

BÉCQUER Y EL MUNDO DEL FLAMENCO

Por *ROGELIO REYES CANO*

*A Ángel Álvarez Márquez y José Manuel Gómez Fernández,
mis nuevos hijos, por tanta comprensión y tanta ayuda*

“El carrito de los muertos
pasó por aquí ;
como llevaba la manita fuera
yo la conocí.”

Sobre la resonancia dramática de este cantar, que es una auténtica *seguiriya* gitana que todavía hoy podemos escuchar en la voz de algunos de nuestros cantaores, articuló Gustavo Adolfo Bécquer uno de sus más bellas narraciones, *La Venta de los Gatos*, que publicó en *El Contemporáneo* de Madrid en 1862. En ese hermoso relato, mitad leyenda mitad cuadro de costumbres, el poeta se lamentaba de los cambios que una equivocada idea de progreso había perpetrado en la fisonomía urbana de Sevilla durante el reinado de Isabel II, mientras que él, que había dejado la ciudad en 1854, siendo todavía un adolescente, se abría camino con más pena que gloria en el complicado mundo literario de Madrid. En esos años centrales del XIX Sevilla conoció, en efecto, junto a un notable desarrollo industrial y comercial, no pocas transformaciones urbanas que Bécquer, espoleado por su conciencia conservacionista, tomó como atentados a la genuina personalidad de la capital andaluza. Se construyó el Puente

de Isabel II; llegó el ferrocarril, para lo que hubo que derribar todo el lienzo de muralla entre la Puerta de Triana y la Barqueta, zona de sus correrías infantiles; se abrió la Plaza Nueva, con sus ensanches y calles adyacentes, y la del Museo; los jardines de la Puerta de Jerez.. Y en los alrededores de la Macarena y del camino de San Lázaro, antes poblados de huertas y retamares, se había levantado en 1853 el nuevo cementerio de la ciudad, que muy pronto desnaturalizó aquellos lugares de esparcimiento proyectando sobre la pintoresca Venta de los Gatos una sombra de silencio y de muerte que Bécquer sentenció con esa *seguriya* gitana de la mano muerta de clara procedencia romanceril (“El carrito de los muertos/ pasó por aquí...”) que le llega en la voz lúgubre y plañidera del hijo del dueño de la venta¹. Esa *seguriya*, que a juzgar por las numerosas variantes que de ella se conocen y por su presencia en los repertorios de Silverio Francanetti, Machado Álvarez y otros, debía ser muy cantada en tiempos de Bécquer, envolvía la venta en una atmósfera fúnebre agigantada por la cercana presencia del cementerio. Un agudo contraste con la alegría de años atrás, cuando aún no existía el camposanto y todo le sonreía al muchacho y expresaba exultante su amor por aquella niña cantando esta conocida *soleá* de cuatro versos:

“Compañerillo del alma,
mira qué bonita era :
se parecía a la Virgen
de Consolación de Utrera.”

Podríamos aportar otros ejemplos de hasta qué punto el gran poeta sevillano era conocedor de aquellos cantares de ese mundo entonces todavía bastante oscuro del arte flamenco que probablemente no le llegarían sólo través de las colecciones y repertorios más o menos codificados que ya existían desde finales del siglo XVIII sino también por su familiaridad con un material popular de acarreo directo que pudo haber conocido en su niñez y adolescencia sevillanas y cultivado más tarde, ya viviendo en Madrid, con

1. Las conexiones entre *La Venta de los Gatos* y el cante flamenco las ha subrayado J. Rubio Jiménez en “La Venta de los Gatos : Bécquer y la cultura popular”, *Arte jondo*. Revista de la Peña Flamenca “Moreno Galván”, 4 (2006-2008), pp. 4-21.

propósito erudito junto a su hermano Valeriano y otros amigos que se afanaban con entusiasmo en el conocimiento y divulgación del folklore de las diversas regiones de España. Así lo sugiere el testimonio de su sobrina Julia, hija de Valeriano, que tras la muerte del pintor regresó a Sevilla, y al recordar su infancia madrileña, declaró en una entrevista que Augusto Ferrán “pasaba la vida en nuestra casa oyendo cantar y tocar la guitarra a mi padre y a mi tío”. ¿Qué cantarían aquellos dos hermanos con tanto oído musical y tanta afición al folklore? Muy probablemente textos de los viejos cancioneros, romances, coplas y cantarcillos de distintas procedencias regionales, y entre ellos sin duda los aprendidos en sus años sevillanos. Este interés de Bécquer por el canto del pueblo recuerda el caso de Lorca, quien poseído de ese mismo entusiasmo por el mundo del folklore, armonizó y difundió, como es bien sabido, ejemplos como “La Tarara”, “Los mozos de Monleón” o las “Sevillanas del siglo XVIII” procedentes de diferentes provincias españolas. Bécquer fue también una persona dotadísima para la música, a cuyo mundo estuvo muy vinculado como autor de libretos para zarzuelas con los que en algunos momentos tuvo que ganarse la vida. Esa sensibilidad la tuvo desde pequeño y cuando a los dieciocho años se marchó a Madrid buscando fortuna literaria, llevaría, sin duda, un buen bagaje de los cantos de su tierra natal, producto no tanto de un aprendizaje libresco cuanto de una experiencia directa. Comparto por ello lo que dice Antonio Carrillo en un libro angular para el tema que ahora estamos considerando: “Bécquer, como sevillano profundo y como andaluz inmerso en la riquísima tradición poética de su tierra, entró desde muy joven en contacto directo con el cantar y asimiló la poesía como materia lírica esencial muchos años antes de su encuentro con Ferrán y con la obra de Heine”². Así lo creo también yo, a pesar de que la crítica más profesional, empezando por los propios amigos del poeta Rodríguez Correa, Campillo, Nombela y otros, haya puesto más el acento en la influencia directa de las traducciones de los *lieder* alemanes de Heine que en 1857 y 1861 publicaron Eulogio Florentino Sanz y Augusto Ferrán y en las coplas de *La soledad* de este último que vieron la luz en 1860 y que merecieron una cálida reseña crítica

2. Gustavo Adolfo Bécquer y los cantares de Andalucía, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1991, p. 9.

del propio Bécquer en *El Contemporáneo*. Esas *soledades* de Ferrán podrían pasar a primera vista por auténticas *soleares* flamencas, pues están hechas, como confiesa el autor, a imitación de las que discurrían por los repertorios populares. Les falta, sin embargo, ese aire de naturalidad que suele estar en las auténticas y que rara vez son capaces de conseguir los escritores cultos.

Esa simbiosis prueba, sin embargo, que no es posible establecer una diferenciación radical entre poesía culta y poesía popular, y que, dentro de este último dominio, las coplas flamencas no constituyen un conjunto literario siempre bien diferenciado porque buena parte de sus temas y también sus estructuras métricas se encuentran presentes en el ancho cauce de la lírica del pueblo. A lo sumo habría que considerarlas como un subgénero de esa poesía. Ya lo formuló con claridad el folklorista alemán Hugo Schuchardt, amigo de *Demófilo*, en su estudio de 1881 al afirmar que “el estilo poético de los cantes flamencos no se desvía en ningún aspecto esencial de la restante poesía popular”³, salvo en la música, claro está: “Los cantes flamencos- dice bien- son canciones recitadas con música flamenca”⁴. Con la salvedad, tendríamos que añadir nosotros, de una cierta peculiaridad léxica, dada la abundancia de gitanismos que se fueron incorporando a las coplas más genuinas. Gitanismos que, sin embargo, tampoco son un elemento angular: “Los cantes flamencos – recalca Schuchardt.- no pueden considerarse de ningún modo como el declive de una antigua y auténtica poesía gitana, sino que son esencialmente una poesía andaluza que ha sufrido en su lenguaje, por de pronto, un cierto agitanamiento”⁵. Schuchard, que a diferencia de Machado Álvarez tenía una excelente formación filológica, usando un método comparatista aplicado a modelos de cantos populares de muchos lugares de Europa, rectificó con buen criterio el excesivo peso que su amigo había otorgado al componente gitano en los cantares andaluces. Como afirma Enrique Baltanás, *Demófilo* se había basado “en la descripción fenomenológica a partir del relato oral, tamizada o filtrada a

3. H. Schuchardt, *Los cantes flamencos (Die Cantes flamencos, 1881)*, ed., trad. y comentarios de Gerhard Steingress, Eva Feenstra y Michaela Wolf, Sevilla, Fundación Machado, 1990, p. 50.

4. *Ibid.*, p. 51.

5. *Ibid.*, p. 45.

través de sus propias creencias sobre la raza, que a su vez derivaban de su concepción socialdarwinista”⁶.

Sé que éste del real o supuesto gitanismo esencial de los cantes flamencos es un punto que se presta a la polémica. Sin entrar de lleno en ella, en este caso me merece más crédito el criterio del filólogo que el del sociólogo o el antropólogo: los cantares del pueblo, flamencos o no, tienen, en mi opinión, una misma procedencia literaria: el fondo común de la tradición que unas veces se perpetúa a través de los cancioneros y otras por simple transmisión oral y que ha seducido siempre a los poetas cultos. Díganlo, si no, los textos de los grandes artífices del neopopularismo, desde Gil Vicente o Lope de Vega hasta Lorca o Alberti, en los que una factura formal fresca y sencilla no excluye con frecuencia una gran complejidad conceptual. El lirismo popular y el lirismo culto no son, por lo tanto, dos ámbitos necesariamente excluyentes sino dos cauces de poetización fronterizos que se entrelazan y se funden en grandes realizaciones literarias⁷. Justo en esa encrucijada hay que situar a Gustavo Adolfo Bécquer.

Los dos textos extraídos directamente de *La Venta de los gatos* - una *seguiriya* y una *soleá* de las más cabales- reflejan hasta qué punto el poeta sevillano conocía el mundo del flamenco. Pero, de no existir tales testimonios expresos, nos hubiese bastado con las *Rimas* para no dudar de su familiaridad con ese mundo. Las *Rimas*, en efecto, como supremo ejemplo de las conexiones entre poesía culta y poesía popular; entre el flamenco, realización estética de la oralidad, y la poesía culta de la tradición escrita asimilada por el cauce de la lectura. Bécquer funde sabiamente ambas corrientes; encaja la temática más exquisita y refinada dentro de los patrones estilísticos populares. Pero, apartándose del proceder mimético de los autores de la entonces de moda “poesía de cantares”, somete a su vez a esos modos poéticos populares a un proceso de estilización que sin duda sólo un gran poeta culto estaba en grado de realizar. Bécquer no aspira a imitar “el estilo sencillo y espontáneo de las

6. “Introducción” a A. Machado y Álvarez, *Cantes flamencos y cantares*, ed. de Enrique Baltanás, Madrid, Espasa (colec. Austral), 1998, p. 48.

7. Vid. a este respecto F. Pérez Camacho, “Poesía culta y poesía popular. Una difícil frontera”, en *Actas del II Simposio Regional sobre “Literatura culta y literatura popular en Andalucía”*, Córdoba, Asociación Andaluza de Profesores de Español “Elio Antonio de Nebrija”, 1997, pp. 57-64.

canciones populares”,⁸ como escribió Ferrán en su prólogo a *La soledad*. No hace arqueología sino poesía viva, nueva, creativa, sin complejos imitativos ni obsesión por copiar un estilo. Imbuido del aire, el son, el ritmo y el impacto expresivo de esas coplas, fundirá ese legado con lo más refinado del arte literario culto creando un nuevo modelo de comunicación lírica - fresco, directo, conversacional, aligerado de retórica - que está en el origen de la mejor poesía moderna y que ha dado entre nosotros altísimos frutos. Un modelo que conocen todos los lectores de las *Rimas* y que gusta del verso corto, la rima asonante, los paralelismos rítmicos, el pie quebrado, el decir escueto, rotundo y conclusivo, sugeridor y evanescente, nunca prolijo y siempre misterioso. No fue, pues, un mero imitador ni de la tradición lírica popular ni de la copla flamenca sino un visionario que se percató lúcidamente del agotamiento del lenguaje poético del romanticismo y apostó por un nuevo lenguaje en cuyo andamiaje interno estaban presentes ambos patrones, lo culto y lo popular, como dos ingredientes de igual rango literario. Insertó en un entramado conceptual de gran prosapia literaria los modos poéticos populares con la mayor naturalidad, sin complejo alguno. La nota culta residía sobre todo en el léxico y en los temas, procedentes de una rica cultura libresca que Bécquer había asimilado, como veremos luego, en sus contactos juveniles con los poetas de la llamada escuela sevillana y en sus apasionadas lecturas de los románticos franceses que figuraban en la biblioteca de su madrina y madre adoptiva doña Manuela Monehay, casada con un perfumista francés de la Plaza del Duque. Ello explica, por ejemplo, su conexión con el neoplatonismo de Fernando de Herrera cuyo *topos* del *ascensus* espiritual a partir de los ojos de la amada aparece en Bécquer quintaesenciado en los dos versos lapidarios de la rima XVII: “hoy la he visto..., la he visto y me ha mirado.../ ¡hoy creo en Dios!”, un verdadero Platón vertido en el cauce fresco, sobrio y elocuente del decir poético popular; o su preocupación por el enigma de la condición humana (“mientras haya un misterio para el hombre...”), los sueños (“No dormía, vagaba en ese limbo...”) o la ultratumba (“¡Dios mío, qué solos / se quedan los muertos!”). En esa temática de extracción literaria se evidencia,

8. A. Ferrán, *La soledad. Colección de cantes populares y originales*, ed. de F. Robles, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, 1998, p. 37.

como digo, la filiación del Bécquer más culto. Pero en la contextura métrica, rítmica y sintáctica de sus poemas, en su depurada brevedad y en su asombrosa concentración expresiva hay una frescura popularista que, sin abdicar de su complejidad conceptual, permiten leerlos, tal como dijo Juan Ramón Jiménez, como si fuesen auténticas coplas flamencas: “Muchas de las *Rimas* de Bécquer, ¿qué son sino peteneras, soleares, malagueñas, sevillanas mayores?”. Y añade sentencioso y conclusivo: “Siempre lo he dicho”⁹.

Como en tantos otros tantos juicios literarios salidos de su pluma, la agudeza de Juan Ramón no admite discusión: hay en muchas de esas rimas una fusión de registros que brota natural, sin disonancia alguna, de un poderoso talento integrador sólo reservado a contados genios literarios. Uno de ellos fue Lope de Vega, imbuido del espíritu popular que trasladó a sus comedias en forma de leyendas, romances y cancioncillas. Otro, Federico García Lorca, que elevó a un registro noble el drama de la gente del pueblo. A Bécquer, más modesto, le bastaron sus mal llamados “suspirillos germánicos” para dejar constancia de la dignidad literaria que encerraban esas cancioncillas populares – flamencas o no- que le servirían de modelos para una propuesta lírica innovadora.

Lo que estoy diciendo es un hecho más que contrastado por la crítica y aceptado como una evidencia en todo el mundo académico, lo que me exime de más precisiones. Mi intención es explicarles a ustedes dónde pueden estar las claves biográficas y culturales de esa aproximación de Bécquer al mundo del flamenco y de esa milagrosa síntesis sin la cual no hubieran sido posibles algunas grandes cimas de nuestro mejor neopopularismo del siglo XX: ni los *Proverbios* y *cantares* de Antonio Machado o el *Cante hondo* de su hermano Manuel, ni *Rimas* y *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez ni *Marinero en tierra* de Rafael Alberti o el *Poema del cante jondo* de Federico García Lorca, por citar sólo altos ejemplos de excelencia poética.

El origen de esa familiaridad de Bécquer con el mundo del flamenco y en general con la poesía popular hay que buscarlo, en mi opinión, en dos fuentes sevillanas de infancia y adolescencia. El poeta, que había nacido en 1836 en la calle Conde de Barajas, vivió

9. “Dos aspectos de Bécquer (Poeta y crítico)” en *La corriente infinita. Crítica y evocación*, ed. de F. Garfías, Madrid, Aguilar, 1961, p.112.

casi siempre en la misma Alameda de Hércules o en sus alrededores, uno de los enclaves tradicionales, junto con Triana, de la Sevilla del flamenco, todavía refugiado por aquel entonces en ventas y colmados, mesones y tabernas de escaso fuste, pero ya liberado de la oscura clandestinidad en que había vivido a lo largo del siglo XVIII. En los años centrales del XIX una corriente de simpatía va encumbrando en la mitología popular a figuras como *El Fillo*, Tomás *El Nitri* o *La Andonda*, y algo más tarde a Silverio Franconetti, que no abriría su famoso café cantante de la calle Rosario hasta los años finales del siglo, después de la muerte del poeta. Pero esa conversión del flamenco en espectáculo teatral fue precedida de una etapa de cultivo en ámbitos más reducidos que coincide enteramente con la infancia y adolescencia de Bécquer, quien por fuerza habría de ser sensible, dada su refinada capacidad artística y su pasión por el misterio, a ese mundo oscuro en el que se fraguaban aquellos extraños cantes. Y no era sólo el mundo del flamenco en sentido estricto, que todavía no había salido de los ambientes tabernarios, sino también la proclividad del pueblo sevillano a los cantes y bailes tradicionales que tanto añorará desde Madrid. En 1861, al evocar su ciudad nativa con motivo de la publicación del libro de Ferrán, ponderará, entre otros muchos encantos de Sevilla, “sus rejas y sus *cantares*, sus cancelas y sus *rondadores*”, y también “los *cantos* que entonan a media voz las muchachas que cosen detrás de las celosías medio ocultas entre las hojas de las campanillas azules”¹⁰. Las conexiones personales de Bécquer con ese mundo de la música popular, que él designa con los términos entonces en uso (*cantares*, *cantos*, *rondadores*, y en alguna otra ocasión *cantadores*¹¹ y *tocadores*...) eran, pues, más que evidentes cuando a finales de los años cincuenta comienza en Madrid a escribir sus *Rimas*. Es muy probable que las traducciones de Heine de Eulogio Florentino Sanz y de Ferrán y la extraordinaria acogida que en aquellos momentos recibió la obra del poeta alemán en los

10. En A. Ferrán, *La soledad*, ed. cit., p. 26.

11. La palabra cantador, todavía sin la formulación andaluza que hoy es común, era la habitualmente utilizada en los círculos cultos interesados en la lírica popular. El propio Augusto Ferrán escribió un excelente artículo con ese título en el que se hace eco de la atractiva personalidad de aquellos flamencos andaluces que con sus cantes y bailes encontraban en Madrid un *modus vivendi* más fácil que en sus propios lugares de origen (“El cantador”, en *Los españoles de hogaño: colección de tipos de costumbres dibujados a pluma por Alcaide Valladares...*, Madrid., Librería de Victoriano Suárez, 1872, II, pp. 32-42).

círculos literarios de Madrid estimularan aún más su interés por esa “poesía de cantares” que en buena medida venía a renovar el ya gastado lenguaje poético del Romanticismo¹². Pero de ahí a considerar esos textos como desencadenantes de su gusto por los modelos de la poesía popular media un abismo, ya que su familiaridad con aquéllos le venía, como pronto veremos, de su Sevilla natal.

Otra muestra del interés de Bécquer por el mundo del flamenco, ésta vez muy explícita, podemos verla en su artículo sobre *La Feria de Sevilla*, que publicó en 1869, un año antes de su muerte. También aquí, como en *La venta de los Gatos*, se trasluce su visión elegíaca y nostálgica de tantas cosas arrastradas por los estragos del progreso, como los “cielos que perdimos” de Joaquín Romero Murube. También para Bécquer los hábitos sociales de la Feria se habían ido desnaturalizando en el plazo de veinte años. Recordemos que la Feria había nacido en 1847, cuando el poeta sólo tenía once. Pues bien: en 1867 él considera ya degradado su primitivo casticismo por culpa de las modas aristocráticas y extranjerizantes¹³ que iban arrinconando las cosas genuinamente populares. Entre ellas el mismo cante flamenco:

“No busquéis ya sino como rara excepción –escribe– el caballo enjaezado a estilo de contrabandista, la chaqueta jerezana, el marcellés y los botines blancos respunteados de verde ; no busquéis la graciosa mantilla de tiras, el vestido de faralaes y el incitante zapatito con galpas ; el miriñaque y el hongo han desfigurado el traje de la gente del pueblo, y en cuanto a los jóvenes de clase más elevada, que en esta ocasión solían llevar la bandera del tipo sevillano, obedecen

12. La posible influencia de Heine sobre Bécquer a través de las traducciones de E. Florentino Sanz y A. Ferrán ha sido objeto de numerosos estudios. Para no extenderme innecesariamente en tan amplia bibliografía, remito solamente a los trabajos más actuales y puestos al día: Blazer, B., “La recepción de Heinrich Heine en Gustavo Adolfo Bécquer: Piedra de toque para el desfase romántico en España”, en Raposo, B., Pérez, Calañás, J.A. (eds.), *Paisajes románticos: Alemania y España*, Frankfurt am Main u.a., Peter Lang, 2004, pp. 191-206 ; Cubría, M.J., “Heine y Augusto Ferrán : El Lyrisches Intermezzo y Die Heimkehr en *La Soledad*”, *Revista de Filología Alemana*, 7 (1999), pp. 105-124. ; González, M.J., “Ecos alemanes en el romanticismo español. Atracción de Heine en los círculos becquerianos”, en *La lengua alemana y sus literaturas en el contexto europeo. Siglos XIX y XX*, Salamanca, Departamento de Filología Alemana, 1999; Pérez, A., “Introducción” a E. Heine, *Relatos*, trad. de C. Fortea, Madrid, Cátedra, 1992.

13. Esta misma crítica a la degradación extranjerizante de la danza andaluza la expresa Bécquer en *La Nena*, un relato sobre una bailarina de la época a la que vio actuar en Madrid en 1862.

en todo y por todo a los preceptos del último figurín. Hasta las hijas de los ricos labradores que viven en los pueblos de la provincia encargan a Honorina, o hacen traer de París, los trajes que han de llevar en Sevilla durante las ferias. Junto al potro andaluz trota el *poney* de raza; al lado del coche de colleras, con sus carieles y campanillas, pasa la carretela a la *grand D'Aumont*, con sus postillones de peluca empolvada; tocando al tendujo donde se bebe la manzanilla en cañas y se venden pescadillas de Cádiz y se fríen buñuelos, se levanta el lujoso café-restaurant, donde se encuentran *pâté de foie gras*, trufas dulces y helados exquisitos; el piano, con su diluvio de notas secas y vibrantes, atropella y ahoga los suaves y melancólicos tonos de la guitarra, los últimos y quejumbrosos ecos del polo de Tobalo se confunden con el estridente grito final de una cavatina de Verdi"¹⁴.

Esa alusión a Tobalo, cantaor decimonónico al parecer rondeño y del que apenas se sabe nada, salvo que pudo ser el inventor del polo, se completa al final del relato con un recuerdo del *Fillo*, maestro de la seguriya, y un poético elogio a la sacralidad del cante gitano, al que Bécquer define como un culto superior oficiado por solemnes sacerdotes de una casta ya casi en extinción que en el silencio de la noche entonan sus extraños cantos. Cantos de voces plañideras, probablemente las viejas *tonás* y martinetes, los cantes a palo seco de las fraguas trianeras:

"Es la hora -dice- en que el peso de la noche cae como una losa de plomo y tiende a los más inquietos e infatigables. Sólo allá, lejos, se oye el ruido lento y compasado de las palmas y una voz quejumbrosa y doliente que entona coplas tristes o las seguidillas del Fillo. Es un grupo de gente flamenca y de pura raza *cañí* que cantan lo jondo sin acompañamiento de guitarra, graves y extasiadas como sacerdotes de un culto abolido, que se reúnen en el silencio de la noche a recordar las glorias de otros días y a cantar llorando, como los judíos *super flumina Babiloniae*"¹⁵

Pero el gusto de Bécquer por las formas breves de la poesía popular tuvo también un origen culto pues lo había adquirido en sus contactos juveniles con los poetas sevillanos de su tiempo, con

14. G. A. Bécquer, "La Feria de Sevilla", en R. Reyes Cano, *Sevilla en la obra de Bécquer*, 2ª ed., Ayuntamiento de Sevilla, 200, pp. 111-112.

15. Ibid., p. 118.

los que se formó y a quienes imitó sin reservas antes de su salida para Madrid en 1854. En especial al maestro Alberto Lista, a cuyas conferencias en el antiguo Instituto General y Técnico (actual San Isidoro) pudo haber asistido siendo todavía un niño por indicación de su tío Joaquín Domínguez Bécquer y del catedrático Rodríguez Zapata. Su primer poema lo escribió Bécquer con sólo doce años; era una grandilocuente oda a la muerte de don Alberto en 1848. Lista, desde luego, pero también Arjona, Mármol, Blanco White, Reinoso y otros poetas de este grupo de ilustrados sevillanos que constituyen, como ha dicho el poeta Fernando Ortiz , la verdadera “estirpe de Bécquer”,¹⁶ miembros de la alta clerecía y cultivadores de una poesía de acento neoclásico, verso largo y fuerte retoricismo que paradójicamente se dejaron seducir al mismo por ciertas formas de la poesía popular, sobre todo romances, seguidillas – patrón métrico del baile por sevillanas- y cuartetas asonantadas, patrón de las *soleares* flamencas de cuatro versos. De contenido culto pero tan airoas en su forma como las que se cantaban en las fiestas de la ciudad. Una auténtica operación neopopularista que Bécquer tuvo ante sus ojos cuando se estaba fraguando su vocación de poeta. Que los resultados estéticos de esta operación no fueran, en términos generales, muy felices – pues ninguno de esos maestros tuvo el talento del discípulo- no importa tanto como el hecho de que éste encontrara en ellos un modelo a seguir y terminara siendo el fruto más granado de aquella escuela.. No es el momento de ponderar la trascendencia que sobre la estructura de las *Rimas* pudo tener tal modelo. Me limitaré, sólo a título de ejemplo, a leer algunas seguidillas de estos sesudos neoclásicos que, al igual que Bécquer, combinaron el culto a Herrera y a los clásicos sevillanos del Siglo de Oro con el interés por los cantares del pueblo, que imitaban sin perder nunca el decoro verbal. Oigamos algunas de Mármol:

16. F. Ortiz, *La estirpe de Bécquer*, Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, 1982. Sobre esta misma cuestión vid. mis trabajos “ La prehistoria lírica de Bécquer (Los poemas anteriores a las *Rimas*), en C. Cuevas García (ed.), *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura española contemporánea, 1995, pp. 101-134. reproducido en R. Reyes Cano, *De Blanco White a la Generación del 27. Estudios de literatura española contemporánea*, Universidades de Huelva y Sevilla, 2000, pp. 59-84. Y también *Minerva sevillana. El grupo poético de los siglos XVIII y XIX*, ed. de R. Reyes Cano, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008.

“Son tus dos ojos, niña/ como dos soles/ que alegran, pero inflaman/ los corazones./ ¡Ay! al mirarlos/ me complace su brillo,/ pero me abraso”. O esta otra: “Tus bellos ojos, niña,/ son como el rayo,/ que antes de que se advierta / hace el estrago./ ¿cómo precave /males tan imprevistos / ningún amante?” Recordemos, a este respecto, cómo se reiteran en las rimas de Bécquer con idéntica función apostrofal sintagmas del tipo “niña”, “alma mía”, “mujer”, etc., tan frecuentes en las coplas flamencas. Forman parte de las que Fernández Bañuls y Pérez Orozco llaman “fórmulas poéticas lexicalizadas, que se han ido afianzando en el devenir de la historia del flamenco. Cada una de estas fórmulas expresivas supone- dicen- la repetición recurrente de un *feedback* positivo”¹⁷, es decir, de un intercambio de papeles entre emisor y receptor en el ambiente de la fiesta. Son locuciones gramaticalizadas del tipo “compañera mía”, “prima mía”, “mare de mis entrañas”, etc., que cumplen, como es obvio, una función de contacto en la que se apoya el cantaor con la complicidad del oyente, que también está en la clave del recurso. Salvando las distancias, veamos casos parecidos en Bécquer: “Porque son, niña, tus ojos / verdes como el mar, te quejas...” (XII); “Cuando en la noche te envuelven / las alas de tul del sueño,/ diera, alma mía, / cuanto poseo...” (XXV); “Por eso, alma de mi alma...” (XXVII); “Dime, mujer, cuando el amor se olvida...” (XXXVIII) ; “¿te ríes?.../ Algún día/ sabrás, niña, por qué” ((LIX). Otra de Mármol, de aire muy coloquial: “El amor y la muerte / tienen porfía / sobre quién en el mundo/ quitó más vidas./ Amor venciera / si los tristes amantes / lo decidieran”. Atendamos a ésta de Lista: “Mi estrella fue adorarte, / mi vida verte, / ser infeliz mi hado, / mi fin perderte; / y tú pudieras / vencer con sólo un rayo/ tanta influencia”. Que Bécquer aspiraría a componer coplas cultas de aire popular como éstas de sus maestros de juventud lo prueba esta seguidilla del *Libro de los gorriones* que sus amigos, con buen criterio, no incluyeron en la edición póstuma de 1871: “Fingiendo realidades / con sombra vana, / delante del Deseo / va la Esperanza. / Y sus mentiras / como el Fénix renacen / de sus cenizas “. O esta *soleá* de cuatro versos: “Solitario, triste y mudo / hállase aquel cementerio, / sus habitantes no lloran... / Qué felices son los muertos”.

17. *La poesía flamenca lírica en andaluz*, ed. y notas de J. A. Fernández Bañuls y J. M. Pérez Orozco, Sevilla, Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Sevilla, 1983, pp. 63-64.

Ninguna de las dos son gran cosa, pero prueban que Bécquer, antes de dar con la fórmula magistral de las *Rimas*, cosa que logró a finales de 1850, estando ya en Madrid, vivió una etapa de tanteo sin duda animado por esas composiciones livianas de Lista y los restantes maestros sevillanos. Cuando en 1854 abandonó su ciudad y se afincó en la Corte hasta el final de sus días, iría ya ejercitado en una práctica neopopularista que sólo años después daría sus mejores frutos a medida que sus rimas fueron apareciendo, casi de puntillas, en revistas y periódicos de la capital. En ellas se fundían genialmente la cultura literaria aprendida y el son de los cantares del pueblo de Sevilla, las dos claves de un gran milagro poético.

En efecto, un día de otoño de 1854 el joven Gustavo Adolfo, tras un largo viaje en la galera rápida de Andalucía, llegaba por fin al Madrid de sus sueños adolescentes. Pero la ciudad que encuentra poco tiene que ver con esos sueños, “envuelta – escribe – en una ligera neblina, por entre cuyos rotos jirones levantaban sus crestas oscuras las chimeneas, las buhardillas, los campanarios y las desnudas ramas de los árboles. Madrid sucio, negro, feo como un esqueleto descarnado, tiritando bajo su inmenso sudario de nieve. Mis miembros estaban ateridos; pero entonces tuve frío hasta en el alma”¹⁸. Poco a poco, sin embargo, y tras una primera etapa de necesidades, se irá acomodando a la capital y a su activa vida literaria. Vivirá sobre todo del periodismo, escribirá libretos de zarzuelas, impulsará las revistas ilustradas... y su amigo y correligionario González Bravo, Presidente del Consejo de Ministros con Isabel II, lo nombrará fiscal o censor de novelas, un gaje bien remunerado (quinientas pesetas mensuales) que le permitió vivir con bastante decoro hasta la Revolución del 68 que dio al traste con la monarquía borbónica y naturalmente con la suerte del propio González Bravo y el partido moderado. Gustavo Adolfo y Valeriano, perdida la estima política, hubieron de alejarse por un tiempo de la Corte para evitar males mayores. Pasados estos primeros momentos, retornan a Madrid ya por poco tiempo, pues el pintor muere en septiembre de 1870 y menos de tres meses después, el 22 de diciembre de ese mismo año, fallecía Gustavo Adolfo en su casa de la calle Claudio Coello. Durante todos esos años de residencia en Madrid los dos hermanos se habían significado por su afición a los monumentos artísticos y las

18. En la reseña a *La soledad* de Ferrán, ed. cit., p. 26.

costumbres populares de las diversas regiones españolas. Valeriano, pensionado por el Gobierno para pintar tipos y escenas costumbristas, iba acompañado de Gustavo, que descubría fuentes de inspiración para sus leyendas y recogía cuentecillos, canciones y refranes del acervo popular. Ambos se afanaron con pasión en dejar testimonio gráfico y literario de ese patrimonio folklórico en una clara anticipación de los folkloristas españoles de fines del siglo XIX como Machado Álvarez, que pertrechados ya de mejor instrumentación científica, podrán aplicar con más rigor ese ideal de los dos hermanos Bécquer. Porque la fascinación que desprenden las *Rimas* y el cliché de poeta ensimismado de Gustavo Adolfo no pueden hacernos olvidar que en él había también una faceta práctica y activa, de periodista y de folklorista, de amante de la recién inventada fotografía y de la música, de las modernas técnicas litográficas, de las fiestas populares, de la tradición y de la historia, y en suma, de todo aquello que por una parte apuntaba al pasado (patrimonio que había que conservar) y por otra al futuro (las conquistas técnicas de su siglo que había que aplicar). También en ese terreno Bécquer fue un hombre de vanguardia, el primero que aplica en nuestro país la fotografía al libro en su *Historia de los templos de España*, y que da impulso a las revistas ilustradas. Podría decirse que fue un pionero de la actual prensa de la moda y el corazón. De ello puede darnos idea el título de una de las revistas en las que más asiduamente colaboró: *Álbum de señoritas y Correo de la Moda*. Pero a la par, y como dijo su amigo Ramón Rodríguez Correa, “en cada punto de España que [Bécquer] había visitado durante su vida artística, había levantado su fantasía poderosa, unida a su nada común saber, un mundo de tradiciones y de historia, sólo con ver brillar el bordado manto de una santa imagen, o leyendo apenas una inscripción borrosa en oscuro rincón de arruinada abadía”¹⁹. Esa sabia integración de lo antiguo y lo moderno, ese gustar de lo viejo y al mismo tiempo saber difundirlo con los últimos avances de la ciencia demuestran su equilibrada lucidez y su talento innovador. En las soledades del ruinoso monasterio aragonés de Veruela, junto a su familia y la de Valeriano, permaneció siete meses escribiendo sus *Cartas desde mi celda* y haciendo correrías por las comarcas cercanas en busca de materiales

19. Texto de Ramón Rodríguez Correa que tomo de R. Montesinos, *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, Editorial RM, 1977, p. 249.

folklóricos. Y también por los campos de Soria, y por Toledo...En esta última ciudad, que Bécquer admiraba apasionadamente, cuenta el mismo Correa que una noche de luna salieron los dos hermanos a contemplar la ciudad, y departiendo animadamente ambos sobre un ruinoso muro de las afueras acerca de los encantos artísticos de la urbe, fueron sorprendidos por una pareja de la Guardia Civil “que por aquellos días, sin duda, andaban a caza de malhechores vecinos. Algo oyeron de ábsides, de pechinas, de ojivas y otros términos a cual más sospechosos y enrevesados, unidos a disertaciones sobre el género plateresco de Berruguete y Juan Gual, sobre el artificio de Juanelo, etc.; y examinando el desaliño de los que tal hablaban, sus barbas luengas, sus exaltados modales, lo entrado de la hora, la soledad de aquellos lugares, y, obedeciendo, sobre todo, a esa axiomática seguridad que tiene la policía de España para engañarse, dieron airados sobre aquellos pajarracos nocturnos, y a pesar de protestas y de no escuchadas explicaciones, fueron estos a continuar sus escauceos artísticos a la dudosa y horripilante luz de un calabozo de la cárcel de Toledo”²⁰. Tuvieron que sacarlos de allí los redactores de *El Contemporáneo*, alarmados por una carta que Gustavo les envió desde aquella mazmorra.

Anécdotas aparte, lo que me importa subrayar es la pasión artística y folklorista del poeta, y es en ese marco espiritual donde hay que comprender esa apropiación de los mecanismos expresivos de la canción popular y flamenca que pueden detectarse en muchas de sus rimas. No se trata sólo, como ustedes van a comprobar de inmediato, de una verificación de la crítica filológica hecha a partir de la lectura de esos poemas sino de una expresa formulación del mismo Bécquer, que despliega a este respecto toda una teoría poética absolutamente diáfana. Es en esa teoría donde se revela de modo muy explícito el parentesco de las *Rimas* con el espíritu y las formas del cante flamenco. La fórmula en la reseña que en 1861 hace en *El Contemporáneo* a la tantas veces citada edición de *La soledad* de Augusto Ferrán. Atendamos a sus palabras:

“Hay una poesía magnífica y sonora, una poesía hija de la meditación y del arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la imaginación,

20. *Ibid.*, pp. 249-250.

completa sus cuadros y la conduce a su antojo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura.

Hay otra *natural, breve, seca*, que brota del alma como una *chispa eléctrica*, que *hiere el sentimiento con una palabra*, que huye, y, *desnuda de artificio*, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo.

La segunda carece de medida absoluta: adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona: puede llamarse la poesía de los poetas.

La primera es una melodía que nace. Se desarrolla, acaba y se desvanece.

La segunda es un acorde que se arranca de un arpa, y se quedan las cuerdas vibrando con un zumbido armonioso.

Cuando se concluye aquélla, se dobla la hoja con una suave sonrisa de satisfacción.

Cuando se acaba ésta, se inclina la frente cargada de pensamientos sin nombre.

La una es el fruto divino de la unión del arte y de la fantasía.

La otra es la centella inflamada que brota al choque del sentimiento y la pasión.

Las poesías de este libro [*La Soledad* de Ferrán] pertenecen al último de los dos géneros, porque son populares, y *la poesía popular es la síntesis de la poesía*.

El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones.

Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época.

Él forjó esa maravillosa epopeya celeste de los dioses del paganismo, que después formuló Homero. Tradiciones religiosas, que pueden llamarse el mundo de la mitología cristiana.

Él inspiró al sombrío Dante el asunto de su terrible poema.

Él dibujó a Don Juan.

Él soñó a Fausto.

Él, por último, ha infundido su aliento de vida a todas esas figuras gigantescas que el arte ha perfeccionado luego, prestándoles formas y galas.

Los grandes poetas, semejantes a un osado arquitecto, han recogido las piedras talladas por él, y han levantado con ellas una pirámide en cada siglo.

Pirámides colosales, que dominando la inmensa ola del olvido y del tiempo, se contemplan unas a otras y señalan el paso de la humanidad por el mundo de la inteligencia.

Como a sus maravillosas concepciones, el pueblo da a la expresión de sus sentimientos una forma especialísima.

Una frase sentida, un toque valiente o un rasgo natural, le bastan para emitir una idea, caracterizar un tipo o hacer una descripción.

Esto, y no más, son las canciones populares.

Todas las naciones las tienen.

Las nuestras, las de toda la Andalucía en particular, son acaso las mejores.

En algunos países, en Alemania sobre todo, esta clase de canciones constituyen un género de poesía.

Goethe, Schiller, Uhland, Heine, no se han desdeñado de cultivarlo; es más, se han gloriado de hacerlo.

Entre nosotros, no: estas canciones se admiran, es verdad, se aplauden, se repiten de boca en boca. Trueba las ha glosado con una espontaneidad y una gracia admirables; *Fernán Caballero* ha reunido un gran número en sus obras; *pero nadie ha tocado ese género para elevarlo a la categoría de tal en el terreno del arte*²¹.

En este fragmento de Bécquer se sustancia toda una teoría poética de base romántica pero al mismo tiempo muy moderna. Por una parte, vemos una mitificación del pueblo, si no como poeta, sí como alentador de los altos genios líricos en cuanto artífice colectivo de las grandes creencias y mitologías históricas. Pero por otra esa apelación a los modelos estilísticos de la lírica popular refleja un deseo de conseguir un nuevo lenguaje capaz de sustituir a ese otro ya caduco de la poesía culta de su tiempo. Como todo gran lírico, Bécquer fue un renovador de la lengua poética, buscador de esa palabra esencial que desvele y recree el universo. "Inteligencia, dame, el nombre exacto de las cosas", pedía Juan Ramón Jiménez en el famoso poema de *Eternidades*, pero Bécquer, muchos años antes, había reclama-

21. *La Soledad* de A. Ferrán, ed. cit., pp. 27-29.

do que, ante la mezquindad del idioma, las “palabras fuesen a un tiempo suspiros y risas, colores y notas”, ampliando así, la estética simbolista, el campo significativo de los vocablos. Y al plantearse como meta de la misma poesía culta ese esfuerzo de síntesis de las canciones del pueblo, estaba buscando en ellas una pureza virginal capaz de insuflar nueva vida al quehacer lírico dominante en su tiempo. Cernuda lo captó muy bien al decir que el rasgo definitorio y más moderno de Bécquer estribaba en “rechazar de la poesía todo lo que es ajeno al lirismo”²² Sería por ello un error interpretar esta pasión popularista del poeta sevillano como un objetivo simplemente arqueológico o imitativo. Le animaba, por el contrario, el deseo de encontrar en esos modelos un estímulo para su propia creación. Por ahí es por donde el corpus de las coplas flamencas pudo serle de gran ayuda. “Al fascinarse con la poesía lírica de Heine y con las coplas populares de Andalucía”, lo que de verdad buscaba en ese primitivismo natural es, como muy bien ha subrayado Luis García Montero, “una palabra no manchada por las convenciones”²³, pues en esos cantares “los artificios ingeniosos sucumben al poder de la idea, que se filtra en la cabeza y en la humildad seca de las palabras”. Reparemos, a este respecto, en cómo Bécquer recurre, para definir la poesía del pueblo, a cualidades y metáforas pertenecientes al mundo de la esencialidad, la síntesis y la concentración ideológica y expresiva. Tres adjetivos en asíndeton (*natural, breve, seca*) subrayan la espontaneidad del discurso popular y una economía lingüística ausente de retórica frente a las “pompas de la lengua” con que se engalana la poesía “de todo el mundo”. “Como una chispa eléctrica” es una imagen auténticamente vanguardista. La electricidad, estudiada con pasión por los científicos de la época ilustrada, adquirirá ya en tiempos de Bécquer una importante función social y pública, y el poeta la incorpora al léxico de su poesía del mismo modo que las vanguardias del siglo XX (desde los futuristas hasta los poetas del surrealismo) se harían eco de las grandes innovaciones científicas contemporáneas. Al identificar la acerada brevedad de un verso que llega al alma con la rapidez de una chispa eléctrica, está

22. L. Cernuda, “Bécquer y el romanticismo español (1935)”, en *Prosa II*, Madrid, Siruela, 1994, p. 77.

23. *Gigante y extraño. Las “Rimas” de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona, Tusquets, 2001, pp. 24 y 53.

subrayando la inmediatez y profundidad de “una frase sentida” y “un toque valiente”, dos sintagmas que parecen extraídos directamente del léxico flamenco. El sentir con que se expresa una frase está por lo general más dentro del dominio de lo cantado que del recitado. Y en cuanto al “toque valiente”, las analogías con el cante *jondo* son aún más explícitas. *Toque* es un término que pertenece al ámbito sensorial del tacto, y se relaciona, claro está, con la música y muy especialmente con la guitarra. Y aunque cada vez se utilice menos, la palabra *tocaor* ha funcionado siempre en los ambientes flamencos como sinónimo de guitarrista, y lo mismo sucede con la expresión *al toque*, que, que yo sepa, no se aplica a ningún otro intérprete de un instrumento tocado a mano que no sea la guitarra. Pero en este texto de Bécquer la expresión “toque valiente”, aplicada analógicamente a una forma de hacer poesía, va más allá, en mi opinión, de la simple alusión a la guitarra y se aplica metafóricamente a la idea de *poderío* que, al igual que los cantaores que arriesgan, puede desplegar el poeta que se atreva – perdónenme ustedes el juego de palabras- a “escribir por derecho”. Todavía hoy, en la riquísima tipología de los fandangos de Huelva, se habla de los “fandangos valientes” o “a lo valiente”, esos que exigen fuerza expiratoria, potencia, virilidad, tonos altos y ningún alivio. Y lo mismo podría decirse por extensión de cualquier otro palo del flamenco interpretado con la verdad por delante. Ese *toque valiente* del cantaor es el que analógicamente servirá al verdadero poeta para, con muy pocas palabras, “emitir una idea, caracterizar un tipo o hacer una descripción”. La clave de esa voluntad de inspirarse – pero no copiar- en los modos estilísticos y en los esquemas compositivos de la copla flamenca la encontramos en la siguiente afirmación : “ entre nosotros esas canciones se admiran, es verdad, se aplauden, se repiten de boca en boca”, y hasta se recopilan, como ya habían hecho antes “Don Preciso”, Trueba , Fernán Caballero, Estébanez Calderón y otros muchos, con la llamada “poesía de cantares”, pero – y aquí radica la novedad de Bécquer- “nadie ha tocado ese género para elevarlo a la categoría de tal en el terreno del arte”. Eso es justamente lo que él quiso llevar a cabo: servirse de ese material anónimo no para imitarlo ni siquiera para recrearlo sino para otorgarle una dignidad propia de la poesía más culta, aquélla que se engalana con las reglas del arte. Al integrar ambos dominios, insufla al ya decadente romanticismo lírico culto de su tiempo un material nuevo que paradójicamente no proce-

día de ninguna retórica aprendida sino del fresco primitivismo de lo popular y del misterioso hontanar de los cantares flamencos, logrando así una síntesis genial de la que se ha nutrido la mejor poesía española del siglo XX, desde Juan Ramón y los Machado hasta los grandes neopopularistas del 27, gente de probada cultura libresca y a la par fascinada por el aliento de la lírica popular y de la copla flamenca.

En las *Rimas* hay ejemplos palmarios de esa integración. Ya vimos la versión “a lo popular” del poder de la mirada neoplatónica de la rima XVII, un auténtico *contrafactum* que se articula sobre la anáfora de la palabra *hoy*, tan recurrente en el habla coloquial y sobre la concatenación, también muy propia del cante, “la he visto... la he visto” sin solución de continuidad: “*Hoy* la tierra y los cielos me sonríen, / *hoy* llega al fondo de mi alma el sol, / *hoy la he visto... la he visto* y me ha mirado.../ ¡hoy creo en Dios!” que en su condensación casi probatoria tiene cierto aire de silogismo. Concatenación que también se da en la rima XV (“Cendal flotante de leve bruma...”) “eso eres tú. / Tú, sombra aérea...”, “eso soy yo. ¡Yo, que a tus ojos...” O esta otra, la número XXIII, una verdadera *soleá* de cuatro versos de estructura paralelística, absoluta contención formal y una gradación conceptual tan resolutive y directa como la de cualquier cantar: “*Por* una mirada un mundo, / *por* una sonrisa, un cielo; / *por* un beso... ¡yo no sé / qué te diera *por* un beso!”. O la primera estrofa de la rima LVI: “Hoy como ayer, mañana como hoy, / ¡y siempre igual! / Un cielo gris, / un horizonte eterno / y andar... andar”, donde tras la aparente intrascendencia de esas fórmulas coloquiales (*hoy, ayer, mañana, siempre igual, andar...*) se esconde, como muy bien ha visto Russell P. Sebold, una “representación de la monotonía del vivir humano”²⁴ que en mi opinión anticipa ya algo de la desoladora idea de Antonio Machado sobre el sinsentido de nuestro caminar: “Caminante, no hay camino, / sino estelas en el mar”. También es frecuente la confluencia sin solución de continuidad entre sintagmas cultos y coloquiales dentro de una misma rima, del tipo “pues no te creas” (XII) o: “Y tú me lo preguntas?” (XXI), “¿A mí me buscas? ¿A mí me llamas?” (XI)... y tantas otras en las que ahora no es posible detenerse.

24. Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, Madrid, Espasa Calpe, 1991 (Colec. “Clásicos Castellanos nueva serie”), p. 293.

Y con esto concluyo. Las conexiones entre Bécquer y el mundo del canto flamenco son, como ustedes han podido ver, más que evidentes y procedían sin duda tanto de su experiencia sevillana como de la lectura de las muchas recopilaciones e imitaciones de letras que circulaban en la España de la segunda mitad del XIX. “Se canta lo que se pierde”, decía Antonio Machado refiriéndose al fondo nostálgico que inevitablemente parece acompañar a toda expresión poética. ¿Quién puede negarnos que quizás Bécquer, desde su desarraigo sevillano en Madrid, no sintiera también la necesidad de recrear de alguna manera aquellos cantares de ese paraíso perdido, a los que sin duda conocía de primera mano por sus correrías juveniles? Lo que importa, sin embargo, no es la certeza de ese conocimiento sino el impulso de creación que el gran poeta sevillano pudo haber recibido de ese rico patrimonio folklórico y hasta qué punto se sirvió de él para renovar la poesía española de su tiempo y abrirla a la modernidad. Juan Ramón Jiménez, que se consideraba su discípulo, dijo, tal vez extremando un poquito el juicio, que Bécquer fue un poeta “casi dialectal de acento y otro de canto hondo”²⁵. Es posible que en esta ocasión, y contrariando lo que dice la copla, la pasión le hubiese podido quitar al muguereño un poquito de conocimiento. Pero sin duda acertó en lo esencial: el aire del flamenco está en el son de sus *Rimas*. Terminemos con sus palabras: “Són [con acento en la o]. Rima, Rima, Son. Rima, la Rima de pecho negro y blanco, guarecida en el escudo del pórtico, en la tumba de piedra, en el muro del convento, en el balcón cerrado con el poniente sevillano, verde y rosa de agua y sol, en su cristal. El són del corazón, la Rima golondrina (Mejor romanticismo, recóndito, exacto, ceñido, en los ambientes fatales de la época). La Rima breve, Bécquer, el hondo son”²⁶.

25. “Poesía cerrada y poesía abierta”, en *El trabajo gustoso (Conferencias)*, México, Aguilar, 1961, p. 101.

26. Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, introd. de Ricardo Gullón, Madrid, Alianza Tres, 1987, p. 50.