

BÉCQUER: MODELOS DE INTENSIFICACIÓN Y CIERRE EN SUS RIMAS

Walter A. Dobrian

The University of Iowa

RESUMEN: De todos los poetas hispanos de cualquier época, ninguno como Bécquer ha demostrado tanto magisterio en la creciente intensificación emocional y el cierre impactante de sus poemas. El presente estudio muestra cómo el poeta maneja con destreza elementos como el hipérbaton, la progresión descriptiva que procede de lo más general a los más preciso, el empleo del verso quebrado, la colocación al final absoluto del poema de la palabra clave del mismo y una larguísima etcétera de semejantes recursos que le permiten producir consistentemente poesía a la vez estremecedora e inolvidable.

ABSTRACT: Of all Hispanic poets of all time, none such as Bécquer has demonstrated such mastery in the growing emotional intensification and the impacting closure of his poems. The present study shows how the poet skillfully handles such elements as syntactic inversion, description which progresses from the general to the specific, the use of the shorter, so-called limping verse, the placement at the very end the key word of a given poem, as well as a large et cetera of similar techniques which permit him to consistently produce poetry which is at the same time moving and unforgettable.

PALABRAS CLAVE: Bécquer; Rimas; recursos poéticos; intensificación lírica.

KEYWORDS: Bécquer; Rimes; poetic resources; lyric intensification.

De todos los poetas hispanos de cualquier época, ninguno como Bécquer ha demostrado tanto magisterio en lograr una creciente intensificación emocional rematada por un cierre impactante en sus poemas. El estudio liminal y ya clásico de Carlos Bousoño, "Los conjuntos paralelísticos en Bécquer", citado en la bibliografía, aborda aspectos de paralelismo formal y conceptual en las *Rimas*, ofreciendo fructífera entrada a investigaciones estilísticas mayores y más ricas en posibilidades, pero no siempre aprovechadas hasta su límite por otros investigadores. Becqueristas consagrados como Entrambasaguas y Montesinos, y más recientes como Irene Mizrahi, apenas han discutido el estilo de este poeta sevillano,

mientras que estudiosos como Pageard, Alonso Pedraz, José Pedro Díaz, José Carlos de Torres, Russel P. Sebold y Dobrian sólo han entrado parcialmente en un análisis de la variedad de elementos de ritmo, estructura, intensificación y cierre que establecen los patrones de su mejor manera poética¹.

A pesar de la notoria parquedad de la poética becqueriana -86 poemas, algunos de ellos brevísimos, 76 de los cuales aparecen bajo el rótulo de *Rimas* en la edición príncipe de las *Obras* (1871)- la técnica de esta poesía impresiona, no sólo por su inconfundible originalidad, sino también por su sorprendente variedad. Dentro de esta complejidad de factura, surgen reconocibles patrones de crescendo a que acude Bécquer para cerrar sus composiciones con el mayor impacto posible. Pero este procedimiento de crescendo y cierre no se limita a las estrofas finales de sus poemas. Puede aparecer con resonancia hasta en estrofas iniciales, como se nota en la que comienza la famosa rima VII:

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueño tal vez olvidada,

1. Tanto Montesinos como Entrambasaguas han estudiado cuidadosamente la temática de las *Rimas*, adhiriéndose estrictamente a su relación con la vida --sobre todo la amorosa- del poeta sevillano. Entrambasaguas alega que *todas* las rimas eróticas becquerianas fueron inspiradas por una sola mujer, Julia Espín, mientras que Montesinos indica que hay varias mujeres que figuran en la vida del poeta, y en su poesía. Mizrahi toma un sesgo radicalmente diferente. Reinterpreta los escritos de Bécquer en general, y las *Rimas* en particular, a base de las teorías de Mijail Bajtin sobre la dialogía y las de Roland Barthes sobre la ironía romántica. Así es que, para Mizrahi, las poesías de Bécquer no son necesariamente una indicación de sentimientos propiamente suyos, sino más bien una parodia del sentimentalismo de otros poetas, por ejemplo del tipo de poeta romántico "a lo Espronceda".

Pageard, en su edición anotada de las *Rimas*, trata entre otros aspectos las fechas de publicación de cada una de ellas, su temática y las posibles influencias de otros poetas sobre éstas. Sólo incidentalmente aborda aspectos estilísticos, cometiendo un error notable en su análisis del silabeo de la rima VIII. Alonso Pedraz aísla y categoriza, en términos muy generales, distintos modos estilísticos becquerianos, tales como la matización de formas verbales, las inversiones sintácticas, el cromatismo, las expresiones de intuición, el uso del adjetivo como elemento primario de descripción y el empleo frecuente del pie quebrado, entre otros rasgos semejantes. Díaz estudia la teoría del arte poético de Bécquer, basándose en la relación que existe entre su poesía y sus escritos teóricos, sobre todo los de las *Cartas literarias a una mujer* y *Desde mi celda*. Pero el enfoque de Díaz es esencialmente temático; sólo de vez en cuando, y esto brevemente, aborda consideraciones estilísticas de poemas particulares.

En su edición de las *Rimas*, Torres enfoca la fecha, el lugar de la publicación y las variantes de los poemas individuales; trata sólo en términos generales aspectos de forma, lenguaje y estructura rítmica de los mismos. Igual que Montesinos y Entrambasaguas, Sebold relaciona sus interpretaciones de las *Rimas* con la vida del poeta; en cuanto a consideraciones estilísticas, se limita a concordar con Bousoño sobre la "exacta geometría" de los conjuntos paralelísticos becquerianos. En mi estudio anterior (1998), analizo la forma y estilo de cada una de las *Rimas*; pero sólo en el trabajo presente me concentro sistemáticamente en los modelos de intensificación y del cierre de las mismas.

silenciosa y cubierta de polvo,
veíase el arpa.²

En esta estrofa inicial, impulsada por uno de los hipérbatos más conocidos de la lengua española, la descripción del ambiente progresa en forma de triángulo invertido o de embudo, desde el espacio más grande y general (**salón, ángulo**) hasta el objeto específico de enfoque (**el arpa**). Este objeto, **el arpa**, queda doblemente destacado: primero, por encontrarse en verso quebrado brevísimo, que sorprende el oído después de la serie de tres decasílabos, precipita la rima en **a-a** y remata la oración de que forma parte; segundo, por su colocación al final absoluto de este verso quebrado, sitio privilegiado de repercusión: **veíase el arpa**. Semejante progresión hacia un cierre contundente se nota en la brevísima rima XVII:

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

Además de la forma --tres versos de arte mayor montados sobre un quebrado, estructura semejante a la de la estrofa inicial del poema anterior-- resultan notables aquí el efecto llamativo de la metagoge o la falacia patética inicial (**Hoy la tierra y los cielos me sonrén**) y el efecto cumulativo de la construcción conceptual y afectivamente geminada del segundo verso (**hoy llega al fondo de mi alma el sol**). El carácter reticente, imbricado y personalmente recíproco del verso tercero (**hoy la he visto..., la he visto y me ha mirado...**), además del dominio arrollador por todo el poema de la anáfora (**Hoy... / hoy... / hoy... / ¡Hoy...!**), combinan para producir expresiones semejantes y reiterativas que parecen perseguirse o impulsarse ellas mismas. Tantos elementos retóricos reiterativos y pujantes, ceñidos en una composición de corte popular, producen el crescendo de exultación que cobra su máximo efecto en el verso final, quebrado y apostrofico, verso que lleva el arrebatado amoroso a lo divino (**¡Hoy creo en Dios!**). Semejante proceso de segmentos reiterativos que llevan a una terminación sorprendente y efectista se ve en la famosísima rima XXI:

2. Para la reproducción de las Rimas, he aprovechado sobre todo la edición de José Carlos de Torres, indicada en la bibliografía.

En el nivel exclusivamente temático, diríase que tanto en la trayectoria de su vida personal como en los versos de sus Rimas, ordenadas éstas póstumamente por sus amigos para la primera edición de sus Obras (1871), el poeta procede de una exaltación de Eros a una contemplación de Thánatos. Fuera de esta línea temática general, algunas de las primeras rimas de la colección tradicional son metapoéticas, abordando el tema de la poesía misma.

--¿Qué es poesía?-dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.
--¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú.

Como se ve en estos cuatro versos temblorosos y cuchicheantes, Bécquer suele expresar sus emociones directamente, con menos fuego y altisonancia que sencillez y ternura. La pregunta inicial --¿Qué es poesía?, acompañada por el aspecto recíproco de la mirada mutua, representada en el verso y medio que sigue, queda reforzada por la epífora, --¿Qué es poesía?, del tercer verso. Por su parte, la epífora, seguida por la segunda pregunta. ¿Y tú me lo preguntas?, que posterga la contestación y aumenta la expectativa de ésta, elicitando magistralmente la respuesta, a la vez sencilla, sorprendente e imponente, del verso postrero: --Poesía... eres tú. La leve reticencia en medio de este verso final, indicada por los puntos suspensivos, permite el aislamiento inolvidable de la respuesta contundente, altamente sorprendente en una primera lectura del poema, pero ya miles de veces repetida por gente conocedora de esta rima.

Una leve variante del sistema intensificador empleado en la rima que acabamos de examinar, pero con una terminación curiosamente distinta, más extendida, se encuentra en la rima XXIII:

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

Un alto grado de expectativa se representa en los tres versos iniciales por la reiteración insistente del anafórico patrón sintáctico de toma y daca (**Por una mirada, un mundo**), y la supresión del verbo, que produce un ritmo entrecortado y una mayor inmediatez en el sistema de intercambio. En el nivel puramente conceptual, el incremento del valor sensual e intimista de los gestos requeridos (**por una mirada, por una sonrisa, por un beso**) apoya y aumenta esta sensación de expectativa. La sorpresa proporcionada por el verso y medio postreros -donde la reticencia y el anacoluto introducen la única oración fluida, encabalgada y emocionante del poema, **¡yo no sé / qué te diera por un beso!**- rompe la lógica y el ritmo entrecortado del anterior patrón sintáctico averbal, sugerente de la idea de dar y recibir. Produce en su lugar, en las cuerdas emotivas, un vibrar de expectativa sorprendentemente indecible. A diferencia del poema anterior, donde la respuesta final que cierra el poema resulta clara, precisa y

contundente, **Poesía... eres tú**, aquí se disuelve sobre verso y medio, aunque no por eso con menos fuerza, en la total incertidumbre: **¡yo no sé / qué te diera por un beso!**³

Si en la brevísima rima anterior notamos una intensificación conceptual, o sea, una progresión cada vez más íntima en la expresión de los gestos de ternura en unas potenciales relaciones eróticas (**mirada, sonrisa, beso**), y, concomitantemente, un aumento del precio potencialmente ofrecido por estos gestos (**un mundo, un cielo, yo no sé / qué...**), en la más extensa rima XXV vemos semejante proceso de intensificación, relacionado con el deseo de conocer íntimamente hasta la psique misma de la que se supone la mujer requerida:

Cuando en la noche te envuelven
 las alas de tul del sueño

 por escuchar los latidos
 de tu corazón inquieto

 diera, alma mía
 cuanto poseo:
 ¡la luz, el aire
 y el pensamiento!

Cuando se clavan tus ojos
 en un invisible objeto

 por leer sobre tu frente
 el callado pensamiento

 diera, alma mía,
 cuanto deseo:
 ¡la fama, el oro,
 la gloria, el genio!

3. Más de un estudioso ha señalado la semejanza entre la rima XXIII y una cantiga portuguesa recogida por Teófilo Braga en su Cancionero popular, Coimbra, 1867:

Por un teu mais terno olhar
 dera da vida a metade;
 num sorriso dera a vida,
 por un beijo a eternidade.

Cuando enmudece tu lengua
y se apresura tu aliento
.
por ver entre tus pestañas
brillar con húmedo fuego
la ardiente chispa que brota
del volcán de los deseos,
diera, alma mía,
por cuanto espero:
la fe, el espíritu,
la tierra, el cielo.

En este poema, en que cada estrofa parece ser un calco formal, sintáctico y conceptual de la anterior, de una en otra de ellas la anhelada familiarización con la psique de la mujer deseada aumenta en valor. Llega hasta tal punto que, en el último segmento, el poeta parece ofrecer su vida eterna, con tal de poder escudriñar las sensaciones más eróticas de la mujer querida. Este afán inquisidor se desarrolla e intensifica en los ocho primeros versos -los octosílabos- de cada estrofa. El precio que el poeta está dispuesto a pagar por obtener semejante información se articula, también incrementalmente, en los siguientes cuatro versos abreviados -los pentasílabos- de las mismas. Se reserva para el final algo extendido, la cuarteta del cierre, la expresión contundente del mayor precio, apropiadamente en hiperbólicos términos espirituales: **diera, alma mía, / por cuanto espero: / la fe, el espíritu, / la tierra, el cielo.**

Otra rima, la XVI, representa un sistema similar de intensificación o crescendo hacia el cierre, esta vez basado en el cauteloso proceso de mayor aproximación física del poeta al ser amado:

Si al mecer las azules campanillas
de tu balcón
crees que . . .
sabe que, oculto entre las verdes hojas,
suspiro yo.

Si al resonar confuso a tus espaldas
vago rumor,
crees que . . .
sabe que, entre las sombras que te cercan
te llamo yo.

Si te turba medroso en la alta noche

tu corazón
al sentir en tus labios un aliento
abrasador,
sabe que, aunque invisible, al lado tuyo
respiro yo.

En su fantasía de rondador de la casa de la mujer pretendida, el poeta se insinúa en todo elemento que la rodea, haciéndose íntimamente presente, hasta aproximar sus labios a los de ella. De estrofa en estrofa se nota este acelerado e inexorable proceso de fantaseada aproximación física. Bousoño ("Los conjuntos paralelísticos de Bécquer") cita esta rima como excelente ejemplo de paralelismo formal impulsado por la anáfora. De hecho, el paralelismo entre las estrofas está iniciado por la conjunción hipotética **Si** y reforzado oportuna y decisivamente, a intervalos regulares al comienzo de versos interiores de las estrofas, por las expresiones anafóricas **crees que** y **sabe que**. Para evitar la monotonía, el poeta elimina la expresión anafórica **crees que** del comienzo del tercer verso de la estrofa postrera. La particular colocación del pronombre personal **yo** -remate agudo y contundente de cada verso quebrado final de estrofa- enfatiza y encierra, como en un marco, esta sensación de paralelismo estructural.

Un proceso de sostenida acumulación de elementos efectúa un crescendo hacia una meta, en dos rimas relativamente largas. Reproducimos aquí, por lo menos parcialmente, una de ellas, la rima IV:

No digáis que agotado su tesoro,
de asuntos falta, enmudeció la lira.
podrá no haber poetas; pero siempre
habrá poesía.

Mientras las ondas de la luz al beso
palpiten encendidas,
mientras el sol...

.....
¡habrá poesía!

Mientras la ciencia a descubrir no alcance
las fuentes de la vida,

.....
¡habrá poesía!

Mientras sintamos que se alegra el alma
sin que los labios rían;

.....
¡habrá poesía!

WALTER DOBRIAN

Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran;
.....
mientras exista una mujer hermosa,
¡habrá poesía!

En este poema de tono sentencioso y eufórico, dominado por la anáfora y la estructura paralelística, se nota en los distintos temas tratados en cada estrofa --la belleza de la naturaleza, el misterio que estimula el intelecto, la complejidad paradójica de las emociones humanas, la ternura recíproca del amor mutuo-- una progresión constante e inexorable hacia el objeto clave, o lo que los franceses denominan *la pièce de résistance*. Esta está anunciada con todas sus letras en el penúltimo verso: **una mujer hermosa**. Después de la copla inicial, **No digáis...**, que anuncia el tema principal, la poesía misma, todas las estrofas que elaboran este tema están impulsadas por la palabra **Mientras...** y todas quedan rematadas contundentemente por la expresión **¡habrá poesía!**. Bécquer emplea semejante proceso acumulativo en crescendo hacia su meta con suma paciencia en la larga (de 76 versos) rima V, representada sólo parcialmente aquí:

Espíritu sin nombre,
indefinible esencia,
yo vivo con la vida
sin forma de la idea.

Yo nado en el vacío
del sol tiemblo en la hoguera,
palpito...

Yo soy el fleco de oro
de la lejana estrella,
.....

Yo soy la ardiente nube
.....

Yo atrueno en el torrente,
.....

Yo río..., etc.

Yo soy el invisible
anillo que sujeta

el mundo de la forma
al mundo de la idea.

Yo, en fin, soy ese espíritu,
desconocida esencia,
perfume misterioso
de que es vaso el poeta.

Después de esta larga enumeración (representada aquí parcialmente por los puntos suspensivos) de lo que *es* la poesía y lo que *hace*, el papel imprescindible del poeta, como vasija que atesora y que contiene toda esta esencia lírica, se subraya en el cierre, por su colocación preferencial: palabra absolutamente final y de remate de la estrofa última y epifonémica. Así, la progresión conceptual avanza otra vez en forma de un triángulo invertido, desde lo más general -el aspecto universal de la poesía, su variedad y lejanía espacial, su esencia misteriosa y desconocida- hasta lo cercano, preciso y personal, o sea, la función del poeta mismo. Semejante proceso de crescendo o intensificación de estrofa en estrofa, hasta llegar al cierre contundente, se nota en la rima LXI, en que el poeta se proyecta hacia un futuro, hacia el momento de su propia muerte. La curiosa, casi matemática articulación estructural del poema exige que lo representemos en su totalidad:

Al ver mis horas de fiebre
e insomnio lentas pasar,
a la orilla de mi lecho,
¿quién se sentará?

Cuando la trémula mano
tienda, próximo a expirar,
buscando una mano amiga,
¿quién la estrechará?

Cuando la muerte vidrie
de mis ojos el cristal,
mis párpados aún abiertos,
¿quién los cerrará?

Cuando la campana suene
(si suena en mi funeral),
una oración al oírla
¿quién murmurará?

Cuando mis pálidos restos
 oprima la tierra ya,
 sobre la olvidada fosa,
 ¿quién vendrá a llorar?

¿Quién, en fin, al otro día,
 cuando el sol vuelva a brillar,
 de que pasé por el mundo
 ¿quién se acordará?

Cada una de las seis cuartetos del poema marca un paso en el inexorable proceso triste y desilusionante de muerte y olvido. Formalmente, cada cuarteta de esta rima consta de tres octosílabos montados sobre un pie quebrado interrogativo y acentuado. Esta forma representa una versión en arte menor de la llamada "estrofa bécqueriana", que consta de tres endecasílabos montados sobre un heptasílabo.

El patrón anafórico que domina en las cuatro estrofas interiores, iniciado por el adverbio temporal **Cuando** y rematado casi siempre en el verso quebrado, comenzando por el pronombre interrogativo **¿quién?**, más el verbo en tiempo futuro con final acentuado (**estrechará?**, **cerrará?**, **murmurará?**), produce una similitud que se sostiene durante casi todo el poema. Excepcionalmente, en el verso que remata la penúltima estrofa, **¿quién vendrá a llorar?**, la leve variación sintáctica sorprende al oído, interrumpiendo momentáneamente este patrón de la colocación del verbo en tiempo futuro al final del verso quebrado de remate. Por no aparecer el verbo en tiempo futuro al final del verso donde el oído lo espera, su ausencia momentánea resulta ventajosa, impidiendo el potencial cancaneo rítmico. Lo que es más, sirve a modo de compás sincopado, permitiendo que la reaparición del verbo en tiempo futuro en la palabra final absoluta del poema cobre su mayor resonancia posible.

En otra variación semejante, al comienzo del siguiente verso que inicia la última estrofa, **¿Quién, en fin, al otro día**, llama la atención, a modo de un eco, a la reiteración anafórica de la palabra inicial del verso anterior, o sea, el pronombre interrogativo **¿quién?**. Esta apóstrofe clave --que encierra en sí la idea medular de toda la composición-- rompe definitivamente el arraigado sistema anterior de iniciar cada estrofa **por Cuando...** Al hacer este viraje sintáctico en la estrofa postrera, el poeta ahora relega **cuando** a posición átona, casi escondiendo este adverbio de tiempo al comienzo del segundo verso de la última cuarteta, proclamando en su lugar el dominio definitivo del interrogativo indefinido personal **¿quién?**

Corolariamente, esta reiteración llamativa al comienzo de la última estrofa de la voz **¿Quién?** sirve a modo de leixaprén. Seguido por el sintagma parentético anunciador de síntesis, **en fin**, el conjunto produce un compás levemente sincopado, acentuando dramáticamente, como ya indicamos, la reaparición --después de su leve modificación en la estrofa anterior-- del impresionante estribillo a base del verbo en tiempo futuro en el segmento de cierre: **¿quién se acordará?** El efecto logrado por este verso final absoluto, con terminación aguda, se asemeja al sonido de un choque de platillos, que deja resonando en onda larga la posibilidad del olvido definitivo, concepto central del poema.

Es a base de un sistema binario sustantival que Bécquer representa y plasma la unión amorosa del poeta con la mujer requerida, real o fantaseada. El dualismo de sustantivos enfatiza estos elementos que describen o de alguna manera caracterizan a las dos personas, es decir, el poeta y la mujer requerida. La rima XXIV resulta ejemplar de esta fusión dualista:

Dos rojas lenguas de fuego
que, a un mismo tronco enlazadas,
se aproximan, y al besarse
forman una sola llama;

dos notas que del laúd
a un tiempo la mano arranca,
y en el espacio se encuentran
y armoniosos se abrazan;

dos olas que vienen juntas
a morir sobre una playa,
y que al romper se coronan
con un penacho de plata;

dos jirones de vapor
que del lago se levantan,
y al juntarse allí en el cielo
forman una nube blanca;

dos ideas que al par brotan,
dos besos que a un tiempo estallan,
dos ecos que se confunden...
eso son nuestras dos almas.

Inicialmente, esta rima fue publicada bajo el título "Dos y uno". Aunque no contiene pretensión religiosa, la imagen candente inicial (**Dos rojas lenguas de fuego**) y la irresistible aspiración de fusión amorosa entre **dos almas**, que se supone lograda en el verso final, recuerda la poesía mística. Estructuralmente, la composición se desarrolla en torno a una sola metáfora -muy extendida, compleja e invertida- cuyo indispensable elemento de equivalencia, **son nuestras dos almas**, queda postergada, para mayor eficacia, hasta el verso final. Otra vez vemos que la progresión intensificadora imita la forma de un embudo o la de un triángulo invertido.

Para llegar a este final contundente, el poeta sigue un desarrollo de concatenación estrófica en que el patrón sintáctico dominante de cada una de estas unidades formales es **dos + sustantivo + relativo + el verbo** que unifica los elementos binarios: **Dos rojas lenguas de fuego / que... / se aproximan**, etc. La intensificación o crescendo hacia el final logra su máxima condensación, acumulación y humanización en los tres versos anafóricos de la estrofa final (**dos ideas que... / dos besos que... / dos ecos que...**). Esta seriación intensificada prepara, con suma eficacia, el cierre de la extendida metáfora unificadora del poema, papel reservado para el verso postrero (**eso son nuestras dos almas**).

Bécquer emplea un patrón binario, pero antitético (**Despierta / Dormida**), en su relativamente larga rima XXVII, donde el poeta representado vigila el sueño de la amante que duerme, como se puede ver en el cantar o la cuarteta inicial que establece el tema del poema:

Despierta, tiemblo al mirarte;
dormida, me atrevo a verte;
por eso, alma de mi alma,
yo velo mientras duermes.

El poema, cuyo estilo ha sido amplia y brillantemente comentado, sobre todo por Bousoño (págs. 213-218) y José Pedro Díaz (págs. 441-447), se desenvuelve mediante la elaboración o glosa de este cantar inicial, de forma popular. El tema dualístico (**despierta / dormida**) entonces prosigue --mediante versos esta vez cultos, de heptasílabos y endecasílabos- por una serie de tres estrofas, divididas en semiestrofas. La primera semiestrofa de estas unidades estróficas representa el concepto de **despierta**, mientras que la segunda, o sea la antiestrofa, indica el polo opuesto, **dormida**, condición de la mujer preferida por el poeta. De estrofa en estrofa, esta elaboración dualista expresa una creciente emoción y prepara la culminación del poema. A diferencia de lo que hemos visto las más de las veces anteriores, la terminación, otra vez en octosílabos, no resulta cortante y terminante, sino algo difusa:

Sobre el corazón la mano
me he puesto porque no suene
su latido, y de la noche
turbe la calma solemne.

De tu balcón las persianas
cerré ya, porque no entre
el resplandor enojoso
de la aurora, y te despierte...
¡Duerme!

Díez Taboada (pág. 471) comenta acertadamente estos versos finales: "Pero los octosílabos no brillan ya aquí recortados firmemente en un ritmo popular como los que construían la estrofa primera; en estas últimas están casi disimulados por los insistentes encabalgamientos que desdibujan su contorno y sólo dejan en pie la estructura necesaria, firme pero leve, apagada en una discreta y honda sordina. El poema se precisa y se ahonda aquí al hacernos entrar en una más expresa evocación de un tema clave: el nocturno".

Si en las últimas dos rimas vimos la yuxtaposición o fusión de elementos binarios destinados a indicar la unión del poeta con la mujer requerida, hay otras en que el mismo sistema dual se utiliza para indicar lo contrario, la ruptura de estas relaciones, la separación de los dos amantes. Estas rimas también se desarrollan de manera que la emoción producida por esta separación se transmite al lector de modo impactante, sobre todo en el cierre de la composición. Como botón de muestra, veamos la rima XXXI:

Nuestra pasión fue un trágico sainete,
en cuya absurda fábula
lo cómico y lo grave confundidos
risa y llanto arrancan.

Pero fue lo peor de aquella historia
que al final de la jornada,
a ella tocaron lágrimas y risas,
¡y a mí sólo lágrimas!

En esta rima, las relaciones amorosas entre el poeta y su amante están recordadas alegóricamente, teatralizadas en términos de una tragicomedia. La dolorosa fuerza irónica se deriva de la violenta ruptura del sistema sintáctico bimembre (**trágico sainete, lo cómico y lo grave**, etc.) que configura este oxímoron: tragi-comedia. Apropiadamente, para su mayor efecto dramático, el desenlace violento se anuncia en la última palabra absoluta del postrer verso, donde el

anterior patrón correlativo de expresiones antitéticas dualísticas –**trágico sainete, lo cómico y lo grave, risas y llantos, lágrimas y risas**– se rompe. La ruptura del sistema no favorece al poeta, ya que las **lágrimas** que le tocan en el cierre del poema no encuentran su correspondencia antitética de contrapeso, **risas**, manifestación de alegría que, junto con las **lágrimas**, le toca exclusivamente a la mujer (penúltimo verso).

En el nivel conceptual o emocional, la triste suerte irónica que aquí le toca al poeta, a base de su ruptura con la amante, atañe a las dos personas en la rima XXX:

Asomaba a sus ojos una lágrima
y a mi labio una frase de perdón;
habló el orgullo y enjugó su llanto,
y la frase en mis labios expiró.

Yo voy por un camino, ella por otro,
pero al pensar en nuestro mutuo amor,
yo digo aún: --¿Por qué callé aquel día?
Y ella dirá: --¿Por qué no lloré yo?

El poema se desenvuelve en dos cuartetos endecasílabos, cuya rigidez de estructura remeda la callada obstinación irrevocable de sus protagonistas antagónicos. Aquí la correlación bimembre traza la semejanza y simultaneidad de acciones que, al final, descubren una triste paradoja: la absoluta identidad del sentimiento de arrepentimiento y deseo de reconciliación compartidos pero, desafortunadamente, no expresados por los dos amantes en pugna. Este afán mutuo de reparar agravios anteriores se asemeja a dos líneas geométricas, rectas y paralelas, que siguen la misma dirección pero que nunca se juntan, puesto que han sido irrevocablemente separadas por **el orgullo** (v. 3). A este sentimiento clave el poeta le proporciona su debida importancia, personificándolo: **habló el orgullo**. El cierre triste e irónico de la composición se expresa de manera impactante, en forma de dos monólogos interiores imaginados, una sola frase breve, de sentimiento curiosamente semejante, emitida por cada una de las dos partes: **--¿Por qué callé aquel día? / --¿Por qué no lloré yo?**

Esta rima XXX es una de las pocas en que se oye, o se supone oír aunque sólo brevemente, la voz de la amante o de la mujer requerida. Pero en la famosa rima XI se supone oír la voz expresiva y extendida de no sólo una mujer, sino de tres:

--Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión;

de ansia de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas? --No es a ti; no.

--Mi frente es pálida, mis trenzas de oro;
puedo brindarte dichas sin fin;
yo de ternura guardo un tesoro.
¿A mí me llamas? --No; no es a ti.

--Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible;
no puedo amarte. --¡Oh, ven; ven tú!

En el nivel temático, la mujer delineada en el último cuarteto --fantástica, incorpórea e intangible, pereferida pero inasible- puede representar la mujer ideal de la fantasía erótica del poeta o, en cambio, puede ser un símbolo del ideal poético. En su esencia, esta composición de desenlace infeliz y tantaliano se basa en un contraste. En las dos primeras estrofas, mujeres aparentemente reales y a todas luces deseables tratan de incitar y seducir al poeta; en la tercera el fantasma aludido intenta desanimarle: **soy incorpórea, soy intangible; / no puedo amarte**. En vista de este insistente autodesmerecimiento y disuasión por parte de la mujer fantasmagórica, la respuesta final de la voz poética (positiva, después de dos negaciones enfáticas: --**¡Oh, ven; ven tú!**) sorprende por ser paradójica, dejando pensativo al lector.

Estilísticamente, llama la atención la reiteración y el encadenamiento hacia el clímax de sintagmas similares, paralelísticamente contruidos (--**Yo soy ardiente, yo soy morena, / yo soy el símbolo... / ... -Yo soy un sueño...**), además de la apóstrofe enfática y decisiva, emitida por el poeta a modo de estribillo, que anuncia el cierre de cada estrofa: --**No es a ti; no. / ... / --No; no es a ti. / ... / --¡Oh, ven; ven tú!**. Estructuralmente, el poema está concebido como una serie de brevísimos diálogos sobre el mismo tema de atracción erótica, moldeados en tres cuartetos decasílabos, muy semejantes en sus patrones lingüísticos. Estos versos decasílabos están precisamente, aun matemáticamente, divididos en hemistiquios pentasílabos, todos iguales. Para justificar las cinco sílabas de cada hemistiquio, el poeta se vale en tres ocasiones de la palabra esdrújula ante la cesura (vv. 2, 5 y 11). Esta nítida división formal produce un ritmo entrecortado y enfático, propio de una situación animadamente dialéctica y tensa, en que siempre resulta clara y contundente la respuesta final aguda, sobre todo la última, la del cierre, por ser paradójica e inesperada.

Semejante utilización de un armazón formal distintamente cerrado como el que acabamos de ver, pero utilizado con un propósito diferente, se nota en la conocidísima rima IX:

Besa el aura que gime blandamente
 las leves ondas que jugando riza;
 el sol besa a la nube en occidente,
 y de púrpura y oro la matiza;
 la llama en derredor del tronco ardiente
 por besar a otra llama se desliza,
 y hasta el sauce, inclinándose a su peso,
 al río que le besa vuelve un beso.

Aquí el beso imaginado entre los elementos de la naturaleza sirve de correlato objetivo que sugiere o vaticina el beso erótico humano. Mediante una metagoge extendida, la naturaleza cobra dinamismo humano bajo este signo supremo y universal de la unión amorosa. Bécquer emplea la voz **beso** cinco veces (cuatro en forma verbal activa, **besa**), al comienzo, al fin y en medio de esta breve composición, para insistir en la reciprocidad del sentimiento como fundamento indispensable del amor. El uso de una forma rígidamente clásica, la octava real en este caso, es rarísimo en las *Rimas*. Mucho más frecuente es el hipérbaton, que traslada el verbo al final del verso, como se nota en los vv. 2, 4 y 6. A diferencia del poema anterior, en que la división de los versos en rígidos hemistiquios pentasilábicos produce un ritmo entrecortado, aquí los suaves endecasílabos resultan en un estilo discursivo de períodos largos, con un ritmo fluido y ágil. En vez del proceso imperante en el poema anterior, de intensificación de una en otra estrofa hasta llegar a un cierre resonante, aquí la estructuración se difunde mediante versos mesurados a servicio de una palabra clave, el **beso**. Así se produce una armonía equilibrada en tono menor, en que el cierre llega casi de manera cuchicheante, dejando vibrar muy en sordina las cuerdas emotivas.

Otra rima que versa sobre la ruptura de los dos amantes, la XXXVI, también resulta en una desigualdad entre las dos partes, esta vez en el plano del sacrificio que se ofrece a hacer el poeta, con tal de lograr una reconciliación con la mujer querida:

Si de nuestros agravios en un libro
 se escribiese la historia,
 y se borrara en nuestras almas cuanto
 se borrara en sus hojas,

te quiero tanto aún, dejó en mi pecho
tu amor huellas tan hondas,
que sólo con que tú borras una,
¡las borraba yo todas!

Bousoño (I, pág. 402) cita este poema como ejemplo "de la ruptura de un sistema, de una norma; una norma de equidad, una norma, digamos, de 'toma y daca', pues lo equitativo sería que los amantes se perdonasen recíprocamente las ofensas". El poema está elaborado en dos estancias encuartetadas, en que alternan regularmente los endecasílabos con los heptasílabos. El único período gramatical que constituye el poema, largo pero rápido e ininterrumpido, conllevador de la idea central de reconciliación, llega a su crescendo emotivo en el último par de versos. En él, a súplica del poeta, se precisa de manera resonante la suma desigualdad del número de las concesiones exigidas a las dos partes por sus ofensas: **que sólo con que tú borras una, / ¡las borraba yo todas!**

Pero la rima más inolvidable sobre el tema de la ruptura de los dos amantes, la que merece mayor consideración, es la universalmente conocida número LIII, sobre **las oscuras golondrinas**:

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán;
pero aquéllas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha al contemplar;
aquéllas que aprendieron nuestros nombres,
ésas... ¡no volverán!

Volverán las tupidas madre selvas
de tu jardín las tapias a escalar,
y otra vez a la tarde, aun más hermosas,
sus flores abrirán;
pero aquéllas cuajadas de rocío,
cuyas gotas mirábamos temblar
y caer, como lágrimas del día...
ésas... ¡no volverán!

Volverán del amor en tus oídos
las palabras ardientes a sonar;
tu corazón de su profundo sueño
tal vez despertará;

pero mudo y absorto y de rodillas
 como se adora a Dios ante su altar,
 como yo te he querido... desengáñate,
 ¡así no te querrán!

Aquí el poeta adopta el tema tradicional del *ubi sunt* y lo ajusta a una conmovedora situación personal, haciéndolo vibrar. Claramente, la esencia de la composición no es este tópico temporal, sino la recriminación, un tanto vindicativa, dirigida a la amada como reacción al agravio de haberle rechazado. Envuelta en el reproche está la idea de que ella tendrá aun más de qué arrepentirse que él, puesto que en su vida no encontrará a nadie que sea capaz de quererla como él la ha querido: **¡así no te querrán!** Este sentimiento de reproche profético lo guarda magistralmente el poeta para el cierre de su composición, donde aparece con suma fuerza conmovedora.

Formalmente, el poema consta de tres estancias, cada una de las cuales está formada por una doble "estrofa becqueriana", a saber, tres versos endecasílabos montados sobre un heptasílabo. En los endecasílabos del poema, resalta el dominio del pie anapesto (grupo rítmico trisilábico, compuesto de dos sílabas átonas seguidas de una tónica: - - '). En gran parte, el pie anapesto se logra aquí por el hábil empleo del hipérbaton, que lleva al verbo, en forma de infinitivo o futuro, al fin del verso. La resultante rima masculina dota a esta poesía de un ritmo especialmente vivo y expresivo.

La estructura de la composición representa una curiosa e invariable interacción antitética dentro de cada una de las tres estancias. En éstas, las semiestrofas pares (que siempre empiezan **pero...**, y que terminan negativamente, **...no volverán, ...no volverán, ...no te querrán**) resultan ser *antiestrofas* que niegan lo afirmado por las semiestrofas impares, que siempre empiezan **Volverán...** Como suele ocurrir en las rimas relativamente largas, la última semiestrofa representa una variación, condensación e intensificación de este patrón. Allí se formaliza aun más la sintaxis reiterativa (**pero mudo y absorto y de rodillas / como... / como...**), y hay una mayor concentración en lo puramente personal (**como yo te he querido**), una suave intensificación íntima que prepara el cierre o la clausura del poema. El epifonémico verso final (**¡así no te querrán!**) representa una declaración contundente y un tanto presumida de reproche por parte de la voz poética. Este verso postrero cobra parte de su vigor por la configuración sincopada del verso anterior, penúltimo del poema: **como yo te he querido... desengáñate**. Allí el crescendo emotivo que está desarrollándose aceleradamente en el poema queda momentáneamente interrumpido, por la pausa que precede la expresión esdrújula **...desengáñate**. Esta suspensión rítmica permite que el verso clave de cierre, **¡así no te querrán!**, se anuncie integralmente, sin interrupción, con su máxima carga emotiva.

La desilusión sentida por Bécquer a causa de la racha de adversidades que sufre, tanto en su vida amorosa como en su salud y en su carrera profesional como escritor, le llevan a buscar la aniquilación de su ser. Un indicio de este sentimiento se nota en la rima LII:

Olas gigantes que os rompéis bramando
en las playas desiertas y remotas,
envuelto entre la sábana de espumas,
¡llevadme con vosotras!

Ráfagas de huracán que arrebatáis
del alto bosque las marchitas hojas,
arrastrado en el ciego torbellino,
¡llevadme con vosotras!

Nubes de tempestad que rompe el rayo
y en fuego encienden las sangrientas orlas,
arrebatado entre la niebla oscura,
¡llevadme con vosotras!

Llevadme, por piedad, a donde el vértigo
con la razón me arranque la memoria.
¡Por piedad! ¡Tengo miedo de quedarme
con mi dolor a solas!

Desde el abismo de su desesperanza, el poeta anhela su asimilación por la naturaleza como único y definitivo refugio en que acogerse de su aflicción. En forma apostrófica de plegaria o letanía, **¡llevadme con vosotras!**, se dirige a elementos o fenómenos naturales románticamente espectaculares, en busca de este alivio permanente a su pena.

Estructuralmente, las tres primeras "estrofas becquerianas" del poema resultan extraordinariamente correlacionadas, tanto en su aspecto conceptual como en sus patrones formales y sintácticos. En términos generales, empiezan con la misma secuencia sintáctica de sustantivo inicial + complemento del sustantivo + cláusula adjetival iniciada por **que: Olas gigantes que os rompéis...** etc. Los últimos dos versos de estos mismos tres cuartetos iniciales también se ordenan de manera sistemática: verbo en participio pasado + frase adverbial locativa + exclamación imperativa de rogación: **envuelto entre la sábana de espumas / ¡llevadme con vosotras!** La repetición por tres veces, al final de cada una de las tres estrofas iniciales, de este postrer segmento rogativo, **¡llevadme con vosotras!**, resulta sumamente llamativa, evidenciando clarísimos rasgos de letanía.

La cuarta y postrera de las "estrofas becquerianas" rompe enfáticamente el antedicho patrón salmódico de las tres primeras. Se inicia esta ruptura por un leixaprén imperativo, **Llebadme, por piedad**, que representa un calco intensificador del postrer verso, o responsorio, de la estrofa anterior, estando este verso ya intensificado por la repetición. Por su parte, el sintagma rogativo de este verso, **por piedad**, encuentra su eco exacto amplificado, en la imploración idéntica y exclamatoria que inicia el penúltimo verso: **¡Por piedad!** Esta reiteración amplificada da entrada resonante al cierre, representado por el encabalgado segmento postrero, **¡Tengo miedo de quedarme / con mi dolor a solas!**

De modo semejante, la angustiada desilusión de la voz poética busca su anhelada resolución terminante en la muerte, en la larga y descriptiva rima LXXVI, última de la colección tradicional de las *Rimas*, reproducida aquí sólo en parte:

En la imponente nave
del templo bizantino,
vi la gótica tumba, a la indecisa
luz que temblaba en los pintados vidrios.

Las manos sobre el pecho,
y en las manos un libro,
una mujer hermosa reposaba
sobre la urna, del cincel prodigio.

.....
Cansado del combate
en que luchando vivo,
alguna vez recuerdo con envidia
aquel rincón oscuro y escondido.

De aquella muda y pálida
mujer me acuerdo y digo:
¡Oh, qué amor tan callado el de la muerte!
¡Qué sueño el del sepulcro tan tranquilo!

El convento descrito aquí es San Pedro Mártir en Toledo, y la mujer en cuestión es doña María de Orozco, toledana celebrada por su hermosura, muerta a los veintiún años y conocida legendariamente como "la malograda"⁴. La versificación

4. En su breve monografía citada en la bibliografía, Hastings presenta varias fotos interesantísimas, que sugieren que la inspiración del poema de Bécquer puede ser no una, sino dos estatuas, que se encuentran a escasos metros la una de la otra en la iglesia de San Pedro Mártir. La primera, que representa a doña Elvira de Castañeda, "la malograda", es una estatua funeraria de una mujer

empleada en esta composición consta de una larga serie de cuartetos formados por dos heptasílabos y dos endecasílabos, ordenados 7,7, 11, 11, con la misma rima asonante **i-o** en los versos pares. La configuración impresa de estos cuartetos resulta visualmente curiosa y llamativa, puesto que los dos versos de arte menor parecen montados sobre dos de arte mayor, sugiriendo apropiadamente la imagen de un cuerpo yacente sobre un largo bloque de piedra. A diferencia de lo que encontramos en un gran número de las rimas bécquerianas, faltan aquí muchos elementos reiterativos y, por ende, el estilo resulta discursivo y fluido en su descripción del ambiente sepulcral. La única gran nota delatadora del estilo de este poeta es el frecuente empleo de los hipérbatos, (**sobre la urna, del cincel prodigio, ... Del cuerpo abandonado / al dulce peso hundido, ... De la postrer sonrisa / el resplandor divino**, etc.).

Estructuralmente, el poema está dividido en dos partes de extensión desigual: la primera consta de todas las estrofas, 9 en total, que aparecen antes de llegar a la serie de puntos suspensivos. Este segmento mayor representa el elemento descriptivo del poema. La segunda parte, que consta sólo de las dos estrofas finales, introduce el aspecto filosófico. La larga pausa, sugerida por la serie de puntos suspensivos, marca una división muy notable, permitiendo entrada llena al dicho segmento reflexivo. El último par de versos de la última estrofa, los versos del cierre, resultan vagamente geminados. Encerrados entre admiraciones, estos versos apostróficos expresan con énfasis impresionante el anhelo que siente el poeta dolorido de encontrar su alivio permanente, su refugio definitivo, en la muerte: **¡Oh, qué amor tan callado el de la muerte! / ¡Qué sueño el del sepulcro tan tranquilo!**

Sin extremar los ejemplos, con los que acabamos de examinar, tenemos un indicio suficiente de la singular capacidad que tenía Bécquer en la intensificación del desarrollo temático y en el cierre conmovedor y contundente de sus mejores poemas. Hemos visto cómo el poeta maneja con destreza elementos como el hipérbaton, la progresión descriptiva que procede de lo más general a lo más preciso, el empleo oportuno del verso quebrado, la colocación al final absoluto del poema de la palabra clave del mismo, el efecto acumulativo o el encadenamiento

reclinada sobre un sepulcro. En este aspecto se ajusta a la mujer de la rima LXXVI. Pero a diferencia de la descripción que nos da el poeta, esta estatua tiene las manos a cada lado del cuerpo y las facciones de la cara muy desdibujadas, apenas perceptibles. A pocos metros hay también otra estatua, de doña Elvira de Castañeda arrodillada en un reclinatorio al lado de su marido, con las manos juntas en oración. Las facciones, muy bien conservadas, muestran claramente un rostro angélico, igual que el descrito por el poeta.

de palabras o sintagmas, el uso apropiado de construcciones paralelísticas, el dominio frecuente de la anáfora, la introducción oportuna de la apóstrofe, el empleo discreto de la epífora, la expectativa dramática producida por la pausa, la adopción de un sesgo distinto y sorprendente en el desarrollo de un motivo, el empleo eficaz del estilo averbal, la representación oportuna de formas estróficas originales, el ritmo apropiadamente síncopado, el uso intensificador de la metáfora extendida, el sistema dualístico de oposiciones, a veces de una en otra semistrofa... además de un larguísimo etcétera de semejantes recursos poéticos y técnicas estilísticas. La maestría en el empleo de tantos y tan diversos elementos retóricos explica como Bécquer ha logrado producir consistentemente, en muchísimas de sus *Rimas*, poesía estremecedora e inolvidable. En su conjunto, las *Rimas* representan el poemario español más leído, más comentado y más respetado del siglo XIX y, en la opinión de la casi unanimidad de los críticos, han consagrado a su autor como el mayor poeta de su tiempo.

Bibliografía

Textos

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Libro de los gorriones*. Edición facsímil. Nota preliminar y transcripción de los textos en prosa, Guillermo Guastavino Gallent. Estudio y transcripción de las *Rimas*, Rafael de Balbín y Antonio Roldán. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1971.
- *Rimas*. Edición crítica de Russell P. Sebold. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
 - *Rimas*. Introducción y notas: María Paredes. Madrid: Club Internacional del Libro, 1986.
 - *Rimas*. Edición de José Carlos de Torres. Madrid: Castalia, 1976.
 - *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Edición anotada por Robert Pageard. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.
 - *Rimas. Leyendas escogidas*. Edición de Rubén Benítez. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1990.
 - *Rimas y declaraciones poéticas*. Edición de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Bedoy. Madrid: Espasa Calpe, 1986.

Crítica

- ALONSO PEDRÁZ, Martín. *Segundo estilo de Bécquer*. Madrid: Guadarrama, 1972.
- BLANC, Mario A. *Las Rimas de Bécquer: su modernidad*. Madrid: Pliegos, 1988.

- BOUSOÑO, Carlos. "Los conjuntos paralelísticos en Bécquer". En ALONSO, Dámaso y Carlos BOUSOÑO. *Seis calas en la expresión literaria española*. 4ª ed. Madrid: Gredos, 1970, p. 179-226.
- "La actualidad de Bécquer". *Boletín de la Real Academia Española*, 1989, 67, 240, p. 29-36.
- CAMPO, Angel Esteban. "Bécquer y Martí: el contraste entre la fuerza de la inspiración y la insuficiencia de la lengua". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1994, 526, p. 75-84.
- DÍAZ, José Pedro. *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*. 3ª ed. corregida y aumentada. Madrid: Gredos, 1971.
- DÍEZ TABOADA, Juan María. *La mujer ideal: aspectos y fuentes de las rimas de G. A. Bécquer*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.
- DOBRIAN, Walter A. *Bécquer: sus "Rimas" analizadas*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1998.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. *La obra poética de Bécquer en su discriminación creadora y erótica*. Madrid: Vasallo de Mumbert, 1974.
- GIL, Ildelfonso Manuel. "Dualismo y estructuras bimembres en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1970, 248-249, p. 350-359.
- HASTINGS, Eugene B. *Anotaciones sobre "La malograda", San Pedro Mártir y la interpretación de la rima LXXVI de Gustavo Adolfo Bécquer*. Valencia: Albatros Ediciones, Hispanófila, 1987. (Colección Monografías; 8)
- MIZRAHI, Irene. *La poética dialógica de Bécquer*. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi, 1998.
- MONTESINOS, Rafael. *Bécquer. Biografía e imagen*. Barcelona: Editorial R. M., 1977.
- MUDROVIC, W. Michael. "Readings of Bécquer's *Rimas*: Equivocality and Dialogic Tension". *Romance Languages Annual*, 1992, 4, p. 539-542.
- PAGEARD, Robert. *"Rimas" de Gustavo Adolfo Bécquer*. Edición anotada por Robert Pageard. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.
- RODRÍGUEZ, Alfredo y Martin P. PELUG. "Las imágenes clásicas de la rima LXI de Bécquer". *Revista de Literatura*, 1995, 57 (113), p. 167-170.
- SEBOLD, Russel P. "La rima V de Bécquer en segunda persona". *Boletín de la Real Academia Española*, 1995, 5, p. 7-23.

