

LUIS CAPARRÓS ESPERANTE

Bastidores de una escritura: “Maese Pérez el organista”

¿Cómo se escribe una leyenda becqueriana? ¿Cuáles son los engranajes que mueven sus hilos? ¿O acaso no existe ese fondo de escenario, oculto a la mirada? Hace ya tiempo, Bousoño destacó la artificiosidad casi matemática con que Bécquer construía sus poemas, lejos de la imagen de descuido o espontaneidad con que se veían desde sus primeros críticos.¹ Otros, después de él, han confirmado una imagen muy diferente a la perezosamente heredada, sea en su dimensión como hombre, sea en la de poeta. En las páginas siguientes, pretendo ahondar en esa línea, ahora en su vertiente narrativa y tomando como base la que acaso sea su leyenda más popular.

1. Hacia la leyenda: la fijación de unos modos

A este propósito, puede ser útil la revisión de algunos bocetos narrativos becquerianos que Leonardo Romero Tobar ha rescatado últimamente y su comparación con el modelo implícito en esta leyenda². En los bocetos tenemos la posibilidad de observar a Bécquer en la fase inicial de su escritura, y esto en un doble sentido. Primero, en el sentido básico de todo boceto, en cuanto síntesis o embrión de lo que habrá de desarrollarse más tarde, con sosiego y con aplicación de la lima. En un segundo sentido, estos bocetos corresponden a un momento aún primerizo, inmaduro, de su producción. Vistos así, la dife-

¹ Carlos Bousoño, “Los conjuntos paralelísticos de Bécquer”, en Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española* (Madrid: Gredos, 1951), pp. 187–227. Respecto a la abundancia del paralelismo, escribía: “pasma la frecuencia de procedimiento tan matemático en un poeta esencialmente emotivo, como Bécquer” (ibídem). Robert Pageard, a su vez, ha hablado de “cierto genio matemático” en su expresión sobria e intensa: *Bécquer. Leyenda y realidad* (Madrid: Espasa-Calpe, 1990), p. 182. Frente a ambos, aunque con indudable cariño, está el prólogo de Rodríguez Correa a la primera edición de sus *Obras* (Madrid: Fortanet, 1871).

² Leonardo Romero Tobar: “Nuevos autógrafos becquerianos”, *Insula*, 528 (1990), pp. 16–18, y *Gustavo Adolfo Bécquer. Autógrafos juveniles (Manuscrito 22.511 de la Biblioteca Nacional)* (Barcelona: Puvill, 1993).

rencia básica con la acabada solidez de las leyendas –y en concreto con ésta– es el denso abigarramiento y falta de originalidad de su argumento, muy cercano a la novela histórica romántica y de gusto claramente scottiano.

Es el caso, desde luego, del esbozo incluido en los autógrafos del libro de cuentas de su padre, hoy manuscrito 22.511 de la Biblioteca Nacional, en el que resultaría tan fatigoso como inútil reducir las líneas narrativas a un esquema simple. Sería más fácil hacerlo en el caso de la “leyenda oriental”, aún texto primerizo, a juzgar por su ingenua cercanía a motivos del más resobado romanticismo “a la granadina”, pero ya cercano a la voluntad constructiva de la madurez y, sobre todo, a la búsqueda –que será después determinante– de una atmósfera lírica. En la truncada “leyenda oriental” se revelan procedimientos de taller que anuncian al futuro escritor. Bécquer distribuye su materia en seis apartados que son como esquemas de diferentes secuencias narrativas, organizadas en sucesivos párrafos numerados, desde la inicial “descripción de un alcázar oriental” hasta un final impuesto por la pura y simple interrupción de la escritura:

1.–Descripción de un alcázar oriental y noticia de sus habitaciones. A poca distancia hay una cueva donde vive un anciano.// 2.–Zora y Abul Hasan pasean en su esquife por el lago. De pronto, una turba de guerreros entra. Se apodera de la fortaleza. Mata Blasco al escudero de Dn. García; su caudillo, a Abul Hasan. Zora es encerrada en unas cárceles que dan las ventanas al jardín.// 3.–Aclaración del pasado acontecimiento, muerte del esclavo, noticia que da Dn. García a sus reyes de cómo ha ganado la fortaleza.// 4.–Carácter y costumbres de Dn. García. Paseo que da por el jardín al crepúsculo.// 5.–La Cautiva, canción que canta Zora desde su prisión. Se conmueve Dn. García, quédase escuchando a la mora y vase conmovido.// 6.–Amanece, llama a Zora, la hace cantar, canto de amor, sus pasadas glorias. Dn. García comienza a sentir una pasión, a ella se la comunica, mostrándola las ventajas de la [sic]³

A quien esté familiarizado con las *Leyendas* le resultará previsible la disposición que adoptaría ese relato, de haber sido escrito finalmente. Por lo pronto, falta en el borrador toda referencia al posible apartado introductorio, al marco. Por el contrario, lo que sí parece interesar al autor es el dibujo, a grandes trazos, de la narración misma, tal como se despliega en los seis apartados. Cada uno de esos apartados –de un modo más o menos exacto– habría de constituir una secuencia narrativa independiente, encabezada por números romanos. Ésta, como se sabe, es la disposición típica de esos textos en prosa, facilitada o propiciada por el medio periodístico en donde se insertan.

Aun así, en este caso habría que cuestionar la relevancia de la narración misma. Poco hay en el borrador que sirva como armazón de una intriga, y la

³ “Nuevos autógrafos becquerianos”, pp. 17–18.

que se intuye es absolutamente ineficaz, en cuanto previsible. Por el contrario, si las acciones se desdibujan o se retardan, no sucede lo mismo con la búsqueda de un cierto tono poético, evidente cuando se considera el predominio de los rasgos ambientales y atmosféricos sobre los puramente actanciales: la "descripción de un alcázar oriental", el paseo en "esquife por el lago", la visión de "las ventanas al jardín" y de ese mismo "jardín al crepúsculo", la "canción que canta Zora"... Y esto, no se olvide, en un apunte de sólo unas diez líneas.

El tono poemático también confirma algo observado en la construcción de muchas leyendas becquerianas: la disposición entrecortada, en la que la cercanía de las pausas cumple un papel cercano al de los silencios en música –y que para Cernuda resaltaba el carácter poemático de algunos textos⁴. Esa disposición se corresponde con la tendencia al párrafo corto, en un plano sintagmático inferior. Es decir, se trataría de una muy calculada yuxtaposición de secuencias narrativas, dispuesta casi siempre en función de contraste. Lo mismo se puede observar en el autógrafo citado, donde el relato aparece interrumpido a cada paso, sea por saltos de apartado, sea por comentarios o descripciones, sea por ambas cosas. En lo que afecta al dinamismo de las narraciones así construidas, la suspensión lograda no suele ser demasiado hitchcocktiana, desde luego. Aun teniendo en cuenta las diferencias de extensión, parece cómo si Bécquer hubiese superado aquí la fase puramente novelesca del libro de cuentas.

En cualquier caso, ese esbozo narrativo no se agota en el mero dibujo lineal de la historia, ni siquiera en su argumento –donde quedan todos los hilos sueltos– o, por fin, en la trama resultante. Más bien, lo que su disposición secuencial y ordenada viene a subrayar es la preocupación becqueriana por definir desde el primer brote un determinado modelo narrativo, con su correspondiente disposición interna, o dicho de otro modo, por dibujar el perfil y esbozar luego su bulto, si aplicamos términos artísticos que Bécquer entendería bien⁵.

2. Las circunstancias de "Maese Pérez el organista"

No hará falta detenerse en aspectos de la leyenda sevillana que, o son suficientemente conocidos, o han merecido una considerable cantidad de trabajos es-

⁴ Luis Cernuda, "Bécquer y el poema en prosa español" (1964), en *Prosa completa* (Barcelona: Barral, 1975), pp. 984–993. Subrayo la referencia a la música, sobre la que volveremos.

⁵ Confirma lo visto otro autógrafo, editado ahí mismo por Romero Tobar, que parece borrador previo para la importante reseña del libro de Ferrán *La soledad*. En este caso, y en momento de indudable madurez creativa, se condensan en el corto espacio de una cuartilla las ideas esenciales, y con ellas, lo que acaso importe más, las sensaciones esenciales de las que habrá de partir el texto definitivo.

pecíficos⁶. Sí debe destacarse, como rasgo peculiar, la importancia que alcanza el registro coloquial, y aun vulgar, prácticamente ausente del resto de las leyendas. En el otro extremo –y en contraste con lo dicho–, singulariza a “Maese” su maravilloso pasaje musical, aunque sea singularidad compartida con “El Miserere” y esté basada en términos puramente cualitativos. Lo uno y lo otro muestran estrecha correspondencia, como veremos.

La “sencilla trama argumental de *Maese Pérez*”⁷, como la aparente sencillez de tantas rimas, encubre una complejidad estructural verdaderamente notable. Esa complejidad parte, con toda seguridad, de unos bocetos previos, hoy inexistentes. Debo aclarar, antes de continuar, que ni pretendo ni puedo pretender que se desvele ningún posible arquetipo real para tales bocetos, ni incluso conjeturarlo. Importa solamente la sugerencia de lo que pudo ser el trabajo previo. Y ello, de acuerdo a modos muy característicos, tanto en la fase de delimitación de núcleos de interés –lo que sería el dibujo preliminar o la composición básica– como en su posterior borrado o “disimulo”, característica ésta muy becqueriana y que, como vemos, sería fácil relacionar con su faceta pictórica.

Aclarado esto, si conservásemos el esbozo, a buen seguro podríamos observar en él cuatro apartados, y no los cinco en que cristalizó el relato final: habría acaso una presentación, que englobaría los dos primeros bloques, y luego vendrían los bloques correspondientes a las tres misas fantásticas, en su exacto orden narrativo.

3. La construcción del relato: el prólogo

El prólogo aparece en boca de un personaje narrador que se puede asociar con el Bécquer periodista, identificable por los lectores de aquellos años como hilo conductor de muchas de sus *Leyendas*, publicadas en *El Contemporáneo*. Podemos imaginárnoslo con su eterno cigarro ante el atrio de Santa Inés, si bien en esta ocasión aparecen menos claves autobiográficas⁸. En este prólogo

⁶ Este cuento fantástico –cuento de fantasmas, para ser más preciso– fue publicado como anónimo en *El Contemporáneo*, los días 27 y 29 de diciembre de 1861. Unos días antes, Bécquer había publicado “Los ojos verdes”. Es producto, por tanto, de ese año dorado para él. Dorado, si no para el individuo, al menos sí para su escritura y, desde luego, para sus lectores. El relato sería reeditado bastante más tarde, en *El Español*, los días 3 y 4 de abril de 1866, de nuevo como anónimo.

⁷ Joan Estruch, “Prólogo” a Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas* (Barcelona: Crítica, 1994), p. 30.

⁸ No llego a entender la resistencia de Sebold para aceptar, en un plano de obvia literaturidad, la identificación entre el primer narrador y un Bécquer ficcionalizado, familiar

se da una presentación precisa, como también suele ser habitual en las *Leyendas*. Estamos en Sevilla, en el atrio de Santa Inés, un poco antes de las doce campanadas de Nochebuena. El narrador cronista señala que fue allí donde ha oído lo que va a relatarnos: "oí esta tradición", precisa. Para reforzar aun más ese objetivismo, nos precisa quién fue su informante: "una demandadera del convento"⁹. En Bécquer, como en otros escritores decimonónicos de cuentos fantásticos, el narrador suele marcar al principio una pronunciada distancia respecto a los transmisores populares de las leyendas. El narrador es culto y "realista" –no iletrado y supersticioso–, y contempla la historia con mezcla de erudita benevolencia y curiosidad. Dicho de otro modo, se busca un efecto de distanciamiento respecto al relato mismo.

En fin, en ese contexto, todavía localizado en un espacio temporal contemporáneo del narrador, la presentación bascula entre dos términos que me interesa resaltar: lo *prodigioso* y lo *vulgar*. En efecto, el narrador precisará:

Como era natural, después de oírla aguardé impaciente a que comenzara la ceremonia, ansioso de asistir a un prodigio.

Nada menos prodigioso, sin embargo, que el órgano de Santa Inés, ni nada más vulgar que los insulsos motetes que nos regaló su organista aquella noche [133]¹⁰.

Como veremos en seguida, esa antinomia que aparece ya en el prólogo será el principal eje constructivo del cuento.

4. El primer apartado: la perspectiva degradada

El primero de los apartados numerados nos lleva a través de un largo fundido cronológico hasta la Sevilla de doscientos o trescientos años antes. Es el mismo lugar del prólogo, es la misma situación, es casi, casi, la misma voz de la demandadera del convento, pues quien comienza a hablar suena igual que ella, como si prolongase su eco a través del tiempo. De este modo, ya no contemplamos la escena a través del narrador-cronista inicial, más o menos parecido a Bécquer. La escena nos llega ahora por medio de los ojos y la voz de una mujer decididamente vulgar. Sin duda, esta vecina difícilmente podría alcanzar a entender –y menos a explicar– los pliegues y repliegues de cuanto

al lector, en cuanto que cronista habitual de *El Contemporáneo*. Vid. Russell P. Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas* (Madrid: Taurus, 1989), pp. 192–193.

⁹ *Id est*, según la primera acepción del DRAE, "persona destinada para hacer los mandados de las monjas fuera del convento".

¹⁰ Cito las *Leyendas* por la ed. mencionada de Joan Estruch. A partir de ahora, las referencias de página acompañarán cada cita entre paréntesis cuadrados.

observa y describe. Pero todavía peor. Ella, desde el fondo del texto becqueriano, convierte al lector en su interlocutora invisible, la señora Baltasara. La tal Baltasara, curiosamente, nunca se nos muestra con voz o con bulto, y ello por la sencilla razón de que Baltasara soy yo, un lector, y eres tú, lector también. Gracias a ella pasamos a integrarnos en la ficción como una vecina más, situados a su lado en el centro de la escena, apretándonos los unos contra los otros:

Pero vamos, vecina, vamos a la iglesia, antes que se ponga de bote en bote... que algunas noches como ésta suele llenarse de modo que no cabe ni un grano de trigo... [...] ¿No conocéis a Maese Pérez? Verdad es que sois nueva en el barrio... [136]

Y uno, aunque no sea tan “nueva” en el barrio del relato, la sigue silencioso a través de todos esos deícticos: “¿Veis ése?...”, “¿aquel?”, “cátale aquí que asoma”, “¿reparásteis?”, “mirad, mirad”, “¿qué es eso?”, “vedlo”, “vedlos, vedlos”, “todas esas bandadas que veis llegar”¹¹... Así se logra una gran inmediatez y se refuerza la plasticidad de la descripción, ya rica de por sí en referencias sensibles. La narradora testigo o comentarista nos informa además, de modo pintoresco y fuertemente focalizado, sobre el contexto histórico y sobre los personajes protagonistas. Algo que, de hacerse en el prólogo y por el presentador, afectaría a la economía narrativa del relato y a su misma eficacia. La escena, por todo esto, parece desmentir la distancia irónica del narrador inicial, aquel personaje Bécquer cronista. Es una primera ambigüedad, porque el lector, gracias a ella, si bien se sumerge de cabeza en el relato, lo hace mediante un auténtico chapuzón de vulgaridad. Entramos en materia, pero lo hacemos desde fuera –y desde fuera del espacio simbólico del templo. Y contemplamos lo esencial del asunto y de los personajes, pero desde muy abajo.

En cuanto a los hechos, esta parte nos sitúa en los prolegómenos de la misa del Gallo: es la bulla, es el gentío ante la iglesia, son los apretones para entrar. Esto habrá de repetirse en los siguientes apartados y desde ahora debe ser señalado. No hay sin embargo acción, propiamente dicha, y ni siquiera intervienen personajes relacionados directamente con la historia. La testigo narradora es tan ajena a los acontecimientos fantásticos como lo era el narrador inicial. Ambos, en sus espacios propios, sirven como descriptores y, en relación al total narrativo, como delimitadores de los diferentes núcleos propiamente diegéticos¹². La acción comienza cuando se entra en el espacio sagrado del tem-

¹¹ “Espectadora-reportera”, la llama Pageard (op. cit., p. 317).

¹² Esto es, no descriptivos. Por otro lado, los diálogos en que participan personajes colaterales, como el arzobispo, o la intervención de la hija de Maese Pérez, en la parte cuarta –en función de narradora–, están insertos totalmente en la cadena de los acontecimientos, en los que participan o cuyos resultados les afectan directamente, en cuanto actores y receptores.

plo, pero al traspasar ese punto la voz de la comentarista se apaga (siempre). Ese otro espacio, el de la acción, es (siempre) el espacio de un tercer narrador, a quien oiremos ahora.

Pascual Izquierdo lo ha descrito de modo exacto en su edición y es, por tanto, cita obligada aquí:

Es curioso constatar que este tipo de lenguaje sólo es utilizado por Bécquer para informarnos de los sucesos que ocurren fuera del recinto eclesial, es decir, en el espacio exterior, mientras que en el interior del templo Bécquer únicamente utiliza el lenguaje poético. [...] Del espacio exterior provendrán, asociados al populacho, los gérmenes del ruido, que serán derrotados por el arte. Parece así configurarse un paralelismo antitético entre ambos planos, múltiplemente articulados: espacio exterior-ruido-populacho-lenguaje coloquial, frente a espacio interior-música-arte-lenguaje poético¹³.

5. El segundo apartado: la elevación

Con el segundo de los apartados numerados –el tercero, en la sucesión real– se produce un nuevo contraste, muchísimo más marcado. Cambia la perspectiva narrativa y, de modo consecuente, cambia también el estilo. Desaparece la focalización costumbrista de la narradora mimética, testigo o comentarista inmersa en el espacio de la acción, y pasa a conducir el relato un narrador heterodiegético, objetivo. Esta otra voz está tan alejada de la anterior como de aquella escéptica ironía del narrador inicial, cuyo estatuto de personaje era evidente –a pesar de sus engañosas semejanzas con el autor real. Si el primero podría llamarse "cronista", este tercer narrador bien podría llamarse "artista", pues es el auténtico portavoz de la voluntad becqueriana de alcanzar una prosa artística, su instrumento para lograrlo.

El autor resalta el cambio y el contraste desde el inicio¹⁴. Este segundo apartado se abre con una frase sintética: "La iglesia estaba iluminada con una profusión asombrosa" [138]. Es un procedimiento visible en otras leyendas becquerianas¹⁵. Como en ellas, a partir de ahí se produce un proceso de ampli-

¹³ Pascual Izquierdo, "Introducción" a su ed. de las *Leyendas* (9ª ed., Madrid: Cátedra, 1992), p. 61. Interesan también sus inteligentes comentarios en pp. 40–43 y 57–61.

¹⁴ No es posible separar punto de vista, estilo y construcción del relato. La leyenda ofrece un ejemplo paradigmático. Vid. J. Vidal Solanas, "Estructura y estilo en "Maese Pérez, el organista", *Hispanófila*, 56 (1976), p. 45: "Este procedimiento tiene no sólo valor estructural, sino también estilístico. Las alusiones a la realidad son generalmente de estilo más sencillo y cotidiano; las que corresponden a la narración propiamente dicha nos sitúan en el ámbito de lo fantástico con un lenguaje esmerado y poético."

¹⁵ También una frase sintética abre el último apartado: "Había transcurrido un año más" [146].

ficación, formalmente sostenido en frases cada vez más complejas. Por lo pronto, tras el enunciado de apertura, siguen dos largas frases que ocupan seis, ocho y siete líneas en la edición que manejo, como las de este ejemplo:

Junto a aquella verja, de pie, envueltos en sus capas de color galoneadas de oro, dejando entrever con estudiado descuido las encomiendas rojas y verdes, en la una mano el fieltro, cuyas plumas besaban los tapices; la otra sobre los bruñidos gavilanes del estoque o acariciando el pomo del cincelado puñal, los caballeros veinticuatro, con gran parte de lo mejor de la nobleza sevillana, parecían formar un muro destinado a defender a sus hijas y sus esposas del contacto con la plebe [138].

Es decir, del contacto con la primera persona dominante en el apartado anterior, frente a las *vecinas*... Observemos cómo en esta última cita también el contenido narrativo alude a una separación, a un contraste, a la existencia de un límite: “la plebe” –donde culebrea, invisible ya, la narradora anterior– y “la nobleza sevillana”, entre quienes Bécquer bien podría imaginarse a sus ancestros¹⁶. La frase, en todo caso, tiene una larga y cuidada ondulación que, desgraciadamente, tenderá a perderse como modelo cuando se impongan en la literatura española los modelos azorinianos¹⁷. La perspectiva desde la que se contempla la escena ha variado en todos los órdenes.

En cuanto a la acción... En este espacio privilegiado por el uso de la voz más artística, se producen también, como es previsible, las acciones más elevadas y artísticas. Y ahora sí hay acción y hay expectación y se alcanza un clímax emotivo. ¿Vendrá Maese Pérez? ¿No vendrá? ¿Llegará a tocar el músico falsario? Empieza la misa. Llega el maestro. Alcanzamos el momento de la consagración, el de la elevación. La música asciende con la hostia. La consecuencia última del esfuerzo provocará la muerte de Maese Pérez. Todo eso lo leemos directamente y no merece mayor detenimiento.

De modo sintético, los hechos del segundo apartado responden a un esquema que se va a repetir en los siguientes: 1. expectativas y acomodación de los fieles, en el interior de la iglesia, hasta el comienzo de la misa; 2. elevación y consagración de la hostia, que se corresponde con la elevación y consagración de la música, en perfecta integración simbólica –y estilística, claro; 3. inmediatas consecuencias materiales de esa doble elevación. En el caso del apartado segundo, por ejemplo, las consecuencias del sacrificio simbólico de la misa conducen al sacrificio real de Maese Pérez.

¹⁶ No tiene mayor relevancia para lo que aquí analizamos, pero bueno es recordar que sus antepasados, con capilla sepulcral en la catedral, formaban parte de esa orgullosa aristocracia sevillana que describe (Pageard, op. cit., p. 30). La elevación artística, por consiguiente, tiene también una inmediata expresión social, de clase.

¹⁷ La parte puramente narrativa, actancial, se resuelve sin embargo mediante frases cortas, como la primera.

Acaso habría que insistir en cómo se produce esa integración del plano religioso con el plano artístico –o entre arte y religión, si se prefiere. Uno y otro poseen valor y significado semejantes. Es más, la espiritualidad se subraya, paradójicamente, al ser ofrecida mediante sus manifestaciones más sensoriales. Esto es válido tanto en el plano de la revelación artística como en el de la religiosa, a cuya identificación asistimos. Aquí se trata de música, pero no es diferente a lo que sucedía con la piedra hecha arquitectura o escultura en páginas dedicadas al templo toledano de San Juan de los Reyes¹⁸.

Como se observará entonces, se trata de un proceso cargado de analogías con sentido, conducido en *crescendo* hasta un clímax que es tanto religioso como artístico, y por fin, a un anticlímax brusco. Si hubiese que dibujarlo, veríamos un ángulo con el vértice arriba, exactamente donde se funden religión y arte, formado por dos lados, uno ascendente y otro bruscamente descendente.

6. Tercer y cuarto apartados: variaciones sobre el tema central

Con el tercer y cuarto apartados comienza a repetirse el esquema anterior, incluso en el mismo orden, aunque su distribución en bloques independientes varíe. Desde este punto de vista, las variantes refuerzan los contenidos básicos. Por ejemplo, la vecina cotilla se permite decir que no se entera de nada:

–Buenas noches, mi señora doña Baltasara. ¿También usarced viene esta noche a la misa del Gallo? [...] Mas ¿cómo ha de ser?... A muertos y a idos no hay amigos... Ahora lo que priva es la novedad..., ya me entiende usarced. ¡Qué! ¿No sabe nada de lo que pasa? Verdad que nosotras nos parecemos en eso: de nuestra casita a la iglesia y de la iglesia a nuestra casita, sin cuidarnos de lo que se dice o se deja de decir... Sólo que yo, así..., al vuelo..., una palabra de acá, otra de acullá... sin ganas de enterarme siquiera, suelo estar al corriente de algunas novedades [142].

En el extremo contrario, la descripción de la música que suena cuando toca el músico envidioso es perfectamente paralela de la descripción ofrecida en el bloque anterior, cuando tocaba el viejo maestro con sus dedos de carne y hueso. Incluso en la última parte Bécquer se las arregla para que se renueve el milagro de la música, frente a toda expectativa. Por tanto, si parafraseamos los contenidos de estos dos apartados finales, volveríamos a encontrar el esquema ya visto y además en la misma secuencia: 1. acomodación y expectativas –o no expectativas– de los fieles; 2. elevación, consagración y sonido

¹⁸ Muy especialmente en la última de las *Cartas literarias a una mujer*. Vid. F. López Estrada, *Poética para un poeta. Las "Cartas literarias a una mujer" de Bécquer* (Madrid: Gredos, 1972).

sobrenatural de la música; 3. consecuencias materiales –humillación, asombro– de esa doble elevación.

Llegados aquí, va siendo posible fijar un primer esbozo de sintaxis narrativa. Y para ello, hay un factor que conviene resaltar antes de entrar de lleno en el dibujo global de esa sintaxis: los nexos entre cada bloque. Entre cada núcleo de acciones repetidas transcurre un año entero, de 24 de diciembre a 24 de diciembre. Esa exactitud cronológica no tiene nada de artificioso, ya que viene impuesta de modo natural por el carácter mismo de la misa. Por eso, en el apartado III se resalta la estructura iterativa:

Cualquiera diría que nada ha cambiado de un año a otro. Los mismos personajes, el mismo lujo, los mismos empujones en la puerta, la misma animación en el atrio, la misma multitud en el templo... [143]

Y eso mismo genera una paradójica expectación compartida por el lector, atento a observar cómo se dará la previsible diferencia dentro de esa identidad estructural. La comentarista lo subraya ahí mismo, casi a continuación de la cita anterior:

Vamos, vamos, que ya hace rato que llegó el arzobispo y va a comenzar la misa...
Vamos, que me parece que esta noche va a darnos que contar para muchos días [143].

Por supuesto, entre la presentación inicial y el relato mismo no transcurre ese tiempo, sino “una porción de años” [133], quizás doscientos o trescientos años, que tanto da. A pesar de ello, también en este caso –no se olvide– el salto es de 24 de diciembre a 24 de diciembre, con lo cual el eje temporal mantiene su esquema básico.

7. Esquema del relato

Este relato confirma totalmente la obsesión matemática de Bécquer, de la que antes he hablado. Fijémonos bien. Definamos con una letra, en primer lugar, las secuencias narrativas básicas que hemos desbrozado, bien entendido que ellas arrastran consigo, como se ha visto en parte, un conjunto asociado de características espaciales, temporales y estilísticas que ahora me interesan menos:

- P. Presentación inicial. Perspectiva del narrador distanciada e irónica. Localización fuera del templo.
- C. Comentarios descriptivos de la vecina. Perspectiva inmediata y estilo coloquial. Situación fuera del espacio sagrado, en su doble sentido artístico-religioso.

A. Acciones –y diálogos–: 1. expectativas y acomodación en la iglesia, 2. consagración y música, 3. desenlace parcial. Interior del espacio sagrado. Narrador heterodiegético. Estilo elevado.

Esos elementos se encadenan, en principio, en esta secuencia perfectamente contrastada:

$$P > C > A > C > A > C > A > C$$

Cada núcleo de acciones (A), aunque se subdivide en su interior en torno a un vértice climático, viene enmarcado por comentarios (C) desde una perspectiva degradada, anticlimática.

Consideremos ahora las divisiones del continuo narrativo impuestas por el eje de la temporalidad¹⁹. Si lo hacemos así, si condicionamos el simple encadenamiento anterior a las unidades cronológicas precisas –tres años sucesivos–, nos resultará este otro esquema, donde aquel dibujo lineal de contraposiciones se organiza en una perfecta y más compleja simetría:

P		
Presente narrativo		
C A	CAC	AC
Primer año	Segundo año	Tercer año

Sin embargo, esa estructura tan redonda no es la que el lector percibe a primera vista. Precisamente, es como si Bécquer temiese que un dibujo tan lineal pudiese resultar demasiado evidente y restase primacía al interés de la acción, exactamente igual que un guión demasiado visible no beneficia en absoluto a una película. Bécquer, por tanto, lo desdibuja –o lo deshace, o lo enmascara– mediante una división en apartados independientes que no se ajusta al esquema anterior, aunque éste permanezca subyacente:

P ⁰ /		
Presente narrativo		
C ^I / A ^{II} /	CAC ^{III} /	AC ^{IV}
Primer año	Segundo año	Tercer año

Quiere esto decir que esa división –en principio tipográfica– se superpone a la anterior, aunque sin destruirla. Es, por así decirlo, como un contrapunto a la estructura de base, logrado por la simple división del primer año en sus dos secuencias narrativas y en sus voces diferentes, las correspondientes al comentario y las correspondientes a la acción.

¹⁹ Pascual Izquierdo señala tres estructuras narrativas principales en las *Leyendas*, una de las cuales es la "estructura de actualización de contenidos en función de los distintos valores de la abscisa temporal" (op. cit., p. 37). Éste es el caso.

Aun así, me queda cierta duda ante la evidencia, igualmente tipográfica, de que la última aparición del comentario (C), en el espacio del tercer año, está separada del cuerpo de la acción (A) por un ancho blanco con asterisco centrado²⁰. ¿No se correspondería de este modo, en nueva simetría, con el bloque partido del primer año? Me atrevería a asegurarlo.

8. Sentidos de esa construcción

Como se habrá comprobado, Bécquer construye esta leyenda de acuerdo a un procedimiento muy cercano al que observa Bousoño en sus *Rimas*, basado fundamentalmente en los conjuntos paralelísticos, o hipotaxis, y en la correlación, o parataxis²¹. Hoy quizás fuese más apropiado definir esos conceptos como diferentes modos de isotopías, y a partir de ahí, se resaltaría de modo natural su extremada coherencia interna.

No basta con señalar ese esqueleto, por muy curioso y hasta sorprendente que nos resulte. La pregunta obligada es a dónde nos conduce, en el caso de que lo haga hacia algún sitio. Pues bien, tomemos esa estructura por su lado contrastivo, que es el básico: la contraposición del discurso vulgar de C con el clímax estético y simbólico de A. La primera lectura parece obvia: se trata de un reforzamiento de lo fantástico mediante su contraste con lo cotidiano. A ese propósito, me gustaría citar a Antón Risco, quien, apoyándose entre otros en Roger Caillois, señala cómo “lo fantástico ha de partir siempre [...] de una perspectiva *realista*”²². Precisamente, esa paradójica dependencia de lo fantástico con respecto al llamado contrato realista marca sus diferencias con el concepto de lo maravilloso, que no sería aplicable aquí. Lo maravilloso, al contrario que lo fantástico, supone siempre un orden, unas reglas, todo lo absurdas o arbitrarias que se quiera, pero reglas al cabo. Lo fantástico es sin embargo ruptura de las reglas, apertura al azar y lo inesperado. Baste con esto, porque nos alejaríamos del auténtico objetivo de estas páginas.

²⁰ Así, en todas las recientes ediciones críticas –como las aquí citadas–. Supongo que se basarán en la publicación periodística original. En las *Obras de Gustavo Adolfo Bécquer* (Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1871), I, p. 33, observo que aparece como separador la habitual línea de puntos. Utilizo la edición facsimilar, preparada por Cristóbal Cuevas y Salvador Montesa, *Obras de Gustavo Adolfo Bécquer (1871)* (Málaga: Arguval, 1993).

²¹ Como él mismo señala, la terminología utilizada por Bousoño es deudora de Dámaso Alonso, con quien comparte cabecera en el libro donde primero apareció su artículo.

²² Antón Risco, *Literatura fantástica de lengua española* (Madrid: Taurus, 1987), p. 140. Risco analiza ahí varias leyendas becquerianas, sobre todo “Los ojos verdes”. Dedicó más atención a “Maese Pérez” en su capítulo sobre “El elemento maravilloso en las leyendas de Bécquer”, en *Literatura y fantasía* (Madrid: Taurus, 1988).

Desde luego, ese contraste se da en "Maese Pérez". Es, a fin de cuentas, el juego entre "lo prodigioso" y "lo vulgar" a que hacía referencia el prefacio y que en su lugar destacó. Pero, precisamente, la distancia señalada entre lo previsible y lo imprevisible se hace mayor por la distancia –que es también estilística– entre la perspectiva, ya no solamente *realista*, sino directamente *costumbrista* de la testigo y la calidad *sublime* y altamente *lírica* de los sucesos descritos por el narrador central²³. El salto viene preparado, por tanto, mediante un preciso escalonamiento²⁴. Es evidente –y no hará falta detenerse más en ello– cómo la compleja organización del relato no hace sino reforzar ese contraste desde la base misma del texto.

No me gustaría concluir sin llamar la atención sobre la similitud de estos procedimientos con los musicales, pues a fin de cuentas la música –arte ideal o ideal de arte para románticos y simbolistas– es la gran protagonista del relato. Respecto al caso concreto de Bécquer, Gerardo Diego se atrevía a afirmar "que en la poesía española no hay, al menos hasta el siglo XX, otro caso de afición a la Música, de sensibilidad delicada para recibirla y gozarla, comparable al de Gustavo Adolfo". Y añadía: "Sin música no habría poesía de Bécquer ni el hombre mismo Bécquer que quedaría mutilado, casi inexistente"²⁵. En fin, piénsese, sin ir más allá, en la armazón simbólica que sostiene la capital rima 11.

A salvo la inevitable subjetividad de cualquier transposición de este tipo, parece claro que la estructura que Bécquer levanta en esta leyenda puede definirse como polifónica o contrapuntística. En ella se alternan dos "melodías" básicas, construidas cada una a partir de la recuperación –o dígame variaciones– de "frases" o "temas" repetidos, y por ello, reconocibles. Si nos fijamos en el modelo de la sonata, por buscar un ejemplo concreto, nos encontraríamos con una estructura de signo dramático, articulada sobre tres momentos simétricos –exposición, desarrollo y recapitulación–, en la que los extremos se co-

²³ Risco, de acuerdo con lo antes señalado, ve en el distanciamiento escéptico de estos narradores iniciales un modo de "desarmar al lector" para su aceptación posterior de lo sobrenatural (*Literatura y fantasía*, p. 64). Este segundo momento suele ir acompañado de un cambio estilístico: "En las narraciones que estudiamos, la aparición de lo sobrenatural o su proximidad suelen dar también pretexto para la subjetivación del estilo en las más exaltadas y pulidas efusiones líricas" (ibídem, p. 124).

²⁴ Por esa complejidad de registros y perspectivas, no comparto en absoluto la opinión de Pascual Izquierdo cuando considera la leyenda "perfectamente representable como obra teatral", por más "acotaciones escénicas de desusada belleza" que se le incorporen ¿a la representación? (op. cit., p. 61).

²⁵ Gerardo Diego, "Notas sobre Zorrilla y música de Bécquer", en *Estudios románticos* (Valladolid: Casa-Museo de Zorrilla, 1975), pp. 41 y 42. Russell P. Sebold extracta la parte correspondiente a Bécquer en su ed., *Gustavo Adolfo Bécquer* (Madrid: Taurus, 1982).

rresponden y donde se da una alternancia de temas de tonalidad “masculina” –tónica– y “femenina” –melódica–, de movimientos rápidos y lentos, etc. O, simplemente, puede bastarnos la alternancia típica de los conciertos: Allegro, Lento, Allegro.

Mi ignorancia en este terreno –y lógicos imperativos de rigor– me impiden seguir más allá de lo insinuado. Ahora bien, si el núcleo absolutamente incandescente de “Maese Pérez” lo constituye la descripción de la música espectral del órgano, que es tanto como el Arte, bien podría entenderse que de ese núcleo se propaga al conjunto del relato una voluntad constructiva nítidamente musical.