gustavo Adolfo se declaraba cosmopolita en literatura, dispuesto a favor de todo lo bueno, viniera de donde viniere. Atento a la revelación del *genio* y también al *esprit* francés hijo de los nuevos tiempos, siempre y cuando no se perdiera su esencia, porque "así como lo sublime se encuentra a un paso del ridículo, la imitación de la parodia, el chiste de la bufonada, y la sonrisa de la mueca se hallan a una línea" (534). Es

decir, se mostraba abierto a las grandes creaciones y también a otras, alegres y hasta traviesas hijas del bullicioso espíritu del siglo, siempre que no adoptaran formas banales y degradadas. Por el contrario —por ahí repunta su actitud clasicista, abierta a lo nuevo, pero clasicista al cabo—, la crítica debía ser:

> Paladín del buen gusto, emblema de la verdad y la justicia, símbolo popular de la filosofía, venerable código de axiomas literarios que la observación y la experiencia de los siglos que han dejado de existir nos legaron por herencia al desaparecer, la crítica, una, inmutable, inflexible, como la razón de donde dimana, debe expresarse con un lenguaje severo y digno del sacerdocio que ejerce.
>
> Nosotros así lo hemos comprendido; y al bajar hoy por primera vez al palenque de la prensa para combatir a la sombra de su pendón, solo con armas de buena ley lo haremos. Acaso nuestra insuficiencia, pues nunca se sabe lo bastante para entrar completamente seguro en un terreno tan resbaladizo, nos hará deslizar sobre algún error; pero abrigamos la firme idea de que nuestras palabras a nadie herirán personalmente. Respetamos mucho el sufrimiento de las santas horas de trabajo y vigilia del escritor, respetamos mucho la ansiedad, la esperanza y la buena fe con que el artista vierte su inspiración ante el severo tribunal del público y aguarda su fallo, el disculpable cariño con que, siquiera sean estos defectuosos, mira y halaga a los hijos de su mente, para arrojarle por toda lección un sarcasmo, por todo consuelo una carcajada (535).

Aquí el poeta romántico cede la palabra al maestro Francisco Rodríguez Zapata y se impregna de su estilo de predicador. La necesidad de embridar las palabras con "buen gusto", el respeto por las enseñanzas de los clásicos, la defensa de la racionalidad, el alejamiento de la sátira cruel y del sarcasmo remiten a los maestros sevillanos. Y encontramos la semilla de otro escrito posterior fundamental como es la "Introducción sinfónica" en la alusión a como el escritor, tras un gran esfuerzo y mucha ansiedad, con buena fe "vierte su inspiración ante el severo tribunal del público y aguarda su fallo [...]" (535). En su comienzo ya estaba todo Bécquer. La semilla recién brotada anunciaba la frondosa planta final.

Una cuestión lateral, pero de interés, es si el crítico no era también un *genio*, "un hombre superior, un verdadero intérprete de la crítica analizadora y elevada" (532), que camina "por su misma senda y al pasar" descifra "el misterioso jeroglífico que Dios graba en la frene de sus predilectos" (532). Dotado en consecuencia de una percepción especial del fenómeno estético, Janin, desde su tribuna de los lunes en *Le Journal des Débats*, marcó durante décadas el gusto parisiense. En España antes de 1850 se habían traducido tres novelas suyas y se le veía como el crítico más adecuado para presentar la vida de las ciudades populosas, y en concreto la babel de París; todos elogiaban su estilo, incluidos Baudelaire y Gautier. Se le consideraba el más poético de los críticos, moderno e im-

presionista. Me pregunto si Bécquer no lo consideró un modelo posible.[6] Creo que sí y que en esa dirección apunta su defensa del *esprit* francés.

Si el crítico era poeta, nada más natural que su *genio* se manifestara al escribir crítica. La crítica no es un ejercicio vicario o subalterno de la creación artística. La crítica puede ser obra de arte: se diluyen barreras y una compleja red de vasos comunicantes distribuye su divino líquido por todos sus escritos. De aquí que no solo en los grandes textos —peligrosamente sacralizados—, sino también en otros en apariencia menores, verdaderas *causeries*, afloren los temas y preocupaciones más hondos formulados con singular finura poética. La crítica había salido a las calles gracias a la prensa y tenía una misión que cumplir.

Cuando cuatro años después firmó "La crítica" con Luis García de Luna en *Espíritu*, el punto de arranque fue la constatación de que vivían "esencialmente una época de crítica" y de escasa inspiración y genio. El periodismo era más bien de opinión pública poco fundada y hasta degradada. Se centró en comentar dos tipos de crítica dominantes en España:

> Una, la que se hace por los periódicos de nuestra patria, en donde la pasión política unas veces, la ignorancia otras, la envidia muchas, la ligereza siempre, guían la pluma de nuestros articulistas, y así salen esos juicios irreflexivos, de los que puede decirse que ensalzan cuando vituperan, y rebajan cuando elogian. Y la otra, más rastrera todavía, es la que se hace en las mesas de los cafés, de la cual no descenderíamos a ocuparnos, pues no merece ninguna seria atención, si no supiésemos lo que influye muchas veces en la opinión pública una especie cualquiera vertida en esos círculos de donde pasa a otros sin examen, concluyendo por formar su atmósfera, bien prodigando un elogio inmerecido o bien censurando una falta que no existe.
>
> Alrededor de la mesa de un café veis sentados a varios jóvenes, generalmente de aquellos a quienes Cadalso llamaba *eruditos a la violeta*, que con mayor osadía y creyéndose severos Aristarcos, lo mismo censuran y vituperan de la manera más enfática un pobre romance de un poetastro, que la más acabada obra de un autor de reputación universal (Bécquer, 2000: 758).

En esta crítica degradada que rechazaban aún había un grupo más grave: el de quienes opinaban sobre obras literarias, sobre todo dramáticas, sin haberlas visto dejándose llevar por simpatías o antipatías políticas en relación con los autores. En Larra encontraban el modelo de crítico, agudo en el manejo de la sátira, pero que supo alejarse de ella cuando juzgó grandes obras literarias, como los dramas *Antony*, el *Trovador* y *Los amantes de Teruel*. Ahí se distanciaba de la sátira y aplicaba su saber a explicarlas racionalmente.

6. Sobre su presencia en España, véase: Soria Ortega, 1983.

Como crítico literario, Gustavo Adolfo se movió entre la crítica seria de obras de interés y la *causerie*, siguiendo el *esprit* francés, movido por la pasión de explorar (Pageard, 1995) y con un conocimiento del periodismo francés que debe ser más estudiado. Me voy a referir desde aquí solo a algunos aspectos de otros tres artículos de la serie publicada de *La Época*. Dos tratan sobre la ópera convertida en zarzuela, *Zampa o la esposa de mármol*, con libreto de Melésville y música del maestro Hérold (libreto adaptado al español por Narciso Serra y Miguel Pastorfido [1859]);[7] y el otro, acerca de *La novela de la vida*, arreglo de la comedia en cinco actos y siete cuadros de Feuillet, *Le roman d'un jeune homme pauvre*, que habían llevado a cabo Isidoro Gil Baus y José María Larrea (Feuillet, 1859).

El arreglo español de *Zampa* se cantó en varias ocasiones en el teatro de la Zarzuela durante los últimos meses de 1859 a partir de su estreno, el 1 de septiembre, que abrió la temporada, con once representaciones a lo largo de aquel primer mes. La obra se volvió a cantar esporádicamente en octubre, noviembre y diciembre; y ya en 1860, el 7 de enero (Vallejo, Ojeda, 2002: 125 y ss.).

Los dos artículos de Bécquer corresponden a la primera tanda de funciones en septiembre y, por tanto, son resultado de sus primeras impresiones tras escuchar la ópera convertida en zarzuela: "Zampa o la esposa de mármol" (8 de septiembre) y "El maestro Hérold" (14 de septiembre). Fueron artículos escritos tras asistir al espectáculo, aunque la ópera formaba ya parte del repertorio operístico romántico y fue este el primer aspecto que destacó, proponiéndosela a los compositores jóvenes españoles como modelo, resaltando que el maestro Hérold había encerrado "en el estrecho círculo que el carácter de su partitura le permitía" (536) "la idea del autor de Zampa y ha desarrollado su pensamiento musical con unas formas tan grandiosas y originales, que imprimiéndole ese sello de la fantástica poesía peculiar de las creaciones de Meyerbeer, aunque por diferente camino, ha llegado a la misma meta: la de la perfección" (536). Convergían en *Zampa* los trabajos de dos *genios*: el poeta Melésville y un músico, el maestro Hérold. Una vez más, Bécquer llamaba la atención sobre el proceso creativo y el abismo entre la idea y la forma que tanto le obsesionó. Se centró en la explicación de cómo la temática era una variante de la leyenda sevillana de don Juan Tenorio llevada por los soldados españoles en el siglo XVI a Sicilia, donde después habría sido reformulada, variando su naturaleza:

> A la severa grandeza del hombre ha sustituido la fascinadora poesía de la mujer; el hidalgo español ha hecho lugar al bandolero corso; el misticismo se ha eclipsado ante la pasión. El comendador de piedra simboliza la inflexible justicia de un Dios tremendo; la amante de mármol, los celos temibles de una italiana ardiente. Aquel venga la religión escarnecida; esta, el amor burlado, razón por la que al transformarse gana en ternura y sentimiento lo que pierde en honor y majestad (536-537).

7. Puede verse un análisis detallado en: Rubio Jiménez, 2008.

Melésville encerró todo esto en la ópera cómica, creando escenas con situaciones altamente musicales, aunque ahora pudieran parecer inverosímiles por los cambios de gusto. Los responsables del libreto español, Serra y Pastorfido, habían variado el libreto francés y Gustavo Adolfo se llenaba de dudas considerando que su labor era ante todo de divulgación para el público español, pero sin la intensidad del libreto originario, aunque con aciertos:

> Las escenas de Zampa y Alfonso en el segundo acto; la de Camila y el primero de estos en el tercero, y la magnífica tirada de versos en que Daniel refiere a su capitán el cómo arrojó al mar la estatua de Albina, son en cambio tan superiores en ideas, elevación de estilo y carácter dramático a los del original que sustituyen, que a ellas solas se deben el que las figuras de los personajes se destaquen en el cuadro de la versión española, más distintas, más vigorosas. Pero estas pinceladas maestras, que han hecho del carácter del contramaestre un tipo quizás exagerado, pero completo, no han podido borrar de un todo en el de Zampa la huella del bandido vulgar que le imprimió Melésville. Aunque en sus pensamientos se adivina el sombrío Lara de Byron, en sus acciones casi siempre se retrata el Diego Corrientes de los romances (537-538).

Estaba planteando asuntos como la *palabra musical*: ya no solo la convergencia de palabra poética y música, que en la obra francesa encontraba cumplidas, sino hasta qué punto el arreglo a otra lengua afectaba a su permanencia. Era otra obra, aunque puesta en escena con esmero, tanto en la parte musical como en las decoraciones de Muriel:

> [... de] bastante efecto, aunque como a la mayor parte de las ejecutadas siguiendo el estilo de la escuela francesa, el abuso de tintas, efectos de luz y licencias, perspectivas de pura convención, las hace más brillantes que verdaderas, más deslumbradoras que de mérito positivo. Este género, sin embargo, exige una fantasía y un conocimiento de los efectos que esperamos alcanzará el señor Muriel si estudia sus obras con la fe que lo viene haciendo de unos años a esta parte (539).

En "El maestro Herold" vuelve Gustavo Adolfo a la identidad del *genio* y a cómo se produce el proceso creativo, situando su escrito a medio camino entre el relato y la crítica. Imaginaba en un atardecer melancólico a Hérold en su estudio trabajando en la partitura de *La ilusión*:

> Poco a poco las letras de esta palabra comenzaron a destacarse y a brillar entre las sombras, como esas manchas de colores guarnecidas de fuego que flotan en el vacío delante de los ojos después que se cierran deslumbrados por el sol. La palabra hirió al sentimiento; a su conmoción se levantó una idea, y aquella idea, despertando a sus hermanas que dormían en el fondo de la memoria, comenzó a desarrollarse y a tomar formas perceptibles a la mente. Las muertas ilusiones de su juventud comenzaron entonces a incorporarse y a cruzar por su imaginación, semejantes a esas legiones

> de fantasmas que, rompiendo el mármol de sus tumbas y envueltos en sus blancos sudarios, hienden silenciosas las tinieblas de la noche evocadas por un conjuro.
>
> ¿Quién podría reproducir con las palabras, impotentes para expresar ciertas ideas, las rápidas evoluciones de la imaginación que, franqueando el abismo que las divide, salta de uno en otro pensamiento, y atando los recuerdos más incoherentes con un hilo de luz solo a ella visible, desarrolla esos gigantes panoramas del pasado, poemas de extraña forma en que se sintetiza la vida? (540).

Se trata de un texto de gran densidad y germinativo, como si fuera la "Introducción sinfónica" concentrada: el magma de la imaginación se revuelve y arroja al exterior sus creaciones; la dificultad para darles forma, la insuficiencia del lenguaje para expresar las ideas, para atarlas con un *hilo de luz*, la célebre imagen que tanto usó Gustavo Adolfo y analizó con brillantez Caparrós Esperante (1991). Traza una breve semblanza del músico y de su trayectoria, repasando sus obras y su desilusión por la falta de reconocimiento de su talento y cómo le angustiaba "morir desconocido", "morir sin gloria"; le parecía que "Esto era horrible" (541). Así las cosas, se presenta en su casa Melésville con el libreto de *Zampa*, que ofrece al músico con estas palabras: "he formado un cuerpo inanimado aún, pero capaz de contener un alma grande. Falta que el genio de la armonía le infunda la vida con un soplo misterioso" (542).

Hérold, que conocía Nápoles, tal vez comprendiera la acción que se desenvuelve allí "palpitante, encendida como la atmósfera de fuego de aquel país" (542). Y en efecto, Hérold se siente invadido por la inspiración y su mirada se ilumina con un suave reflejo de felicidad, hasta tal punto que: "La inspiración resplandecía a través de sus facciones, como la luz en una lámpara de alabastro" (542). Es decir, la inspiración viene de dentro, de la imaginación, y transfigura al artista. En ella se habían depositado antes sensaciones que, transformadas por la imaginación, salían ahora al exterior convertidas en melodías gracias a su *genio*. Y para explicarlo mejor recurre a una anécdota con una nueva imagen que explica la fuerza del *genio* interior. Le cuenta a Melésville, como aprendió en Nápoles, cómo sabían las gentes que iba a producirse una erupción del Vesubio:

> —¿En qué conoce —le pregunté a una aldeana— que el fuego hierve oculto en el seno de la tierra, próximo a estallar en raudales de lava y humo?
>
> —Miradlo —respondió—; en que los lirios de mi jardín se mecen sin que suspire la brisa del golfo (542).

Una vez más, cabe señalar una recurrencia con un texto posterior, la breve rima XXII, en sus dos últimos versos:

¿Cómo vive esa rosa que has prendido
junto a tu corazón?
Nunca hasta ahora contemplé en el mundo
junto al volcán la flor (Bécquer, 2004: 92).[8]

A Melésville se le revela en esta anécdota que Hérold ha comprendido el libreto en el que ha dado forma a su sueño consistente en "fundir en una sola concepción la esperanza y la duda, la alegría y el llanto, la luz y las tinieblas, la chispeante copa de oro del festín y el helado féretro del funeral; idea gigante a que solo Shakespeare pudo encontrar la fórmula en sus terribles creaciones" (542).

Hérold estudió el libro y le puso música y así "pudo al fin ceñir el laurel en su frente abrasada por la calentura" (543); había triunfado, aunque muriera tres años después devorado por la tisis. En el final del relato, Bécquer carga las tintas para referirse a aspectos que corresponden a la imagen más tópica del artista romántico *malogrado*: la muerte temprana por la tisis adquirida en sus años de miseria y privaciones.

Es un relato de la manifestación del *genio* paralelo al que hacía, en "Crítica literaria", del genio de Rachel cuando se le reveló a Janin. Bécquer asume aquí un papel semejante y se presenta como pregonero del genio del maestro Hérold, que viste con galas musicales magníficas el "cuerpo inanimado" todavía del libreto de Melésville. El asunto vuelve a comparecer en otros escritos de Bécquer, como "Los maniquíes" (*El Contemporáneo*, 15/2/1860).

La comedia *La novela de la vida* se estrenó el 17 de septiembre de 1859 en el teatro del Príncipe y se repitió los días 18, 19, 20, 21, 22 y 23. Se repuso los días 8 y 9 de noviembre. Ya en 1860 se citan con el título originario, *Le roman d'un jeune homme pauvre*, cuatro funciones los días 17, 18, 19 y 24 de abril en el teatro Francés, como parte del repertorio de una compañía francesa (Vallejo, Ojeda, 2002). El artículo de Bécquer "Crítica literaria. *La novela de la vida*" (del 21 de septiembre de 1859) corresponde a los días del estreno del arreglo de la comedia francesa. Escrito, por tanto, al hilo de la actualidad.

Feuillet había publicado la novela *Le roman d'un jeune homme pauvre* con gran éxito en 1858 y después la convirtió en una comedia en cinco actos y siete cuadros; la estrenó el 22 de noviembre de 1858 en el Théâtre du Vaudeville de París, y la publicó en la editorial Michel Levy en 1859. Narrada en primera persona y con cierto aire de diario, la novela presenta las vicisitudes de Maxime Odiot, perteneciente a una familia aristócrata arruinada, que para subsistir acepta el puesto de mayordomo con la familia de advenedizos Laroque d'Arz. Sus buenos modos hacen que conquiste a la hija Marguerite, quien, sin embargo, pensando

8. Y en la rima XVIII, cuando presenta a una mujer que, fatigada del baile, se detiene y apoya en su brazo. Dentro el corazón daba lugar a este temblor, pero aún contenido, de la pasión: "Entre la leve gasa | que levantaba el palpitante seno, | una flor se mecía | en acompasado y dulce movimiento" (Bécquer, 2004: 90).

que se trata de una estrategia de cazadotes, se casa con M. Bevallan, un hombre brusco y maleducado. El desarrollo de la narración va mostrando sus cualidades de hombre bien educado a la par que se censuran las carencias de los nuevos ricos.

Como otras obras de éxito en Francia, fue traducida y adaptada con libertad a la escena española por Isidoro Gil y Baus y José María Larrea, comenzando por el título al que Bécquer puso objeciones porque distraía la atención de su asunto central: las vicisitudes de un hombre joven pobre. El nuevo título le daba un alcance general y abstracto que no respondía a su contenido. La adaptación situó la acción en Madrid y en una finca de Tolosa, acomodando personajes y situaciones a las costumbres españolas. El crítico encontró que se mantenían en su forma rasgos estructurales originarios:

> [...] ajustada a la nueva manera francesa de presentar cuadros más o menos completos, en cada uno de los cuales se dibuja el personaje principal que camina al frente de la acción entre un grupo de personajes secundarios que contribuyen a ponerle de relieve, tiende en su estructura, en la combinación de las escenas y en el corte especial de los actos a producir el efecto de esas novelas en que la curiosidad nos conduce palpitante de uno en otro capítulo, buscando el desconocido desenlace de una fábula más interesante en su fondo que verdadera (544).

Las versiones escénicas de novelas de éxito eran habituales y Bécquer no dudaba en esta ocasión de que: "Asistir a su representación equivale a leer una novela de Méry en los folletines de un periódico" (544).[9] Es decir, las escenas se acercaban a las entregas de los folletines y utilizaban los mismos recursos en la forma y en el trazado de los personajes, en el pensamiento y en los detalles, que eran minuciosos, oportunos y "verdaderos hasta la verdad de la fotografía con frecuencia, delicados siempre, o con muy corta excepción" (544).[10]

Del protagonista recalcaba que encarnaba los sueños de la juventud cuando "la imaginación es una parte esencial de nuestra existencia, pues sus sueños dividen, como el sueño de Byron, en dos nuestra vida, una la real y otra la imaginaria" (543); y se preguntaba: "¿quién no ha forjado una novela en su mente? Novela en que nosotros mismos somos los héroes, en cuyo discurso nos revestimos de todas las prendas personales más brillantes y fascinadoras, en cuya trama los sucesos se subordinan a nuestra voluntad conspirando al logro de nuestros fines" (543-544).

9. Joseph Méry (1797-1866) fue periodista, poeta y dramaturgo, muy conocido. Colaboró entre otros con Gérard de Nerval.

10. En *El Correo de Ultramar* (XIV, n.º 356, p. 1859) se interesaron también por este carácter mixto entre novela y drama, aunque juzgaban que las escenas eran demasiado largas, si bien estaban escritas con agradable gracia. *La América* (24/12/1859, p. 11) la consideró una pieza interesante, con sana moral y mérito literario; y señaló que había sido bien ensayada.

La comedia respondía "en su fisonomía" y en su pensamiento a los del autor, cuyo "genio observador y filósofo" se descubría:

> [...] al trazar los diversos caracteres de los personajes, que contribuyen al desarrollo de la fábula con solo moverse dentro del círculo de acción que su importancia les determina; pues si exceptuamos el del héroe, que, sobre ser hasta cierto punto imaginario, es conocido y casi sin otros rasgos que le distingan que los de todos esos perfectos, oportunos, valientes y habilidosos personajes, protagonistas de todas la novelas, la originalidad, el relieve y la perfección de cada uno de los tipos es tan grande, que solo con aislarlos y darles el conveniente desarrollo pudiera hacerse de ellos una obra dramática (544-545).

Es decir, al comentario de la comedia aplicaba la noción de *genio*, que ya se ha visto referida a géneros más elevados. Genialidad en todo caso contrapesada por un buen conocimiento de las claves genéricas. Y continuando esta descripción del genio de Feuillet destacaba su habilidad en conducir el diálogo, que era ingenioso y vivo como el de Teodoro Barriere, "combinados con la naturalidad y el buen gusto de Dumas, hijo" (545), salvo en algunos momentos en que la manía por filosofar adquiría un aire profundo y sentencioso.

Gustavo Adolfo iba ampliando sus referencias culturales atento a las grandes obras del pasado —cita a Byron— y a la literatura francesa contemporánea: los folletines de Méry, las obras teatrales de Theodore Barriere y Dumas hijo. Más aún, al hablar de la interpretación por parte del señor Catalina del tipo del marqués de Valle Umbrío —un complejo personaje—, recurría a compararlo con las figuras más etéreas de Flaxman:

> Semejante a esas figuras aéreas de Flaxman que se deslizan sobre la superficie de la tierra, la tocan algunas veces con la punta de sus pies, y sin embargo no se apoyan en ella completamente: figuras que, sin andar como los hombres ni volar como los ángeles, las vemos flotar indecisas como la niebla de los lagos que baña el viento sobre el haz de las aguas, tan pronto sus pensamientos se elevan y tocan en melancólicos, conmovedores o sublimes, tan pronto descienden y, revistiéndose de la forma social, aparecen irónicos, festivos o naturales (545).

La tensión entre lo más elevado e ideal y lo más bajo y cotidiano impregnaba la comedia y para explicarlo recurría a una comparación artística con las obras de Flaxman. Es una de las primeras veces que en la obra becqueriana encontramos la descripción de esas figuraciones etéreas a que recurrió tantas veces en *Rimas* y *Leyendas* para expresar lo más elevado. Y también en sus dibujos, donde Flaxman fue un modelo recurrente.

En España el célebre escultor y grabador inglés John Flaxman (1755-1826), que encarna el neoclasicismo, pero abierto a las búsquedas románticas sintonizando con artistas como William Blake, era cada vez más operativo. Se ha seña-

lado su influencia en Goya, que copió algunos de sus dibujos para la *Divina comedia* a comienzos de siglo, y en algún cuadro, como *La muerte de Viriato* (1807) de José de Madrazo (Arias Anglés, 1985; Matilla y Villena, 1995; Pellicer, 2021). Mientras Bécquer escribía estas palabras, el grabador barcelonés Joaquín Pi y Margall (1859-1860) acababa de publicar el primer tomo de las *Obras completas de Flaxman, grabadas al contorno*. Es posible que Bécquer tuviera la obra en sus manos y copiara alguna de sus figuras aéreas y las reinterpretara en dibujos donde plasmó sus ensoñaciones, aunque quizá remiten más a los grabados para la *Divina comedia*, recogido en el tomo segundo de la obra.[11]

La trepidante vida cultural madrileña ponía a su alcance una enorme cantidad de obras artísticas con una inmediatez extraordinaria, y él, que desde niño había demostrado una porosidad intelectual asombrosa, las iba encajando en su sistema con naturalidad y perspicacia. Iban cayendo en su imaginación y de ahí saldrían en los años siguientes convertidas en quién sabe qué y cómo. El Madrid *moderno* difería menos de lo que se ha dicho de grandes urbes modernas europeas como París y Londres. Y, como apuntábamos, por sus calles andaba flaneando, como podían hacerlo por París Baudelaire o Gautier, el joven escritor andaluz. Y así su literatura no disuena de la que se hacía en otras partes de Europa.

A la crítica le otorgaba diferentes valores: ante todo su papel de descubrimiento del *genio* y de cómo este cuajaba en obras concretas. Una vez descubierto el *genio*, el crítico debía ejercer un papel de mediador entre él y el público. Bécquer situaba al crítico en una zona fronteriza: por una parte, con algo de *genio* él mismo y capaz de descubrir lo genial; y por otra parte, siendo capaz de dar forma apropiada en sus críticas de estas revelaciones, lo cual nos deja a un paso de la crítica como obra de arte que tanto se debatió en aquellas décadas. Sintonizaba con obras que planteaban la creación artística y las condiciones de vida de los artistas con una visión trágicamente romántica de su destino: dioses malditos dotados del don de la creación, pero destinados a una vida atormentada y faltos las más de las veces de reconocimiento. No era difícil que lo hiciera si se tienen en cuenta las duras condiciones en que ejerció su profesión de escritor de periódicos a sabiendas de que llevaba algo divino dentro. El propio concepto del artista y del crítico como *genios* sufrió un rápido desgaste y no tardaría en ser ridiculizado.

Gustavo Adolfo había señalado el camino de la contradictoria vida del artista en la zarzuela *La novia y el pantalón*, escrita con García de Luna y en la que presentaba el estudio de dos jóvenes artistas madrileños: una miserable buhardilla madrileña donde sobrevivían malamente. La distancia entre la gloria artística soñada y la realidad eran crueles y propiciaban la sátira. La moderna indus-

11. Acerca del prestigio artístico de la obra de Dante entre los ilustradores, véase: Fernández Colomo, 2022.

tria editorial se nutría con sangre joven e ilusionada, trituraba vidas sin piedad de la primera bohemia española (Romero Tobar, 1993).

La lectura de estos escritos, en fin, revela que Bécquer fue siempre él mismo, escribiera lo que escribiera. Los temas son recurrentes hasta la obsesión y todos los escritos se hallan unidos como por vasos comunicantes. Y resulta cuanto menos curioso descubrir en estos tempranos artículos no solo una atractiva definición de la crítica literaria y de la misión del crítico literario sino también las semillas de sus grandes textos literarios.

Todo gran escritor lo es porque es un escritor de transición entre un sistema establecido y el que él propone, que valida en parte aquel y en parte lo cuestiona, tensando las costuras, reventándolas si es preciso. La taracea de los escritos becquerianos es siempre compleja, aunque la primera apariencia sea de sencillez. Y es necesario conocer al Bécquer crítico para leer bien las *Rimas*, las *Leyendas* y las cartas *Desde mi celda* —sacralizadas en el panteón de las obras clásicas españolas— y muchos otros textos suyos donde exploró los límites de la escritura.

Bibliografía

Arias Anglés, Enrique (1985). "Influencias de John Flaxman y Gavin Hamilton en José Madrazo y nueva lectura de *La muerte de Viriato*". *Archivo Español de Arte*, n.º 232, pp. 351-362.

Balbín de Lucas, Concepción (1960). "Dos artículos desconocidos de Bécquer". *Revista de Literatura*, 18, pp. 249-256.

Bécquer, Gustavo Adolfo (1992). *Críticas de arte*. Ed. de Robert Pageard. Madrid: El Museo Universal.

— (2000). *Rimas. Otros poemas. Obras en prosa*. Introducción, ed. y notas de Leonardo Romero Tobar. Madrid: Espasa Calpe.

— (2004). *Rimas*. Ed. e introducción de Jesús Rubio Jiménez. Madrid: Alianza.

— (2020). *Obra completa*. Vol. I. Ed. de Guillermo Suazo Pascual. Las Rozas de Madrid: Ediciones Espontáneas.

Benítez, Rubén (1971). *Bécquer tradicionalista*. Madrid: Gredos.

Brown, Rica (1963). *Bécquer*. Barcelona: Editorial Aedos.

Caparrós Esperante, Luis (1991). "La expresión becqueriana 'hilo de luz' y la visión analógica. *Bulletin Hispanique*, 93, n.º 2, pp. 365-381.

Comellas, Mercedes (2015). "Bécquer. Lo sublime y el proceso creativo". En: Romero de Solís, Diego; Murcia Serrano, Inmaculada (coords.). *En ningún lugar. El paisaje y lo sublime*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 177-246.

— (2019). "Genio romántico e imagen autorial desde los inicios del siglo XIX hasta Espronceda". *Bulletin Hispanique*, 121-2 (diciembre), pp. 683-709.

Fernández Colomo, Sara (2022). "La *Divina comedia* a través del arte: un modelo de pervivencia en la memoria". *Ala Este. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, pp. 72-92.

Fernández Espino, José M. (1847). *Curso de literatura general*. Sevilla: Imprenta de Don J. M. Geofrin.

Feuillet, Octavio (1880). *La novela de la vida. Comedia en cinco actos y siete cuadros, escrita en francés por Mr. Octavio Feuillet, y arreglada la escena española por Isidoro Gil y José María de Larrea*. Madrid: s.e., 1859.

García, L. F. (2005). "El poeta-artista como redentor social en los cuentos de *Azul*". *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 32, n.º 1, pp. 29-41.

Girard, Marie Hélène. (s.f.) "Tombeau de Rachel". (s.e.) Disponible en: medias19.org/publications/presse-et-scène-au-XIXe-siecle/tombeau-de-Rachel//ftn3 (consulta: 8/9/2022).

Janin, Jules (1859). *Rachel et la tragédie*. París: Amyot, Libraire-Editeur.

Matilla, José Manuel; Villena, Elvira (coords.) (1995). *Flaxman y la difusión del modelo clásico*. Madrid: Calcografía Nacional; Real Academia de San Fernando.

Ortega, Marie Linda (1989). *Les écrits en prose de Gustavo Adolfo Bécquer. Le travail de l'oeuvre*. París: Université Paris III. Tesis doctoral inédita.

— (1991). "Un article oublié de G. A. Bécquer: Un aspect complémentaire de la contribution bécquerienne a l'histoire de l'art entre 1850 et 1870". *Les Langues Néo-Latines*, 277, pp. 7-22.

— (1997). "Cualquier cosa: de la autoría en Bécquer". *El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos*, 6, pp. 91-114.

— (2002). "Hacer bulto: ou la littérature à l'ère de la marchandise". *Escribir en España entre 1840 y 1876*. Madrid: Fundación Duques de Soria; Visor Libros; Presses Universitaires de Marne-La Vallée, pp. 105-115.

Pageard, Robert (1995). "Bécquer o la peligrosa pasión de explorar: poesía, poemas en prosa, crítica y variedad periodística". En: Cuevas, Cristóbal; Baena, Enrique (coords.). *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 13-32.

Palenque, Marta (2016). "Crónicas de teatros. Teatro de san Fernando (*Carlos Broschi*)". En: Palomo, Pilar; Núñez, Concepción (eds.). *Bécquer periodista*. Madrid: FUE, pp. 145-170.

Palenque, Marta; Moreno Mengíbar, Andrés (2022). *La zarzuela en Sevilla. Crónicas teatrales atribuidas a Gustavo Adolfo Bécquer*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Pastor de la Rosa, Juan (1863). "Las noches del Padre Lachase. El funeral de la Rachel". *El Museo Universal* (12 de abril), pp. 117-118.

Pellicer, José Luis (2021). "Homero y John Flaxman. La reinterpretación de los poemas homéricos a través del dibujo neoclásico". *Saguntina*, 17, pp. 11-51.

Pi y Margall, Joaquín (1859-1860). *Obras completas de Flaxman, grabadas al contorno por Don Joaquín Pi y Margall*. 2 vols. Madrid: M. Rivadeneyra.

R. S. (1858). "Rachel. Su muerte. Sus funerales. Apuntes biográficos". *El Correo de Ultramar*, vol. xi, n.º 265, pp. 75-78.

Reyes Cano, Rogelio (2003). "Bécquer y la poesía académica de la Sevilla del siglo xix. El magisterio de Alberto lista". En: *El mundo de las Academias: del ayer al hoy*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Real Academia de las Buenas Letras, pp. 231-248.

Román Gutiérrez, Isabel (2019). "Del ingenio barroco al genio ilustrado: los prolegómenos de la imagen autorial del genio en España y su contexto europeo". *Bulletin Hispanique*, 121-2, pp. 645-682.

Romero Tobar, Leonardo (1986). "Sobre fantasía e imaginación en los primeros románticos españoles". *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, vol. II. Madrid: FUE, pp. 581-593.

— (1992). "Bécquer, fantasía e imaginación". En: Rubio Jiménez, Jesús (ed.). *Los Bécquer y el Moncayo*. Ejea de los Caballeros, Zaragoza: Centro de Estudios Turiasonenses; Institución Fernando el Católico, pp. 171-198.

— (1993)."En los orígenes de la bohemia: Bécquer, Pedro Sánchez y la revolución de 1854". En: Piñero Ramírez, Pedro Manuel; Reyes Cano, Rogelio (eds.). *Bohemia y literatura*: *de Bécquer al Modernismo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 27-48.

Rubio Jiménez, Jesús (1995). "Bécquer y Hamlet". *El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos*, 4, pp. 79-99.

— (2008). "Las ideas teatrales de Gustavo Adolfo Bécquer". En: Swilocki, Marsa; Valladares, Miguel (eds.). *¡Estrenado con gran aplauso! Teatro español (1844-1936)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 175-206.

— (2009). *La fama póstuma de Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Rubio Jiménez, Jesús; Urbina, Javier (2020). "Ideas y palabras: el texto de las *Cartas literarias a una mujer* y la poética becqueriana". En: *El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XX*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 409-423.

Ruiz Lagos, Manuel (1969). "El maestro Rodríguez Zapata en sus afinidades becquerianas. Apuntes sobre su magisterio estético en G. A. Bécquer". *Revista de Filología Española*, LII, pp. 419-473.

Sánchez García, Raquel (2018). "El héroe romántico y el mártir de la libertad: los mitos de la revolución en la España del siglo XIX". *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 13, pp. 45-66.

Serra, Narciso; Pastorfido, Miguel (1859). *Zampa o la esposa de mármol. Obra lírico-fantástica en tres actos y en verso*. Madrid: Imprenta de J. M. Ducazcal.

Soria Ortega, Andrés (1983). "Alarcón y Janin. Notas para el estudio de los primeros escritos alarconianos". *Estudios Ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. 5. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 359-388.

Urbina, Javier (2002). "Tres artículos desconocidos de Bécquer en *La Época*". *Ínsula*, 661-662 (enero-febrero), pp. 12-17.

Urbina, Javier; Rubio Jiménez, Jesús (2023). *Gustavo Adolfo Bécquer y Luis García de Luna: un seudónimo y un destino compartidos*. Jaén: Universidad de Jaén.

Vallejo, Irene; Ojeda, Pedro (2002). *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

VV. AA. (2004). *Rachel, une vie pour le théâtre*. París: Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme.