

# LO TRADICIONAL Y EL ELEMENTO DEL MIEDO EN LAS LEYENDAS DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER: VÍNCULOS Y POÉTICA

Fernando Darío GONZÁLEZ GRUESO\*

- **RESUMEN:** Desde que Rubén Benítez, en 1971, estableciera la clasificación de los textos prosísticos de Bécquer en tres, dependiendo de su relación con lo tradicional, se han sucedido eminentes estudios que han versado sobre lo fantástico en sus leyendas. Sin embargo, este estudio profundiza en las relaciones del miedo con la misma poética de las leyendas, y establece su vinculación con el folclore oral tradicional. Para ello, en el presente artículo se va a realizar una breve presentación de las leyendas de Bécquer y los elementos que influyeron en su peculiar conformación del miedo, posteriormente, se analizarán y aplicarán pertinentemente teorías concernientes al miedo, al terror y al horror relevantes, y se concederá especial atención a dos leyendas por presentar el miedo a lo siniestro freudiano: “El monte de las ánimas” y “La corza blanca”.
- **PALABRAS CLAVE:** Bécquer. Leyenda. Tradición. Miedo. Folclore. Horror.

## Introducción

Este estudio propone una correlación entre el tradicionalismo que presentan las leyendas de Bécquer, el empleo del elemento del miedo, y su misma interacción con el lector de su época. Y es que la elaboración de las tradiciones y el mismo uso de tradiciones elaboradas, parecen determinar la existencia o ausencia del miedo en sus leyendas. Para mostrar la más que posible dependencia del folclore, se tomarán como sustrato los trabajos de insignes expertos becquerianos como Benítez, Nombela y Sebold, y, posteriormente, se procederá al análisis, y a la discusión en el ámbito de la teoría del género literario que abarca el efecto del miedo, y los géneros del terror y del horror, entre cuyos teóricos destacados cabría nombrar, en nuestro caso, a Botting, Freud, Jackson y Radcliffe.

El joven y optimista Gustavo Adolfo Bécquer (NOMBELA, 1907-1912) encontró que sus expectativas literarias y vivenciales no se ajustaban a una dura realidad, la realidad de la capital de su tiempo, una ciudad paradójica, en crisis económica y en pleno desarrollo industrial. Bécquer se encontró con serias dificultades económicas. De hecho, sus amigos

---

\* TKU – Universidad de Tamkang, Departamento de Español, Distrito de Tamsui - New Taipéi City - Taiwán. 25137 - dariog@mail.tku.edu.tw

Artigo recebido em 20/07/2017 e aprovado em 30/10/2017.

publicaron la primera leyenda<sup>1</sup>, “El caudillo de las manos rojas”, con la intención de recoger dinero para el tratamiento de una enfermedad que le aquejaba a principios de 1858 (ESTEBAN, 2011). En este caldo de cultivo nacería el Bécquer romántico (ESTEBAN, 2011), que con el paso del tiempo, y las influencias del modernismo y de Poe, le llevarían a crear un tipo muy específico de relato, la leyenda. Hay que destacar que, como bien examina Benítez, la prosa de Bécquer (1974) se aleja del Romanticismo, y tras leer a Chateaubriand, se aproxima al Modernismo, tanto por su profundidad de sentimiento, como por su sensibilidad plástica y musical. No en vano, el lirismo de su prosa se vio afectado por su hábito de escribir prosa y verso simultáneamente, incluso pensó en publicar sus poemas y leyendas en un libro unitario que llevara por título *Libro de los gorriones*.

Antes de comenzar, convendría señalar que Bécquer (1974) creía en la ciencia de su tiempo, sin embargo, y en su opinión, cuando esta ciencia intentaba establecer los orígenes de ideas morales o de civilizaciones, los científicos solían cometer el error de confiar en los primeros cronistas de un hecho, y continuar su desacierto al repetirlo. Por ello, Bécquer creía encontrar explicaciones a muchas preguntas en la literatura tradicional y hacía uso de ella de un modo muy preciso. El primero en señalar brevemente las fuentes folclóricas de determinados motivos en las obras de Bécquer fue Olmsted (1907), a partir de él, otros críticos, y en especial Benítez, han mostrado las fuentes del folclore de donde bebían muchos de sus textos. A modo de ejemplo, desde las influencias en *La historia de los templos de España*, pasando por *Cartas desde mi celda*, “El caudillo de las manos rojas”, “La ajorca de oro”, “La rosa de Pasión”, o la rima LXXVI (BÉCQUER, 1974). La procedencia de esos textos tradicionales orales que utilizaba, era tanto de origen español, como francés (KRAPPE, 1940), alemán (PAGEARD, 1954), e incluso indio (BÉCQUER, 1974). Bécquer empleó trasuntos enraizados en el saber popular, y en ocasiones, global, dado que el motivo de la joven doncella, o mago en el *Ramayana*, que se transforma en corza, o liebre plateada, es un motivo que no solo se encuentra en cuentos populares de toda Europa, sino hasta en China y Taiwán, con la zorra plateada, o en Japón, con la garza blanca. Otro ejemplo es el de la ondina o dama del lago, tan familiar en la literatura clásica grecorromana y de la materia de Bretaña, y que tiene su paralelo en Taiwán y en la provincia de Cantón, en

---

<sup>1</sup> Llegados a este punto, nos vemos en la obligación de presentar brevemente y de forma cronológica las obras que conciernen a este estudio: “El caudillo de las manos rojas”, publicada en *La Crónica*, Madrid, 29 y 30 de mayo de 1858, y 1, 2, 5, 6, 11 y 12 de junio de 1858; “La cruz del diablo”, *La Crónica de ambos mundos*, Madrid, 21 y 28 de octubre y 11 de noviembre de 1860; “La ajorca de oro”, *El Contemporáneo*, Madrid, 7 de noviembre de 1861; “El monte de las ánimas”, *El Contemporáneo*, Madrid, 7 de noviembre de 1861; “Los ojos verdes”, *El Contemporáneo*, Madrid, 15 de diciembre de 1861; “Maese Pérez el organista”, *El Contemporáneo*, Madrid, 27 y 29 de diciembre de 1861; “El rayo de luna”, *El Contemporáneo*, Madrid, 12 y 13 de febrero de 1862; “Creed en Dios”, *El Contemporáneo*, Madrid, 23, 25 y 27 de febrero de 1862; “El miserere”, *El Contemporáneo*, Madrid, 17 de abril de 1862; “El Cristo de la calavera”, *El Contemporáneo*, Madrid, 16 y 17 de julio de 1862; “El gnomo”, *La América*, Madrid, 12 de enero de 1863; “La cueva de la mora”, *El Contemporáneo*, Madrid, 16 de enero de 1863; “La promesa”, *La América*, Madrid, 12 de febrero de 1863; “La corza blanca”, *La América*, Madrid, 27 de junio de 1863; “El beso”, *La América*, Madrid, 27 de agosto de 1863; y “La rosa de Pasión”, *El Contemporáneo*, Madrid, 24 de marzo de 1864 (BÉCQUER, 1974). “La voz del silencio” se escribió en 1962, pero fue publicada póstumamente.

China, donde, durante el mes de los fantasmas, un espectro con forma de mujer atrae a los niños al agua y los ahoga<sup>2</sup>.

En otro estado de las cosas, pero relacionado con lo anterior, opinamos que muchas de las leyendas de Bécquer siguen un patrón de transgresión similar, por el cual, de la pluma de un narrador escéptico se presenta un tabú mediante uno a varios representantes del saber popular local, se cubre todo con un halo de tradicionalismo y superstición, se suma una localización geográfica concreta y conocida por el lector al que van dirigidas las leyendas, para que luego el protagonista, consciente del peligro, transgreda el tabú y reciba su oportuno castigo, y que en varias ocasiones afecta también a la dama, que en estos casos, suele ser la instigadora de la temeraria situación conflictiva, y cuyo único fin es alimentar su egoísmo y vanidad. En este sistema narrativo, el tabú es el epicentro, y que también es el motivo del miedo en muchas de las leyendas que nos conciernen. Todo lo cual nos presenta una estructura híbrida entre lo gótico<sup>3</sup> y las leyendas folclóricas, narrada con sensibilidad modernista y estética romántica. Gótico en cuanto a que comparte características comunes con ese género, como algunas por las expuestas por Hurley (2015), quien describe el género como textos que se han considerado populares, con historias sensacionalistas y de suspense, con una narración innovadora pese a la repetición de elementos en su trama, que muestra fenómenos sobrenaturales o supuestamente sobrenaturales, es este un género antagonista del realismo, que busca una respuesta afectiva en los lectores, que trata sobre locura, histeria, ilusiones y en general, estados mentales alterados, y que a menudo ofrece representaciones con alta carga gráfica de elementos fisiológicos, psicológicos y sexuales. Así las cosas, hallamos que Bécquer ofrece historias sensacionalistas y de suspense de saberes populares, practica la narración innovadora pese al uso repetitivo de elementos en su trama, emplea fenómenos que son sobrenaturales o aparentemente sobrenaturales, busca una respuesta afectiva en los lectores, y versa sobre la locura y las ilusiones, no así sobre la histeria, aunque sí sobre otros estados mentales alterados.

Thompson (1981) añade que los autores góticos insisten en el empleo de los símbolos religiosos y las imágenes para representar al ser humano como la eterna víctima, tanto de él mismo, como de lo externo a él. De este modo, podemos suponer que Dios, los demonios, los espíritus, los héroes míticos –como es el caso de “El caudillo de las manos rojas”–, junto con los castillos, los cementerios, las catedrales, las tormentas, etc, son símbolos de un eterno poder sobrenatural superior al ser humano, y expresan la agonía interna de la mente y del espíritu del hombre.

## **El miedo en las leyendas**

Para el presente estudio, hemos decidido utilizar la concepción de miedo que ofreciera Delumeau (1989, p.18) y que nos viene a decir que el miedo, en sentido estricto

---

<sup>2</sup> En el calendario solar suele coincidir con agosto en mayor o menor medida.

<sup>3</sup> Para una perfecta síntesis de las características del género gótico, véase: Hurley (2015, p.190-191, p.194).

y como afección al individuo, es una “[...] emoción-choque, frecuentemente precedida de sorpresa, provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que, según creemos, amenaza nuestra conservación”. Creemos que esta definición quizá sea la más acertada desde el punto de vista de la expresión del miedo en la literatura, pues el hecho de la lectura es generalmente individual; con el fin de cumplir su función como artificio para la creación de escenas y tensión suele presentarse en forma de choque; casi siempre va precedido de sorpresa, especialmente en la literatura anterior a la segunda mitad del siglo XX; y hace al lector ser consciente del peligro que corre la víctima de la situación concreta que se nos presenta. Hemos considerado, por tanto, que algunas leyendas de Bécquer (1974) no usan el elemento del miedo, al ofrecerse en estas un elemento maravilloso que no representa una emoción-choque provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que suponga una amenaza. En “El rayo de luna”, el joven Manrique pierde la cabeza por perseguir un rayo de luna que confunde con su ideal de mujer; se trata, así, de un relato de locura y alucinación. “Creed en Dios” narra un viaje alegórico del colérico Teobaldo, desde un mundano poder nobiliario y blasfemo, y con el que cree estar por encima del orden terrestre y celestial, hasta el reconocimiento de su insignificancia frente al Todopoderoso. En “La voz del silencio”, que es un mero bosquejo para una posible leyenda futura, la voz del fantasma de la bella mujer no le produce más que lástima al narrador y al lector, aunque sí se observe el efecto de lo fantástico, según la concepción que defiende Todorov (1970). “El beso” muestra a un guerrero de piedra que mata con su guantelete a un oficial francés por atreverse a besar a la estatua de la que fuera su amada en vida, es un escarmiento sagrado, y no hay nada que induzca a deducir que Bécquer (1974) quisiera atemorizar al lector, más bien, provocar el enaltecimiento patriótico y católico. Por último, “La rosa de Pasión”, es otra leyenda religiosa, tal y como el mismo Bécquer (1974) subtítulo, y donde un “malvado” judío llamado Daniel Leví, hace ejecutar a su hija, la cual había ido a salvar la vida de su amante cristiano.

Si tomamos como punto de partida la clasificación descriptiva del terror y del horror propuesta por González Grueso, y que se asienta en el elemento del miedo como referencia principal, observamos que, en cuanto al resto de leyendas, la mayoría de las que emplean el elemento del miedo, hacen uso, exclusivamente, del ámbito del miedo del OTRO, ya sea miedo a seres / cosas / lugares reales, o miedo a lugares / objetos / seres imaginarios. No aborda, por lo tanto, los ámbitos del YO, cuyo punto culminante es la abyección (KRISTEVA, 1980), ni del OTRO YO<sup>4</sup> (FREUD, 1995).

El primero de ellos, el miedo a seres / objetos y cosas / lugares reales, suele emplear lugares oscuros, túneles amenazantes<sup>5</sup>, espacios abiertos inabarcables<sup>6</sup>, espacios vacíos,

---

<sup>4</sup> Para una completa descripción y justificación teórica véase: González Grueso (2017).

<sup>5</sup> Un interesante estudio, aplicable a nuestro caso, es el llevado a cabo por Pedrosa Bartolomé (2003), quien emplea los conceptos de *tubo* de los trabajos de Claude Lévi-Strauss, y de *camino* y *umbral* descritos por Mijail Bajtin en su *Teoría y estética de la novela*, para elaborar su simbolismo del espacio y del desplazamiento, y donde el héroe penetra y/o hace penetrar a algo o a alguien a través de espacios cerrados o estrechos, “[...] guardados, amenazantes, peligrosos, que suelen tener forma de tubo, o de entrada de tubo” (PEDROSA BARTOLOMÉ, 2003, p.50). Si a dichos espacios estrechos en forma de tubo, le añadimos el elemento del miedo, y si nos centramos en el caso específico del género del horror, no suelen tener final satisfactorio. Los protagonistas becquerianos cruzan para no poder regresar.

<sup>6</sup> Lo mismo sucede con los espacios anchos (PEDROSA BARTOLOMÉ, 2003).

etc, que amenazan la supervivencia de los protagonistas de las historias. Dentro de los seres podemos diferenciar entre animales –fieras, insectos, arácnidos y serpientes–, y los humanos, con asesinos, violadores, estafadores, etc, entre otros. Este tipo de miedo suele ser muy utilizado en el terror, sin embargo, lo encontramos como elemento horriblo en leyendas como la de “El caudillo de las manos rojas”, en la que *Siannah* se desmaya por el miedo que le causa un tigre que está a punto de atacar. El miedo a los objetos reales podría ejemplificarse con “La cruz del diablo”, donde una cruz en el camino es la que despierta los miedos en los aldeanos, o “La ajorca de oro” de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo que el desventurado Pedro Alfonso de Orellana debe robar para su caprichosa amada, María Antúnez (BÉCQUER, 1974). En lo relativo a lugares, podemos citar el ejemplo de la fuente donde van a coger agua las muchachas de “El gnomo” (BÉCQUER, 1974).

En segundo lugar, el miedo a seres / objetos y cosas / lugares imaginarios se asocia a lugares y objetos imposibles, extraños, ajenos a la lógica, o a seres imaginarios, y en nuestro caso, imposibles, como monstruos, fantasmas, demonios, etc. Bécquer apoya casi todas sus leyendas en seres mágicos que le sirven como epicentros del horror. El espectro con armadura que desaparece al levantarse la visera, que escapa de la cárcel, y que solo es destruido parcialmente cuando los herreros queman la armadura para forjar la cruz de “La cruz del diablo”; las estatuas andantes de “La ajorca de oro” que quieren que Pedro devuelva la argolla de la Virgen del Sagrario; los esqueletos de los monjes de “El miserere”, que ascienden reptando por el agujero que conduce al infierno situado en el centro de la abadía; y el demonio de “El gnomo”, que atrae a la arrogante Marta y encierra su espíritu en la fuente, son ejemplos de dichos mágicos. Los objetos y cosas imaginarias pueden ser tanto concretos como abstractos, tal es el caso de la mano de la prometida del conde de Gomara, en “La promesa”, cuando se hunde al casarse el caballero con el cadáver de la joven, como de la voz tenebrosa que asusta a los caballeros que se baten en la calleja de “El Cristo de la calavera” (BÉCQUER, 1974, p.237). Lugares imaginarios hay varios, y quizá debamos destacar la gruta repleta de monstruos en “El caudillo de las manos rojas”, que es quizá el motivo que emplea el autor más repetido en todo el globo terráqueo (BÉCQUER, 1974).

Mención aparte merece “El monte de las ánimas”, que parece basarse en el motivo folclórico F102.3, o *Rescued princess leaves her necklace behind in flight; hero returns for it and is left in underworld* (THOMPSON, 1955-1958). El narrador-personaje comienza haciendo un guiño a los lectores de la revista *El Contemporáneo* al mencionar explícitamente la revista, y junto al miedo a los lugares imaginarios en la forma de la capilla del monte aludido, y el miedo a los seres imaginarios representado por los esqueletos de los caballeros templarios, aflora en este relato el miedo a lo siniestro. En el ensayo “Das Unheimliche”, de Freud (1995), se nos presentan los temas que extrae de la novela *Die Elixire des Teufels* (*El elixir del diablo*), escrita por E.T.A. Hoffmann, y que evoca el efecto de lo siniestro, a saber: El doble, y el retorno de lo semejante pero de forma involuntaria, ya se produzca por repetición y/o retorno de una persona a un lugar. Freud (1995) nos ofrece un ejemplo extraído de “El arenero” unas páginas antes, en el cual el sentimiento de lo siniestro es inherente a la figura del personaje que da título al relato,

y que representa la idea de que los ojos le sean arrancados al protagonista. Según Freud (1995), lo siniestro en la literatura y en cualquiera de las producciones artísticas es mucho más fértil que lo siniestro de la experiencia, aunque, mucho de lo que no es siniestro en la ficción sí lo sería si sucediera en la vida real, de ahí que las técnicas empleadas por Bécquer para acercar al lector a sus leyendas le concedan tanta relevancia a su quehacer literario en relación con el miedo. Esta aparente paradoja freudiana se explica porque si el artista creara un universo en el que los seres que lo poblasen fueran fantasmas o demonios, el receptor no sentiría ningún tipo de miedo, pero sí en cambio si los encontrase en la vida real. Por otro lado, si el creador se aproximara a la realidad común, aceptaría también todas las condiciones que operan para producir el sentimiento de lo siniestro en la vida real, y así se encontrarían en la obra. De ahí, que el artista pueda multiplicar las posibilidades de lo siniestro de dos formas: puede ocultarnos la naturaleza precisa de las presunciones en las que se basa su mundo y que le conceden coherencia (FREUD, 1995) o puede evitar ofrecernos información definitiva, maliciosa e ingeniosamente, hasta el final, o lo que es lo mismo, puede presentar el patetismo de Poe (BORGES; ZEMBORAIN, 1999), autor que tanto influyese en Bécquer. Así las cosas, lo siniestro procedente de los complejos reprimidos es más resistente y permanece con igual fuerza en la ficción y en la experiencia real, mientras que la categoría de lo siniestro que se origina a partir de formas de pensamiento superadas retiene su personalidad en la ficción, y en la experiencia, si se da el caso de que se sitúe en el terreno de la realidad material (FREUD, 1995). De este modo, la categoría de lo siniestro que procede de los complejos reprimidos, está en relación directa con el género del horror, un género que no otorga concesión alguna a los personajes, mientras que la categoría de lo siniestro que procede de formas de pensamiento superadas alberga siempre una posibilidad de esperanza, sea del grado que fuere.

En la trama, Beatriz, una muchacha consentida, fuerza a su enamorado primo, Alonso, a ir en busca de su banda azul al monte de las ánimas. Durante la noche, entre pesadillas y sudores, despierta y posteriormente muere de horror al percatarse del infernal destino de Alonso, cuando encuentra, sobre el reclinatorio, “[...] sangrienta y desgarrada, la banda azul que perdiera en el monte” (BÉCQUER, 1974, p.154). Es esto lo siniestro que procede de los complejos reprimidos, que es más resistente y permanece tan fuerte en la ficción como en la experiencia real (FREUD, 1995). Y es que la culpa que siente Beatriz la embarga hasta no dejarle dormir, y es la que la condena a morir y a una eterna huida de los esqueletos de los caballeros templarios, a modo de la *Wilde Jagd* de las tradiciones germánicas<sup>7</sup>.

Al igual que la anterior, “La corza blanca”, merece un comentario atento, pues pese a que podemos observar que las corzas se solazan y divierten, incluso se burlan del montero Garcés a imagen y semejanza de como lo hace su amor imposible, Constanza “la Azucena”, llamada así por su color pálido de piel. Y también a pesar de que las transformaciones sean de índole maravillosa, como ocurre en los libros de caballería, y en la materia de Bretaña, el final nos deja retazos de un miedo a lo siniestro del retorno de lo semejante, y en este caso, una persona, Constanza. El joven montero, hijo de madre gitana y engendrado en un

---

<sup>7</sup> Para más información sobre las cacerías de ejércitos fantasmas véase: Boix Jovani (2017).

viaje de su padre a Palestina, y por ello, indigno del amor correspondido de “la Azucena”, quiere cazar la corta blanca de la que ha oído hablar para Constanza, sueña con corzas que le cantan y se ríen de él –suponemos en alusión las risas de los otros miembros de la sociedad hacia su persona–, sale en su búsqueda, y encuentra las corzas, que le hacen ver que son mujeres desnudas, y como en su sueño, se ríen de él cuando desaparece el encantamiento, busca a su víctima, apunta cuando esta se pierde entre la maleza y dispara, para luego descubrir que la corza más blanca no es otra que Constanza, o que la doncella le ha seguido y la flecha le ha atinado a ella. Y estos acontecimientos suceden bajo el encantamiento de las corzas parlantes. Ya antes, Bécquer nos dice que Garcés ve que la corza blanca es “la Azucena”, y asocia así el color blanco a la identidad de la pureza y belleza ideal romántica de Constanza, lo cual nos hace temer lo peor cuando el montero dispara su saeta. Es por tanto, como hemos señalado antes, el retorno de lo semejante: Sabemos que puede ser Constanza, y el percatarnos de que Garcés va a matarla es lo que provoca el miedo a lo siniestro.

### La poética del miedo en las leyendas

Bécquer (1974) utiliza determinadas artimañas, técnicas y elementos para crear el miedo en sus historias. Una *artimaña* extraliteraria es la de publicar las leyendas en fechas señaladas en el calendario litúrgico católico (ESTEBAN, 2011). Fechas más propicias para la creencia en lo sobrenatural, y en lo diabólico, dependiendo de la historia. Por ejemplo, publica por segunda vez “La ajorca de oro” el Jueves Santo de 1866, en Jueves Santo también “El miserere” y “La rosa de Pasión”, “El monte de las ánimas” unos días después del Día de Difuntos, y “Maese Pérez el organista” cerca de Nochebuena (ESTEBAN, 2011).

Lo sobrenatural, o la maravilla que menciona Benítez, es introducido en las leyendas de Bécquer (1974) en dos momentos diferentes: al alba, o al atardecer, cuando se trata de una aparición o transformación maravillosa, y por la noche, cuando ese elemento encarna el mal. De hecho, el mal, lo demoníaco aparece, preferentemente, pasada la media noche, o de madrugada, antes del amanecer. En las primeras obras góticas, la introducción de los elementos sobrenaturales, como los fantasmas, la magia negra, los demonios, etc, ayudaban a los humanos a restaurar la justicia y la moral en su mundo, y representaban el deseo por lograr un orden social que pudiese reemplazar al real (JACKSON, 1988), cosa que sucede en varias leyendas de Bécquer. Tiempo después en la evolución del género, autores como Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, M. G. Lewis, Ann Radcliffe, o Mary Shelley, comenzaron a cuestionar las contradicciones sociales, a fin de tratar conflictos personales en relación con situaciones sociales difíciles.

Para ilustrar un tercer recurso becqueriano que insufla miedo en el lector recurriremos a H. P. Lovecraft, y a su ensayo “Notes on Writing Weird Fiction”, en el que afirma que con el fin de lograr el efecto del miedo, la descripción del escenario y del ambiente son fundamentales, y por ende, deben ser muy detalladas:



*In writing a weird story I always try very carefully to achieve the right mood and atmosphere, and place the emphasis where it belongs [...] Inconceivable events and conditions have a special handicap to overcome, and this can be accomplished only through the maintenance of a careful realism in every phase of the story except that touching on the one given marvel. This marvel must be treated very impressively and deliberately—with a careful emotional “build-up”—else it will seem flat and unconvincing, [...] its mere existence should overshadow the characters and events. But the characters and events must be consistent and natural except where they touch the single marvel. In relation to the central wonder, the characters should show the same overwhelming emotion which similar characters would show toward such a wonder in real life<sup>8</sup> (LOVECRAFT, 1937).*

Como se puede leer, el contexto espacial debe ser creíble, con descripciones realistas cuidadosas de los lugares donde tienen lugar las acciones de los personajes, tal y como hace Bécquer<sup>9</sup>, a lo que añade nuestro autor sevillano un juego con el conocimiento del mundo del lector de su obra, al ofrecer escenarios reales que ese mismo lector conoce en mayor o menor medida. Tal es el caso del recurrente uso del sombrío Toledo como en, por ejemplo, “La ajorca de oro”; “El cristo de la calavera”; “La voz del silencio”; antiguas zonas de conflicto armado, como la de Urgellet, en “La cruz del diablo”; pueblos como Toranzano, en “La corza blanca”; y accidentes geográficos como el Moncayo en “El monte de las ánimas”, entre otros. Este artificio lo emplea también en otras obras suyas, como en la leyenda “El beso” (BENÍTEZ, 1971), con el convento San Pedro Mártir que se describe, así como en “Cartas desde mi celda”, donde retrata el monasterio de Veruela de Aragón, y se sirve de un suceso policial acaecido en Tramo, entre los años 1861 y 1862, para crear el hilo narrativo de su obra.

Relacionado con la cita de Lovecraft, observamos que Bécquer (1985) también hace uso del narrador-testigo, como lo denominó Villanueva, o de un primer narrador introductor en muchas leyendas, que actúa como enlace entre el lector y el mismo Bécquer. Este caballero culto, refinado, curioso y urbanita tiene el papel de introducir la incertidumbre dentro de todo este marco verosímil, y termina por aceptar lo que la lógica y la razón le niegan. Sebold (1989, p.56) lo describía así:

En las introducciones a las leyendas suele a la vez entablarse una dialéctica entre el escepticismo y la credulidad, merced a la cual se descubre el grado de receptividad para lo sobrenatural que existe en el alma del narrador omnisciente; dialéctica que

---

<sup>8</sup> “Al escribir una historia fantástica, siempre trato de lograr el ambiente y la atmósfera correctos con mucho cuidado, y pongo el énfasis en donde debe ir [...] Los acontecimientos y condiciones inconcebibles tienen una desventaja especial que superar, y esto solo puede lograrse mediante el mantenimiento de un cuidadoso realismo en cada fase de la historia, excepto en la maravilla dada. Esta maravilla debe ser tratada de manera que impresione y de forma deliberada, con un cuidadoso “desarrollo” emocional, de lo contrario, parecerá plana y poco convincente, [...] su mera existencia debería eclipsar los acontecimientos y a los personajes. Pero los personajes y los eventos deben ser consistentes y naturales, excepto cuando toquen el elemento maravilloso. En relación con la maravilla central, los personajes deberían mostrar la misma emoción abrumadora que personajes similares mostrarían ante tal maravilla en la vida real” (LOVECRAFT, 1937, traducción nuestra).

<sup>9</sup> Esa plasticidad que tan profusamente recalca García-Viñó (1970) a lo largo de su libro.



se prosigue luego en la misma narración con el propósito de juzgar la receptividad de los narradores secundarios y otros personajes que presencian el portento, y cuando se inclina la balanza hacia el lado de la aceptación y la creencia, es ya muy difícil que nosotros no nos dejemos llevar también.

Este narrador introductor es un personaje que el lector de la época identificaría como el mismo Bécquer (1974), y sirve como elemento biográfico realista ficticio<sup>10</sup>. Este caballero es un hombre de ciudad, materialista, escéptico, que encuentra ingenuas las creencias en el campo, la belleza de las costumbres y la naturalidad en los sentimientos y en el habla. Tiene, en definitiva, gustos, aficiones, pensamientos y reacciones similares a los que expresaría el mismo Bécquer (1974). Por otro lado, es una figura procedente de los libros de viajes costumbristas que se convierte en un personaje capital más de la trama, si no esencial. Este caballero recoge el miedo del pueblo, lo pasa por un filtro de aceptación estética y duda razonable –siempre inspirada en las posibilidades que la fe cristiana católica le ofrece–, para que el lector de la urbe lo crea plausible dentro de un contexto de tradición y aldea alejadas ambas de la razón y del progreso, puesto que desde siempre en las literaturas, y especialmente en la medieval a la que tan ligados estaban el Romanticismo y el género Gótico, los fenómenos imposibles, por lejanos e irreales, se daban cita en el campo, el bosque y las montañas, lugares marcados tradicionalmente como de tránsito entre mundos.

Por último, se hace perentorio un breve análisis del papel que juegan en la confección de las leyendas dos elementos que en el siglo XIX todavía no se podían considerar géneros literarios: Por un lado, debemos recordar que el terror nace al liberarse la energía emocional que a su vez estimula un elevado sentido del Yo y un movimiento de trascendencia (BOTTING, 1998). Por otro lado, el horror describe un abanico de estados y objetos subjetivos diferentes. Debido a que se encuentra ligado a los sentimientos de repugnancia, disgusto y aversión, el horror induce un estado de parálisis, o estremecimiento, y provoca la pérdida de las facultades de uno mismo, particularmente la consciencia y el discurso, además de la impotencia física y la confusión mental (BOTTING, 1998). Estas palabras probablemente tengan su base en otras de Ann Radcliffe (1826), quizá la primera teórica sobre lo gótico:

*Terror and Horror are so far opposite, that the first expands the soul, and wakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. I apprehend that neither Shakespeare nor Milton by their fictions, nor Mr. Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between horror and terror, but in uncertainty and obscurity, that accompany the first respecting the dreader evil?*<sup>11</sup>. (RADCLIFFE, 1826, p.150).

<sup>10</sup> Este personaje-narrador aparece en las leyendas: “La cruz del diablo”, “El monte de las ánimas”, “Los ojos verdes”, “Maese Pérez el organista”, “El rayo de luna”, “El Miserere”, “La voz del silencio”, “La cueva de la mora”, “El beso” y “La rosa de Pasión”.

<sup>11</sup> “Terror y Horror son tan opuestos, que el primero expande el alma y despierta las facultades a un alto grado de vida, el otro las contrae, las congela y casi las aniquila. Comprendo que ni Shakespeare ni Milton con sus

Así, podemos deducir que el terror se relaciona con amenazas próximas a la víctima, –y al lector en nuestro caso–, y podríamos añadir, que incluso son sorteables, mientras que el horror desorienta, ofusca tanto en los estados preconscientes como en el subconsciente<sup>12</sup>. De ahí el uso de los artificios técnicos empleados por Bécquer, como la fecha de publicación de muchas de sus obras, la oscuridad y la noche, tan populares en lo gótico, y el narrador-personaje biográfico. Sin embargo, este último artificio, desde el punto de vista del horror, juega un papel aparentemente contraproducente en muchas de las leyendas, puesto que al presentar a ese narrador como intermediario entre los hechos y el lector, la parálisis o estremecimiento no surten efecto en este segundo, al existir una barrera que aleja la maravilla, de la persona que lee las páginas, por lo que el horror que surge en la historia principal, la narrada por la voz del pueblo y la superstición, queda contenido dentro de la historia marco, y se presenta como sorteable para el lector escéptico, no así para el lector supersticioso, ni para los personajes de la leyenda involucrados.

No obstante, el efecto del miedo está en las obras. Y hemos hallado una relación directa no exclusiva entre lo tradicional y el miedo. Esto es así, en tanto que según detalló Benítez (1971) en su clasificación de las leyendas a partir de sus vínculos con lo tradicional, la presencia en mayor o menor medida de este tema hace posible el uso del miedo en las leyendas. Advertimos que esta interconexión no es de doble dirección, en tanto en cuanto que el miedo aparece si se dan determinadas condiciones en la leyenda, pero no ocurre a la inversa, porque pese a que se den esas mismas condiciones, no necesariamente aparece el miedo.

Según Benítez (1971), los relatos, en su relación con lo tradicional, se clasifican en tres grupos, a saber: Textos de tradiciones sin elaborar, con “La promesa”; relatos becquerianos inspirados en leyendas tradicionales, donde el autor diferencia entre los cercanos a la tradición, y los que la imitan; y lo que Benítez (1971) denomina leyendas ideales, donde destaca “El rayo de luna”, “Maese Pérez el organista” y otro tipo de relatos. Así las cosas, hemos detallado, estudiado y ampliado la clasificación como ofrecemos a continuación, tomando en cuenta solo las leyendas como elementos pertinentes:

- a) Leyendas de tradiciones sin elaborar salvo en detalles secundarios: “La promesa”, que tiene su origen en el “Romance de la mano muerta” (BENÍTEZ, 1971).
- b) Leyendas becquerianas inspiradas en mitos, leyendas y romances tradicionales, que a su vez se dividen en dos, siendo la cercanía o la imitación al folclore oral su índice diferenciador. Comenzaremos por las inspiradas en la tradición oral: “El caudillo de las manos rojas”, que reproduce la tradición hindú de

---

ficciones, ni el Sr. Burke con su razonamiento, en ningún sitio encontraron el horror positivo como fuente de lo sublime, aunque están de acuerdo en que el terror sí lo es. Y, ¿dónde radica la gran diferencia entre el horror y el terror, sino en la incertidumbre y la oscuridad que acompañan al primero con respeto al temor a lo malvado?” (RADCLIFFE, 1826, p.150, traducción nuestra).

<sup>12</sup> Para más información sobre la diferenciación entre el terror y el horror, y cuyas raíces se hunden en varios tratados de Aristóteles, véase González Grueso (2017).

Jaganata recogida en el *Mahabharata* y en el *Ramayana*; “Los ojos verdes”; “El miserere”; “El cristo de la calavera”, que es un romance prosificado; “El gnomo”; “La cueva de la mora”; “La corza blanca”; y “El beso”. Las segundas serían las leyendas que imitan lo tradicional: “La cruz del diablo”; “La ajorca de oro”; “El monte de las ánimas”; y “La rosa de Pasión”, que tiene su origen en romances (BENÍTEZ, 1971).

- c) Leyendas ideales, para las que no se han encontrado referencias u orígenes claros en el folclore oral, ni lo imitan: “El rayo de luna”, “Maese Pérez el organista”, “Creed en Dios”, y “La voz del silencio”.

En este estado de cosas, si observamos atentamente lo expuesto hasta ahora, y recordamos los textos que presentan el elemento del miedo, comprobamos que todas las leyendas que se basan o imitan la tradición del folclore oral, hacen uso del miedo, mientras que las leyendas de tradiciones sin elaborar salvo en detalles secundarios, y las leyendas ideales no. Hasta el momento, ha sido imposible verificar si la relación inversa existe, dado que no se ha podido constatar las posibles referencias a tradiciones folclóricas de las leyendas ideales. Todo lo cual justifica nuestro análisis del empleo de las técnicas descritas anteriormente relativas a lo tradicional. Nuestro escritor, por tanto, utiliza del sustrato de lo tradicional para engendrar miedo en el lector, miedos externos conocidos por el lector, aunque sea de oídas, dato que le distancia de lo gótico, y de Poe. Es, de hecho, un genio manipulador de la realidad del receptor.

## Conclusión

Como se ha podido comprobar por lo leído anteriormente, el empleo del miedo del autor sevillano en las leyendas se reviste de tradicionalismo y folclore de forma esencial. El uso de determinadas técnicas poéticas y *extrapoéticas*, como la fecha de publicación de las leyendas, la noche y la intromisión de lo maravilloso o de lo fantástico, lo sombrío, las descripciones realistas basadas en datos tomados por el propio Bécquer, y que le sirvieron de ayuda para la confección de su *Historia de los templos de España*, y el narrador-personaje escéptico, alter ego narrativo del propio Bécquer, son todos elementos básicos para la creación del efecto del miedo en sus leyendas. Algunos de los cuales son básicos en la conformación del sentimiento de lo siniestro. El autor sevillano, experto sabedor de su profesión y amante de la estética y la prosa de estilo poético, emplea, principalmente, dos tipos de miedo en el ámbito del OTRO: el miedo a lugares / objetos / seres reales, y el miedo a lugares / objetos / seres imaginarios. Sin embargo, “El monte de las ánimas” y “La corza blanca” son historias harto especiales, al ser las únicas en presentar un tipo de miedo más sutil, el miedo a lo siniestro de lo reprimido freudiano.

Para finalizar, otro punto relevante de este estudio es el vínculo entre el miedo becqueriano y lo tradicional extraído del folclore, con la necesidad de lo tradicional para hacer funcionar el elemento del miedo en las leyendas. Ya que, si nos apoyamos en

la clasificación tripartita de Benítez, las leyendas que presentan el elemento del miedo pertenecen al ámbito de las leyendas que se inspiran en romances medievales, mitos y leyendas, y no en las que adaptan textos de romances a la prosa, como “La promesa”, ni las que son de entera creación becqueriana, sin apoyo intertextual claro y definido.

GONZÁLEZ GRUESO, F. D. The traditional and the element of fear in the legends by Gustavo Adolfo Bécquer: bonds and poetics. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.1, p.57-70, jan./jun. 2017.

- **ABSTRACT:** *Since Rubén Benítez offered the classification of Bécquer's texts into prose divided in three, in 1971,—depending on their relationship with the traditional—, there have been eminent studies that have dealt with the fantastic in his legends. However, this study analyses the relationships between fear and the very poetics of his legends, and establishes their bonds with the traditional oral folklore. To this end, this article is going to make a brief presentation of the legends of Bécquer, and the elements that influenced his peculiar conformation of fear, terror and horror; afterwards, relevant theories concerning fear will be analysed and applied pertinently. Special attention deserve two legends, which present the fear to the Freudian sinister. Such stories are: “El monte de las ánimas” and “La corza blanca”.*
- **KEYWORDS:** *Bécquer. Legend. Tradition. Fear. Folklore. Horror.*

## Referencias

BÉCQUER, G. A. **Leyendas, apólogos y otros relatos**. Edición, prólogo y notas de Rubén Benítez. Barcelona: Labor, 1974.

\_\_\_\_\_. **Desde mi celda**. Madrid: Castalia, 1985.

BENÍTEZ, R. **Bécquer tradicionalista**. Madrid: Gredos, 1971.

BOIX JOVANI, A. Una leyenda medieval para Soria: la Wilde Jagd en el Monte de las Ánima, de G. A. Bécquer. **Revista de Folklore**, Valladolid, n.424, 2017. Disponible en: <<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=4243>>. Acceso en: 12 marzo 2017.

BORGES, J. L.; ZEMBORAIN, E. **Introducción a la literatura norteamericana**. Madrid: Alianza, 1999. Disponible en: <[http://www.academia.edu/6726156/Introducci%C3%B3n\\_a\\_la\\_literatura\\_norteamericana](http://www.academia.edu/6726156/Introducci%C3%B3n_a_la_literatura_norteamericana)>. Acceso en: 1 marzo 2018.

BOTTING, F. Horror. In: MULVEY-ROBERTS, M. (Ed.). **The handbook of gothic literature**. London: Macmillan Press, 1998. p.123-131.

DELUMEAU, J. **El miedo en occidente**. Madrid: Taurus, 1989.

- ESTEBAN, A. Gustavo Adolfo Bécquer: un hombre de su tiempo. In: RAMOS-IZQUIERDO, E.; ROGER, J. (Ed.). **Hommage á Milagros Ezquerro: théorie et fiction**. México: ADEHL, 2011. p.269-279.
- FREUD, S. **An infantile neurosis and other works**. London: The Hogarth Press, 1995.
- GARCÍA-VIÑÓ, M. **Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer**. Madrid: Gredos, 1970.
- GONZÁLEZ GRUESO, F. D. El horror en la literatura. **Actio Nova**: revista de teoría de la literatura y literatura comparada, Madrid, n.1, p.27-50, 2017. Disponible en: <<https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/7766/9129>>. Acceso en: 2 feb. 2018.
- HURLEY, K. British gothic fiction, 1885-1930. In: HOGLE, J. E. (Ed.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. p.189-207.
- JACKSON, R. **Fantasy: the literature of subversion**. London: J.W. Arrowsmith, 1988.
- KRAPPE, A. H. Sur le conte La corza blanca de Gustavo Adolfo Bécquer. **Bulletin Hispanique**, Bordeaux, v.42, n.3, p.237-240, 1940.
- KRISTEVA, J. **Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection**, Paris: Édition du Seuil, 1980.
- LOVECRAFT, H. P. **Notes on writing weird fiction**. 2009. Disponible en: <<http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx>>. Acceso en: 5 enero 2018. Sin paginación.
- NOMBELA, J. **Impresiones y recuerdos**. Madrid: La Última Moda, 1907-1912. v. 1.
- OLMSTED, E. W. **Legends, tales and poems by Gustavo Adolfo Bécquer**. Boston: Ginn & Company, 1907.
- PAGEARD, R. Le germanisme de Bécquer. **Bulletin Hispanique**, Bordeaux, v.56, n.1, p.83-109, 1954.
- PEDROSA BARTOLOMÉ, J. M. La lógica de lo heroico: mito épica, cuento, cine, deporte...: modelos narratológicos y teorías de la cultura. In: PEDROSA BARTOLOMÉ, J. M. (Ed.). **Los mitos y los héroes**. Urueña: Centro Etnográfico de Castilla y León, 2003. p.37-63.
- RADCLIFFE, A. On the supernatural in poetry. **New Monthly Magazine and Literary Journal**, London, v.6, n.1, p.145-152, 1826.
- SEBOLD, R. **Bécquer en sus narraciones fantásticas**. Madrid: Taurus, 1989.

THOMPSON, G. R. A dark romanticism: in quest of a gothic monomyth. In: MESSENT, P. B. (Ed.). **Literature of the occult**: a collection of critical essays. New Jersey: Prentice-Hall, 1981. p.31-39.

THOMPSON, S. **Motif-index of folk-literature**: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends. Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958. Disponible en: <<http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/f.htm>>. Acceso en: 10 marzo 2017.

TODOROV, T. **Introduction à la littérature fantastique**. Paris: Seuil, 1970.