

EL ENIGMA DE "LA MUJER DE PIEDRA" DE BÉCQUER

Eugene B. Hastings

Si tuviera que decir cuál ha sido la obra de Bécquer que más se ha resistido a mi análisis y, sin embargo, ha sido y sigue siendo una de las grandes creaciones del genio sevillano, no vacilaría en afirmar que es "La mujer de piedra", el famoso fragmento de *El libro de los gorriones*.¹ Sin embargo, la aparente discrepancia entre lo que tantas veces he sentido al leer este relato y lo que en ciertos aspectos puede colegirse de un escrutinio "científico" del texto ha sido la causa de mi perplejidad. Creo ver en la obra un mensaje oculto difícil de descifrar. Simultáneamente, el autor mismo la ha imbuido en una aureola de misterio, repleta de vagas insinuaciones. Y siempre que me acerco a ella, experimento algo como el efecto de los aromas de un perfume en el aire. Sólo quedan las fragancias. De todas formas, es indudable que he sentido en "La mujer de piedra" melancolía sin haber sorprendido apenas una referencia a la tristeza. He experimentado una sensación peculiar de reposo que quiero llamar serenidad, aunque escasamente se usa la palabra "calma" ni aparece el vocablo "sosiego". Por lo que toca al tiempo, lo veo menos "cronológico" que "atemporal". Y aunque este efecto debe algo a la monotonía y la reiteración, deberá más a la inmovilidad y la quietud. Un himno a los mudos restos de lo desaparecido, la narración de Bécquer comunica más que nada la emoción del pasado vivido en el presente. Si entre sus ingredientes abundan la melancolía, la serenidad y la atemporalidad como he sugerido, sólo emergen estos temas tras una larga reflexión. Lo mismo ocurre con otros asuntos de los que hablaré.

¿Por qué, pues, siento tristeza al leer "La mujer de piedra"? En primer lugar, porque, salvo el narrador, no hace acto de presencia ningún ser viviente en toda la obra. Sin la aparición de otras personas, se da la impresión de un mundo solitario, vacío de calor humano. De ahí mi desaliento inicial. Y, al acompañar a Gustavo en su itinerario por una ciudad deshabitada y al crear imágenes mentales de lo que pienso que él habrá visto, se refuerza cada vez más la misma idea: la soledad es la

causa de mi melancolía. Tal vez es porque el poeta activamente expresa un anhelo por lo remoto y lo oculto: "En las ciudades que visito -dice- busco las calles estrechas y solitarias, en los edificios que recorro, los rincones oscuros y los ángulos de los patios interiores" (LGP, 9). Y añade variantes como son la presencia del vapor, el color de la piedra, particularmente el verde, matiz que asocio con el marchitamiento y la putrefacción. ¿Habré recibido esta impresión al observar el musgo verdusco de alguna losa sepulcral? No lo sé. He aquí, por lo menos, la consecuencia de aquellos "patios interiores, donde crece la hierba y la humedad enriquece con sus manchas de color verdoso la tostada tinta del muro" (LGP, 9). He aquí, pues, un narrador que ama los paseos solitarios y el silencio, un ambiente que recrea un espacio lleno de rincones escondidos donde se extienden las sombras. Y todo esto me parece sombrío y triste.

Tampoco engendra alegría la inspección minuciosa de los muros que revela "miserables casquillas adosadas a los sillares" y "humildes tejados". Pobreza en casas pequeñas, mezquinas, que causan melancolía. Existe, por cierto, un ejemplo de desmoronamiento explícito, de puro abolengo romántico: un "palacio en ruinas" -pero a este simbolismo tradicional del fracaso se deben agregar "las descarnadas tapias del jardín de un convento", cuyo adjetivo comunica desgaste. Y la "vetusta muralla romana", que trae reminiscencias de un ilustre pasado y la pesadumbre asociada con su pérdida (LGP, 11). Para no hablar del edificio que es el centro de todo el relato, en cuya contemplación se abarca el desarrollo del arte románico y gótico donde, según Bécquer, "el arte ojival y el bizantino, amalgamados por la mano de dos centurias, habían escrito una de las páginas más originales de la arquitectura española" (LGP, 10). Estas palabras no son para mí una mera reflexión sobre una "evolución arquitectónica". Representan un efecto peculiar de transformación dentro de una tradición venerable. Monumentos que reflejan un modo de vida ya distante, edificios impregnados de soledad y de silencio, estructuras que despiertan nostalgia y meditación; es la dulce melancolía de lo irrecuperable entre los restos del pasado. En este ambiente de soledad, la búsqueda del narrador se asemeja a la del amado que está de luto. Repetidas veces vuelve a la tumba de la amada para llorar entre un mar de losas sepulcrales. Pero en "La mujer de piedra" el escenario ha cambiado: el "amado" es el narrador, probablemente el poeta; el camposanto es una población; a los "personajes" esculpidos en granito les rebosa una "vida" paradójica e incomprensible; el escritor regresa al rincón oscuro para venerar especialmente el milagro de una estatua inescrutable y soñar con un pasado inalcanzable. No llora. Mas las lágrimas tal vez asoman en sus ojos.

Mi selección de la palabra "serenidad" como elemento tonal de "La mujer de piedra", se debe en parte a los ejemplos usados para apoyar lo que dije que me inspiraba melancolía. Serenidad, desde luego, por esas mismas "calles estrechas y tortuosas", los "rincones oscuros" del pueblo a todas luces sin gente (LGP, 10). He aquí también "aquella plaza, cuyo piso cubierto de menuda hierba indicaba bien a las claras *su soledad continua*" (LGP, 12). Una frase como "*Largo rato* estuve

contemplando obra tan magnífica" ya indica sumariamente el tono de inmovilidad meditativa (LGP, 12). Más pertinente aún, las notas de monotonía o lo que interpreto como tal -ya he aludido a ella-, esa continuidad indeterminada que hace declarar al narrador: "*diariamente y a todas horas* podía encontrármese frente al ábside de la iglesia sentado en algunas piedras amontonadas" (LGP, 16). Y tal vez más significativa esa inspección minuciosa de la mujer de piedra al parecer quieta: "*Inmóvil*, absorto en una *contemplación muda*, yo permanecía aún con *los ojos fijos* en la figura de aquella mujer" (LGP, 15). Y quizás me impresionan especialmente las últimas palabras del fragmento. Ante una queja de frustración por la imposibilidad de descubrir el origen de la enigmática estatua de granito, el estado de ánimo del narrador queda inalterable: es la soledad infinita del poeta que, algo turbado, admite que "entregado a estas ideas *pasaba días enteros...*" (LGP, 20). Bécquer (o el narrador), irresoluto ante un misterio imposible de resolver, opta por prolongar indefinidamente el efecto de quietud y de meditación. Este final indeciso asegura y mantiene la sensación de vigilia extática. He aquí el desenlace demorado, interminable, de quien se siente en un trance perpetuo. Una conclusión, cualquier solución definitiva destruiría el enigma, anularía la impresión que su autor tal vez ha querido dejar.

Por lo que toca al tiempo en "La mujer de piedra", más bien lo considero "atemporal", pues insisto en la ilusión de impermutabilidad y, especialmente, la aureola de antigüedad que penetra en todos los objetos, la apariencia venerable de las formas artísticas y la consciencia de una transfiguración lenta casi imperceptible. Algo de esto se advierte en lo que dije antes sobre la amalgama "del arte ojival y bizantino", cuyo agente era, como hemos visto, "la mano de dos centurias". Otro aspecto lo vislumbramos cuando el poeta concibe las figuras esculpidas como producto de "leyendas y piadosas tradiciones", imbuyéndolas así de cierta antigüedad, distancia e imprecisión (LGP, 10). Hasta puede sentirse cierta detención del tiempo en aquella ya citada "*contemplación muda*" de la estatua. Especialmente por aquellos "*ojos fijos*" del narrador que indican una meditación sostenida (LGP, 15; la cursiva es mía). Puede darse un paso más, pues la culminación de este efecto sería que el poeta la "*contemplaba extasiado*" (LGP, 18; la cursiva es mía). Embeleso, por tanto, en la muda contemplación donde, excepto por el objeto observado, se olvida dónde se está, existencia feliz por desatender el tiempo. Finalmente, como seguimos confirmando, casi como armónicos de nuestra tesis, las sugerencias de continuación indefinida, para lo cual la siguiente cita servirá de modelo: "desde la tarde en que la descubrí *todos los días* fuera el que fuera el camino que emprendiese, *siempre iba a dar a aquel sitio*" (LGP, 16; la cursiva es mía). ¿No son un eco de las palabras de la conclusión citadas?: "entregado a estas ideas *pasaba días enteros?*" (LGP, 20). Venerada la estatua, su origen sin resolver, el enigma avanza en un eterno ciclo de monotonía y de raptó. En todo caso, he aquí el tiempo concebido con su toque de ardor, y de sueño.

Pero ¿qué hemos de decir de la mujer de piedra misma, curiosa amalgama de aspiración, misterio y unicidad? A diferencia de muchas estatuas, no es inerte

escultura en granito tallado, sino que su forma encierra la más alta expresión poética, hechura mágica por la luminosidad que parece emanar de su interior: "En sus ojos modestamente entornados parecía *arder una luz* que se transparentaba al través del granito; su ligera sonrisa animaba todas las facciones del rostro de un encanto suave que penetraba hasta el fondo del alma del que la veía, agitando allí sentimientos dormidos, mezcla confusa de impulsos de éxtasis y de sombras de deseos indefinibles" (LGP, 14). "Vive" también en la acepción metafórica del verbo, ya que su contemplación hace surgir a veces en la fantasía del poeta un ligero movimiento: "Parecíame a veces que su contorno se esfumaba entre la oscuridad, que notaba en toda ella como una *imperceptible oscilación*, que de un momento a otro *iba a moverse y adelantar el pie* que se asomaba por entre los grandes pliegues de su vestido al borde de la repisa" (LGP, 15; la cursiva es mía). Y, si hemos dicho que se trasluce un fulgor por esta estatua y que el narrador cree percibir en ella cierto desplazamiento, aun en su quietud existe una curiosa "animación". La imperfección de algunos detalles artísticos a los que el poeta alude no le impide imaginar que posee un espíritu y que siente. Bécquer subraya este aspecto al mismo tiempo que distingue "su estatua" de las de la época clásica: "sin tener la idealidad de formas del antiguo, antes por el contrario, *rebosando vida real* en ciertos detalles, *tenía sin embargo, en el más alto grado el ideal del sentimiento y de la expresión...*, podía asegurarse, y hacía al menos el efecto de que debajo de aquel granito *circulaba como un fluido sutil un espíritu* que le prestaba aquella *vida* incomprensible, *vida* de idea *sin movimiento y sin agitación*, vida extraña que no he podido traslucir jamás en esas otras figuras, cuyas ropas mueve el aire al marchar, cuyas facciones se contraen o dilatan con una determinada expresión y que, apesar (sic) de todo, son únicamente, al tocar la meta de la perfección posible, mármol que se mueve como un maravilloso autómatas sin sentir ni pensar" (LGP, 17; la cursiva es mía).

Pues bien, para la crítica ha sido habitual comparar esta obra de Bécquer con otras suyas en que hay "esculturas vivientes", las cuales, según Alborg, podrían venir de "un dilatado ciclo de tradiciones sobre estatuas inanimadas o imágenes religiosas que castigan irreverencias o sacrilegios"². Lo que importa, sin embargo, y lo para mí mucho más interesante, es saber si la estatua angélica de Bécquer realmente forma parte de una agrupación literaria que, en opinión de Benítez, deriva de una descripción hecha del poeta en la *Historia de los Templos de España*. Específicamente, se trata de dos esculturas situadas en la capilla de San Pedro Mártir en Toledo cuya representación se ha asociado con "La mujer de piedra", la leyenda *El beso* y la rima LXXVI. Benítez nos indica, por ejemplo, que la estatua de doña Elvira de Castañeda es la base de la citada leyenda, mientras que la rima emana en su opinión de otra escultura colocada sobre el sepulcro medieval de "la malograda"³. Esta era sin duda una mujer famosa por su extrema hermosura, aunque, según Sixto Ramón Parro, su identificación con la tumba es algo dudosa⁴. Pues bien, es indudable que ambas estatuas se hallan en la capilla de San Pedro Mártir en Toledo y que Bécquer las analiza en su *Historia*. Y mientras

es indiscutible que la mujer tallada en granito de *El beso* procede de la estatua de doña Elvira de Castañeda -Bécquer mismo lo declara en esa leyenda-, sólo provisionalmente puede decirse que "la malograda" es la "inspiración" de la rima LXXVI⁵. A mi modo de ver lo sería en la medida en que el alma del poeta, bien dispuesto hacia las creaciones del medioevo, se representase sin embargo a la hermosa doña María de Orozco (la supuesta "malograda") como una "heroína romántica", concibiéndola dentro del molde aún prevaleciente en su tiempo. En fin, es cuestión de pelo "largo", de una mirada angelical -y otros emblemas del "ángel consolador" que faltan en el semblante de la llamada "malograda" real-; es decir, la estatua que bajo esta rúbrica se observa hoy en la capilla de San Pedro Mártir en Toledo⁶. El problema estriba en que esta escultura, aunque elegante, original, rica en "ornatos y caprichos" según la descripción del poeta en la *Historia de los Templos de España*, es también producto de un canon artístico medieval en el cual tales monumentos son "incorrectos en el dibujo", y acusan "tosquedad y rudeza" en los "detalles"⁷. El rostro de piedra de la "malograda" es así y no corresponde seguramente a la imagen que suponemos "habría inspirado" a Bécquer. Al mismo tiempo, es importante tener en cuenta que la estatua de la "malograda" está (y estaba en la época del poeta) a escasos metros de la de doña Elvira -en un sitio frecuentado por Gustavo⁸. Esta escultura es un ejemplo supremo del arte renacentista -un verdadero "milagro de la escultura"- y probablemente posee la mayor parte de las "características espirituales" asociadas con la leyenda o la rima citadas⁹. Pero no quiero seguir este tema aquí aunque las pruebas abundan. Sólo pongo por caso que las estatuas de San Pedro Mártir puedan ser fuentes independientes o comunes del mismo impulso u obsesión, como se quiera. El dilema aquí es adivinar si esta relación posible debe incluir a "La mujer de piedra".

Es decir: por lo que toca a esta obra como último eslabón en la supuesta trilogía de mujeres angélicas, es importante tener en cuenta la caracterización de la estatua hecha por Bécquer en el texto mencionado: "no sería posible hallar otra perfectamente semejante" (LGP, 18). Verdad que esta declaración encuentra un eco en la leyenda *El beso*, donde, al hablar de la escultura de doña Elvira, encontramos la frase: "jamás salió otra igual de las manos de un escultor" (*O.C.*, 286). Habiendo afirmado en las dos obras la singularidad de cada objeto de arte, pero *expresando ese juicio con un lenguaje similar*, ¿es más importante creer en una fuente común o en el valor literal de las aseveraciones?; es decir, ¿que cada "mujer de piedra" es independientemente original? No lo sé. Más prefiero subrayar la exclusividad de estos monumentos.

Una cosa me parece segura: "La mujer de piedra" es la única de las tres obras citadas que realmente elabora la individualidad del monumento. "Cada mujer -dice Bécquer- tiene su *sonrisa propia* y esa suave dilatación de los labios toma formas infinitas, perceptibles apenas, pero que *les sirve de sello* " (LGP, 18; la cursiva es mía). El poeta sigue indicando que, en efecto, la "hermosa mujer de piedra... tenía asimismo una sonrisa *suya*, que le daba tal carácter y expresión que enamorarse de aquel gesto especial era enamorarse de aquella escultura" (LGP,

18; la cursiva es mía). Es al final de esta secuencia cuando el narrador afirma lo que hemos dicho: "*no sería posible hallar otra perfectamente semejante*" (LGP, 18; la cursiva es mía). Como hemos indicado antes, una parte importante de esta originalidad consistía no sólo en una "luz interior" (o "que arde en los ojos") - luminosidad perceptible al menos en una de las otras estatuas citadas-, sino que en "La mujer de piedra" se comunica *abiertamente* la asociación entre luz y felicidad, es decir, en las palabras de Bécquer, "la luz de su pura interior *alegría*" (LGP, 18; la cursiva es mía). También la transparencia distintiva de su luminosidad, el fulgor interior especial de esa "*luz que arde dentro de un vaso de alabastro*" (LPG, 18; la cursiva es mía), la cual en la rima LXXVI es simplemente un "resplandor divino", con una tonalidad espiritual pero sin la peculiar "fosforescencia" de "La mujer de piedra". Al mismo tiempo, los versos relacionados con la "iluminación" atenuada de la rima describen una estatua "dormida", *pasiva*, en cuyas facciones sí se observa cierto fulgor (el "resplandor divino") de la última "sonrisa". Pero esta luz sólo refleja *algo* del "rayo fugitivo" del "sol que muere" y, en su "existencia" ("no parecía muerta"), la hermosa estatua ve el "paraíso" sólo "en sueños"¹⁰ (la cursiva es mía). En la leyenda *El beso* se trata de una irradiación que expresa pureza -pero no directamente; la mujer observada por el capitán es simplemente *como* "esas vírgenes... blancas y luminosas", en fin, un símil (*O.C.*, 282). Por el contrario, la estatua del fragmento de *El libro de los gorriones* es mucho más *activa* al respecto: la "luz que se trasparentaba al través del granito" combinada con su "sonrisa", agita "*sentimientos dormidos, mezcla confusa de impulsos de éxtasis y de sombras de deseos indefinibles*" (LGP, 14). Más que ninguna otra de las tres esculturas becquerianas a que nos hemos referido, "La mujer de piedra" cobra en este fulgor intenso una energía vivificante y especial. A mi modo de ver, esta iluminación interior es complementaria, y se aviene perfectamente con los detalles de aquella existencia especial que antes citamos: "debajo de aquel granito circulaba como un *fluido sutil un espíritu* que le prestaba aquella *vida incomprendible, vida de idea sin movimiento y sin agitación, vida extraña*" (LGP, 17; la cursiva es mía). Pues, en este sentido, son matices distintivos de su extraño modo de ser un *canal escondido* de "vida", un *alma* que lo fecunda, y dotes de *misterio*. Más adelante, al discutir el posible paradero físico de nuestra estatua, señalaré otras características formales que también la distinguen de las esculturas de la "malograda" y de doña Elvira de Castañeda o de su representación en *El beso* y la rima LXXVI.

Sea como fuere tal originalidad, o "vida", todo el fragmento es una filigrana de exclusividad. Como hemos indicado, hay por todas partes ansias de soledad, especialmente la percepción de que no puede existir en el relato más que el poeta y los objetos de su meditación. Lo único que cuenta es la contemplación del conjunto artístico, es decir, la reflexión sostenida sobre las estatuas que desde tiempo inmemorial quedan como testigos mudos de su existencia estética y del enigma de su origen. Evidentemente, es este anhelo de separarse de los demás lo que ha conducido al poeta a declarar desde el comienzo "Si pintara paisajes, los

pintaría *sin figuras*" (LGP, 9). Más adelante aclara la razón por la cual requiere tanta quietud: "Por grande que sea la impresión que me causa un objeto expuesto de continuo a la mirada del vulgo parece como que la debilita la idea de que tengo que compartirla con otros muchos. Por el contrario, cuando descubro un detalle o un accidente que creo ha pasado inadvertido, encuentro cierta egoísta voluptuosidad en contemplarlo a solas, en creer que únicamente para mí existe, guardado para que yo lo aspire y goce un delicado perfume de virginidad y misterio" (LGP, 11). Antes había anticipado esta actitud al referirse a "la virginidad de los sentimientos y de las cosas" (LGP, 9). Es menester, pues, una posición privilegiada para apreciar, o gozar la esencia del objeto, actividad que el poeta concibe como la respiración de una pura fragancia. En realidad, lo que señalamos es más que exclusividad. Estamos en los umbrales de lo exquisito y lo quintaesenciado...

Pero creo que queda algo más que decir acerca del afán de unicidad con que Bécquer sitúa y protege la contemplación de su estatua adorada y, especialmente, sobre el empeño de excluir su hallazgo de la contaminación del vulgo. A diferencia de la estatua de doña Elvira de Castañeda, que existe, siendo, como hemos expuesto, una fuente muy probable de la leyenda becqueriana *El beso* y con "la malograda" -también identificada- de la rima LXXVI, Bécquer suprimió en "La mujer de piedra" muchas referencias que ayudasen a adivinar la ubicación de los lugares y de los objetos descritos. Nótese, desde el principio, cómo no se trata de Toledo, de Ávila ni de Segovia, sino solamente de "*cierta* antigua población castellana" (LGP, 10; la cursiva es mía). El texto original nos ayuda notablemente aquí, pues allí se observa cómo Bécquer ha eliminado vocablos que tal vez hubieran hecho su relato más "concreto". Así, por ejemplo, donde originalmente había dicho "acerté a pasar *una tarde* cerca de un templo", tachó el vocablo "tarde"; lo mismo que, para atenuar el renombre del templo, quita el adjetivo "famoso" (LGP, 10; la cursiva es mía). Y tal vez, a fin de amortiguar una designación específica, ha suprimido varias veces el demostrativo "aquel": "obra tan magnífica" en vez de "*aquella* obra tan magnífica" (LGP, 12), el "recuerdo de *aquella* imagen de piedra" (LGP, 14). De ahí que "del rincón solitario" reemplace "de *aquel* rincón solitario" (LGP, 14), igual que "el ámbito de la plaza" suplanta "el ámbito de *aquella* plaza" (LGP, 15; la cursiva es mía en todos estos casos). Uno también sospecha que el poeta ha callado intencionadamente la identidad de ciertos participantes. Es verdad, por ejemplo, que el fundador fue un "prelado valeroso" (LGP, 18), lo cual al menos permite adivinar quién sería. En cambio, hay tal vez alguna vacilación respecto de la identidad del rey que ayudó a éste en la reconquista de aquel pueblo. Bécquer acaba por escribir "un rey leonés", tachando "el rey de". ¿Habría pensado intercalar el nombre de aquel soberano? Noto que ha mencionado asimismo a "ciertos ilustres *magnates*", habiendo la indicación más precisa: "unos ilustres *condes*" (LGP, 18; la cursiva es mía).

Me resta preguntar, pues, si realmente "existe" la "antigua población castellana", tal como está descrita en el texto, o un sitio similar, y si la iglesia y las estatuas allí colocadas son asimismo "reales". Aquí sólo indicaré algunas reflexio-

nes mías sobre este asunto, teniendo en cuenta que el tema requiere un estudio mucho más extenso¹¹. Según señalamos, al principio de su narración Bécquer habla de "las calles solitarias", de "los rincones oscuros", y destaca lo que hay de "pudoroso y excitante en las flores escondidas detrás de las hojas" -en suma, recalca su predilección por "la virginidad de los sentimientos y las cosas" para justificar el afán de exclusividad que hemos visto extenderse por el relato (ver LGP, 9). Pero fíjese cómo, en sus palabras, esta "afición" también "degenera a veces en *extravagancia*", y, especialmente, cómo nos asegura que "*sólo teniéndola en cuenta* podrá comprenderse la historia que [va] a referir" (LGP,9; la cursiva es mía). En realidad, ¿atestigua el poeta aquí su intención de dar rienda suelta a su fantasía? No lo sé. Tal vez la única experiencia realmente "fantasmagórica" aparece al final de la primera parte. El narrador *crea ver* a la mujer de piedra "en las tinieblas", pero descubre que lo visto fue "el reflejo de aquella visión *conservada en la fantasía*" (LGP, 15). En otras ocasiones, el autor adopta una postura más ambigua -por ejemplo, la contradicción entre la supuesta claridad de su memoria y la "imagen" vaga e indescriptible que ésta realmente le proporciona: "Yo guardo *aún vivo el recuerdo* de la imagen de piedra, del rincón solitario, del color y de las formas que, armoniosamente combinados, formaban un *conjunto inexplicable, pero no creo posible dar con la palabra una idea ni mucho menos reducir a términos comprensibles* la impresión que me produjo" (LGP, 14; la cursiva y el subrayado son míos). Al final, algo análogo; el intenso "realismo" asignado a la imagen de piedra parece chocar con su misterioso significado enigmático e inalcanzable: "nunca me era posible explicarme *el verdadero objeto, el sentido oculto*, la idea que movió al autor de la imagen para modelarla con tanto amor e *imprimirle tan extraordinario sello de realismo*" (la cursiva y el subrayado son míos). A pesar de la posible ambigüedad de estos últimos ejemplos -quizás a causa de ella- me inclino a creer en una buena medida de "creación fantástica" y algo de experiencia vivida. Mas releamos nuestra cita de principios de este párrafo: después de todo, ¿no es realmente equívoca también la afirmación de Bécquer sobre aquellos vuelos exagerados de la imaginación que constituyen su "afición de exclusividad"? En efecto, según sus mismísimas palabras esta propensión sólo "degenera *a veces* en *extravagancia*" (LGP, 9). El concebible "doble sentido" que vemos aquí es conforme al básico aire de indeterminación que se difunde por toda la narración. Hemos visto cómo el poeta ha puesto especial cuidado en mantener esta orientación. También -es forzoso que lo mencionemos- lo dicho confirma en cierto modo la confusión fundamental de que Gustavo habla en su "Introducción sinfónica": "Me cuesta saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido" (O.C., 41).

De todas formas, lo que da a "La mujer de piedra" al menos la ilusión de realidad y de solidez es su extraordinario detallismo. Es difícil no creer en la "verdad" de una descripción tan intrincada. Y aunque no pienso hacerle la competencia a Bécquer repitiendo prosaicamente lo que él tan poéticamente escribió, me veo obligado a recordarle al lector algo de la profusión de términos

técnicos y de precisiones descriptivas que constituyen la iglesia románico-gótica y sus alrededores. Éstos incluyen una "ojiva gallarda... coronada de hojas de cardo desenvueltas,... interminables hileras de figuras enanas,... arcadas románicas,... pilares acodillados,... chapiteles de espárrago,... adornos circulares combinados geométricamente,... una ventana de arco apuntado, enriquecido de figurinas... airoas" y "adornada de vidrios de colores" (LGP, 10); hay una "cuadrada torre bizantina,... agudas flechas ojivales" sobre "la cúpula de la nave central,... lienzos de prolongadas líneas," y un "pasadizo cubierto" que "unía la iglesia a otro edificio" (LGP, 11). He aquí cerca, en "la plaza de forma irregular", el "ábside maravilloso... rico en líneas y accidentes" (LGP, 11). Éste acusa un "cubo de piedra flanqueado de arbotantes terminados en agudos pináculos de granito". A poca distancia, unas "ojivas rasgadas" con sus "delicadas tracerías,...hojas revueltas y blasones heráldicos"; también se observan "grandes masas de sombras y luz" y "anchos batientes" (LGP, 12). He aquí también "Heraldos con blasonadas casullas, ángeles con triples alas, evangelistas, patriarcas y apóstoles... las guirnaldas de acanto, los tréboles y los cardos puntiagudos" y "millares de criaturas deformes, reptiles, trasgos y dragones con alas membranosas e inmensas" (LGP, 13-14).

¿Cómo no sentirnos impresionados por la aparente "presencia" que estas descripciones comunican"? Ello se debe sin duda a las grandes acumulaciones de objetos que facilitan la representación mental de lugares y cosas "plausibles" si no "identificables". El espacio nos hace pasar por alto aquí todas las ramificaciones de semejantes agrupaciones léxicas como procedimiento para "hacer creíbles las narraciones fantásticas" -es una interpretación sobre la que Russell Sebold expone unas ideas interesantes en un libro reciente¹². Indudablemente, en tales casos es importante una "ambientación realista" para que las "invenciones" de la fantasía puedan filtrarse en el texto y parecer más aceptables (Sebold, 22-26). Pero dejaré para otra ocasión la cuestión de "La mujer de piedra" como *leyenda* o *narración quimérica*¹³.

Respecto de la "verdad" de aquella iglesia de transición, especialmente la de su ábside tan exquisitamente adornado, mis vacilaciones terminarían si se descubriese milagrosamente el paradero de un conjunto arquitectónico similar. Que yo sepa, esto no ha ocurrido, aunque alimento la esperanza de tropezar con una obra de arte que pudiese haberle servido de modelo. No me sorprendería encontrarla alojada *dentro* de algún edificio -lejos de la erosión del tiempo (¿y de los ojos del vulgo?). Pero, hasta ahora, al observar los exteriores de numerosos ábsides en los pueblos de Castilla, no he podido encontrar, ni remotamente, la profusión de figuras sugerida por las palabras de nuestro poeta.

Creo que el descubrimiento de un modelo escultural para la mujer de piedra misma es más probable¹⁴. La afirmación del propio Bécquer es sugerente: "Indudablemente, la fisonomía de aquella escultura reflejaba la de una *persona que había existido*. Podían observarse en ella *ciertos detalles característicos que sólo se reproducen delante del natural o guardando un vivísimo recuerdo*" (LGP, 17; la cursiva es mía. Véase también la nota 13). Habría que hallar una

estatua que, según ya indicamos, sugiriese su peculiar "luminosidad" y un rostro que revelara de algún modo su "vida sutil" y misteriosa. Más concretamente, agrego las siguientes características (las cuales también la distinguen de la escultura de "la malograda" y de la de doña Elvira de Castañeda): nuestra angelical estatua está de pie sobre una "repisa volada" y ésta contiene "un blasón entrelazado de hojas sostenido por la deforme cabeza de un demonio". Sobre su cabeza un "dosel de granito que cobija su cabeza... [y éste parecido a] "esas torres agudas y en forma de linterna que sobresalen majestuosas sobre la mole de las catedrales". He aquí su "toca plegada" para recoger los cabellos, con "dos trenzas que bajaban ondulando desde el hombro hasta la cintura". Por añadidura, el "perfecto óvalo de su cara", los "ojos entornados" (ver LGP, 14, para estos detalles). Particularmente, uno toma nota de la doble vertiente de su apariencia "a la vez incorrecta y hermosa" (LGP, 16) -y, desde luego, lo dicho en otra parte: el poseer "vida real en ciertos detalles", y "tener en el más alto grado el ideal del sentimiento y la expresión" (LGP, 17). Finalmente, la existencia de ropas "cayendo a plomo" con sus "pliegues... quebrando las líneas al tocar el pedestal", y el "largo brial perdido entre las ondulaciones de la falda" (LGP, 17)¹⁵.

Mis últimas palabras tienen que ser una revalidación de la misteriosa tonalidad que penetra en todas las partes del fragmento. Después de estudiarlo, y releerlo, siempre en un ciclo de lecturas apasionadas, sigo experimentando una extraña sensación de serenidad salpicada de melancolía, y cada vez tengo mayor conciencia de una lentitud temporal con sus toques de devoción a un pasado venerable. Las razones dadas seguramente desempeñan un papel en esa apreciación: soledad del medio ambiente, obsesión por la exclusión de otros, meditación prolongada sobre un sólo objeto, he aquí la unicidad de la estatua misma y, ante todo, su hermosura inexplicable que, como un imán, atrae todas las miradas y conquista todos los corazones. Y, sin embargo, como Bécquer mismo al final de su relato, con Bécquer que deja su averiguación inconclusa y frustrada, continuó embelesado por el enigma. Es el misterio de la mujer de piedra misma lo que me causa estas ansias: el poeta que anda a tientas y fracasa al buscar su origen, o que oculta el paradero de la "antigua población castellana". Y, sin embargo, gran paradoja, "La mujer de piedra" es casi enciclopédica, muy detallista en su terminología arquitectónica. Sin poseer el volumen de las grandes obras de consulta, contiene de sobra sin embargo el léxico esencial que, analizado con cuidado y devoción, tal vez conduzca un día a un tesoro. Terminó, pues, esperando encontrar un pueblo semejante al descrito, un ábside en el rincón solitario y, sobre todo, un ángel de piedra digno del amor tan bien expresado por Bécquer. Y, en fin, si alguien me pidiese mi reacción visceral respecto de otro mensaje acaso oculto en la obra, le hablaría de cansancio por parte de su autor y de premoniciones de muerte. Tanto silencio y tanta soledad, tanta aspiración en la calma, tanta vaga melancolía... tantos anhelos incumplidos. En la monótona tonalidad sombría de *El libro de los gorriones* de 1869, el fragmento comunica una anticipación, una cualidad de resignación difícil de definir¹⁶. Con estas obsesiones sé decir casi lo

mismo que Gustavo al final de su obra maestra: "Entregado a estas ideas paso días enteros..."

NOTAS

1. Es importante manejar una buena reproducción del texto para escrutar los cambios y tachaduras hechos por Bécquer. Lamentamos que el original ya esté muy deteriorado. Una de las mejores copias forma parte de el *Libro de los gorriones. Transcripción de Rimas y textos en prosa*, con una introducción de Guillermo GUASTAVINO. Incluye un estudio por Rafael de BALBÍN y Antonio ROLDÁN (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1971). Para las referencias, he usado la excelente transcripción de María del Pilar PALOMO, *Libro de los gorriones* (Madrid: Cupsa Editorial, 1977). La abreviatura LGP [+p] sirve para indicar esta referencia en el texto (= Libro de los gorriones - Palomo).
2. Juan Luis ALBORG, *Historia de la literatura española, IV: El romanticismo* (Madrid: Gredos, 1988), p. 789. Cita también a Rubén BENÍTEZ. Claro está, esto incluye el ciclo de don Juan, desde *El convidado de piedra* a *El Tenorio*.
3. Rubén BENÍTEZ, *Bécquer tradicionalista* (Madrid: Gredos, 1971), especialmente pp. 87-91.
4. Ver Don Sisto Ramón PARRO, *Toledo en la mano*, II (Toledo: Imprenta y Librería de Severiano López Fando, calle ancha, núm. 34, 1857), p. 63, disponible también en una reimpresión del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, con biografía (Madrid: Villena, Artes Gráficas, 1978). Resulta que, según don Sisto, la designación de "la malograda" como ocupante de la tumba proviene del "vulgo". Y aunque, como él dice, éste "no carece por completo de razón", la identificación de doña María Orozco compete con la de cierta doña Estefanía de Castro (ver p. 63, II, *Toledo en la mano*). Pero este tema requiere una investigación más detenida...
5. Ver el texto de la leyenda *El beso*, en G. A. BÉCQUER, *Obras Completas*, decimotercera ed., 2ª reimp (Madrid: Aguilar, 1981), p. 287. Don Sisto Ramón Parro también lo afirma en su *Toledo en la mano*, ya cit. (ver nota 4 arriba: nos referimos al tomo II, p. 65). Existe una lápida que lo conmemora en la capilla de San Pedro Mártir.
6. He incluido evidencia fotográfica de la apariencia de esta escultura en mi libro *Anotaciones sobre "la malograda", San Pedro Mártir y la interpretación de la Rima LXXVI de Gustavo Adolfo Bécquer* (Valencia: Albatros, 1987), p. 20.
7. Ver *Historia de los Templos de España*, ed. de José Ramón ARBOLEDA (Barcelona: Puvill, 1979), p. 346. Se entiende que las palabras citadas entre comillas aluden tanto a la escultura de la "malograda" como a las estatuas de aquella época en general.
8. Ver Vidal BENITO REVUELTA, *Bécquer en Toledo* (Madrid: Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, CSIC, 1971. Leemos en la p. 153: "En Toledo en la iglesia de San Pedro Mártir, tan visitada por Bécquer...". Es importante al respecto la nota al pie, la cual detalla la ubicación de este templo muy cerca de la calle de San Idelfonso, donde vivió el poeta en 1868-9, en una casa hoy la número 8.
9. En su libro *Bécquer en Toledo* cit. Vidal Benito cita en la p. 41 al Vizconde de Pazuelos, quien, en su libro *Toledo. Guía artístico-práctica* habla de "la espiritual belleza" de la estatua de doña Elvira.
10. *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, ed. anotada de Robert PAGEARD (Madrid: CSIC, 1971), p. 352.

11. Desde luego, dudo que puedan encontrarse juntos, en un lugar, todos los elementos arquitectónicos y artísticos que inspiraron "La mujer de piedra". Puede que haya, sin embargo, al menos una iglesia, una escultura que reúna parte de los elementos que el poeta describe. También convendría, por ejemplo, investigar el tema de "la inmaculada" en la escultura y estudiar metódicamente la estatuaria de las iglesias románicas y góticas en el norte de España. Aquí sólo mencionaré brevemente algo respecto de la iglesia descrita con tanta minuciosidad en "La mujer de piedra". Naturalmente, esto no consiste en una "identificación". Digamos que encuentro "interesantes" ciertas semejanzas entre la catedral de Salamanca y la iglesia descrita por el poeta... En primer lugar, aquella es también una iglesia "de transición", o al menos el aspecto románico y el gótico son "contiguos". Su construcción empezó asimismo en el siglo doce (Bécquer habla en "La mujer de piedra" de un "tosco picapedrero del siglo XII" (LGP, 10); existe una "cúpula" (en la "catedral nueva") y, además, corresponden los arbotantes con sus "agudos pináculos de granito". El fundador, "un prelado valeroso", enterrado bajo una "oscura losa sepulcral" en la narración de Bécquer, llega a ser en Salamanca un "obispo fundador" ocupante de "primoroso sepulcro". Pocos datos, pues, y cuestionables, pero me despiertan curiosidad (ver: *Monumentos españoles*, II, 3ª ed., coordinadora: Teresa ZARAGOZA (Madrid: Ministerio de Cultura, 1984), p. 362 ss.

12. Russell SEBOLD, *Bécquer en sus narraciones fantásticas* (Madrid: Taurus, 1989), p. 22 ss.

13. Naturalmente, pueden hacerse objeciones acerca del "realismo" o "autenticidad" que las acumulaciones de términos técnicos comuniquen en "La mujer de piedra". Sin saber hasta qué punto el relato es "autobiográfico", es posible imaginar en la misma superabundancia de detalles una especie de "desahogo fantástico". Tal vez sea raro, por ejemplo, que tantos objetos artísticos se hallen juntos en el mismo lugar. En este sentido, podrían representar, en fin, un hacinamiento de la terminología arquitectónica almacenada en la memoria del poeta. El aspecto quimérico, sin embargo, no me parece obvio en el fragmento como lo es en algunas leyendas, a saber: la visión apocalíptica de Teobaldo al atravesar el "infierno" en *Creed en Dios* (O.C., 184), la descripción de la "locura" de Pedro al final de *La ajorca de oro* (O.C., 122) [las estatuas parecen salir de sus nichos], y la "recreación fabulosa" del castillo de Trasmoz (O.C., 582-85) en la leyenda intercalada en la "Carta VII" *Desde mi celda*. En cambio, puede que las cascadas de vocablos acumulados en "La mujer de piedra" sirvan una función autobiográfica semejante a las que constituyen la pintura del mercado de Tarazona en la "Carta V", una suerte de "viñeta de vida": "cajones formados de tablas y esteras, tenduchos levantados de improviso, con estacas y lienzos, mesillas cojas y contrahechas, bancos largos y oscuros, y por allá cestos de hortalizas frescas y verdes, rimeros de panes blancos y rubios, trozos de carne que cuelgan de garfios de hierro, tenderetes de olas, pucheros y platos, guirnaldas de telas de colorines, pañuelos de tintas rabiosas, zapatos de cordobán y alpargatas..." (O.C., 552). Claro está, ¿hasta qué medida puede decirse que el artista añade elementos de su imaginación, por ejemplo, el ímpetu emocional que estas cascadas de "vocablos superpuestos" comunican? Y, como acaso hemos sugerido, la descripción probablemente no sería completamente exacta en todo caso. En la ed. de Aguilar leemos esta frase del texto becqueriano, vagamente alentadora respecto de la acomodación de los "hechos" en "Las obras de imaginación". Según este texto, éstas "tienen siempre algún punto de contacto con la realidad" (O.C., 764-65). Al menos alguna garantía de que la creación artística sea parcialmente "real". Tomo nota de lo siguiente: es bueno que el editor (¿Dionisio GAMALLO FIERROS?) haya interpretado la

afirmación del poeta tal como la cité -es cuestión de claridad- aunque el original declara que "las obras de imaginación tienen muchos puntos de contacto *entre sí*. A lo mejor Bécquer quería decir "puntos de contacto *con la realidad* entre sí, o basaba su aserción en las frases anteriores en donde establece ya la conexión de su estatua (en fin, una obra de la fantasía) con "una persona que había vivido" y reconoce "ciertos detalles que sólo se reproducen delante del natural" (LGP, 17). En este sentido, habrá querido decir que las obras de la imaginación generalmente comparten semejante "contacto entre sí".

14. El hecho de que el narrador "[maldijera] la torpeza de [su] mano" al procurar copiar a lápiz y "fijar el esbelto contorno de aquella figura" (LGP, 16), nos recuerda la afición de Bécquer al dibujo; en fin, es factible que esto sea un apunte autobiográfico.

15. Debido a la intención de este párrafo he pasado por alto dos o tres detalles que "La mujer de piedra" compartirá con las probables inspiradores de la "leyenda" *El beso* y la rima LXXVI. Primero es el hecho de que la escultura del ábside, igual que la verdadera "malograda", tiene "las manos cruzadas sobre un libro de oraciones" (ver LGP, 17); segundo, la especial "sonrisa suya" a que hemos aludido al principio de nuestro texto, y especialmente al respecto "los ojos entornados y los labios ligerísimamente entreabiertos" pueden observarse, en mi opinión, en la escultura de doña Elvira de Castañeda. El lector puede decidir si estos aspectos corresponden a las estatuas en la capilla toledana de San Pedro Mártir.

16. Naturalmente, hay que distinguir entre el año en que Bécquer "copió" o "escribió" "La mujer de piedra" (*probablemente o posiblemente* 1869) y la fecha en que habrán "ocurrido" los sucesos descritos. Parece que éstos son relativamente remotos, pues el poeta certifica: "A fuerza de contemplación y meditaciones, yo había llegado *por aquella época* a deletrear algo del oscuro germanismo de los objetos" (LGP, 19; la cursiva es mía).



Doña Elvira de Castañeda