

Gustavo Adolfo Bécquer

Rimas

Edición de Jesús Rubio Jiménez



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición: 2004
Segunda edición: 2013
Segunda reimpresión: 2022

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Ilustración de cubierta: Gustav A. Carus, *Mujer en balconada* (1824), Gemäldegalerie, Neue Meister, Dresden
© Album / culture-images
Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la edición: Jesús Rubio Jiménez, 2004
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2004, 2022
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-206-7614-2
Depósito legal: M. 12.878-2013
Composición: Grupo Anaya
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 9 Introducción, por Jesús Rubio Jiménez
- 73 Esta edición
- 75 Bibliografía

- 79 Rimas

- 147 Apéndice, *Rimas del Libro de los gorriones*

- 149 Comentarios y variantes

Introducción

Una vida breve e intensa

El 17 de febrero de 1836 nació en Sevilla Gustavo Adolfo Domínguez Bastida Insausti de Vargas Bécquer Bausa, a quien después se conocerá como poeta con el nombre de Gustavo Adolfo Bécquer.

Su feliz infancia en el seno de una familia numerosa se vio pronto frenada por la muerte de su padre, el pintor costumbrista José Domínguez Bécquer, el 26 de enero de 1841. En 1847 moriría también su madre, Joaquina Bastida Vargas, con lo que los niños quedaron huérfanos, siendo recogidos por sus familiares. El tema de la orfandad y el desamparo que atraviesa toda la obra de Gustavo Adolfo tiene pues ante y sobre todo raíces biográficas.

Desde niño realizó estudios literarios en el Colegio de Náutica de San Telmo de Sevilla, iniciándose en la escri-

tura de versos siguiendo las directrices retóricas de Alberto Lista y Francisco Rodríguez Zapata, representantes de la tradición clasicista sevillana. Pero a la vez, en casa de su madrina doña Manuela Monehay Moreno, iba haciendo numerosas lecturas románticas. Extraordinariamente poroso a cuanto sucedía a su alrededor, aprendió también a dibujar y pintar y un *Libro de cuentas* utilizado antes por su padre guarda hoy los primeros testimonios de sus tanteos literarios y plásticos¹.

Suprimido en 1847 el Colegio de San Telmo, debió reorientar sus estudios y continuó su aprendizaje de pintor en los talleres de Antonio Cabral Bejarano, desde 1850, y Joaquín Domínguez Bécquer, desde 1852, familiarizándose con la pintura sevillana del Siglo de Oro –Murrillo en especial– y con la pintura costumbrista.

Escindido entre la literatura y la pintura transcurrían sus años adolescentes hasta que, en octubre de 1854, Gustavo Adolfo viajó a Madrid con la intención de abrirse camino en el mundo artístico de la capital. Era un momento de verdadera efervescencia en diferentes ámbitos. Políticamente, por el tenso pulso que mantenían conservadores y liberales. En la producción artística se estaban dando profundos cambios por la aplicación de la revolución industrial a la producción cultural. En pocos años, se transformó el mundo de la edición de libros o periódicos con la introducción de nuevas máquinas que hacían posibles tiradas importantes e incorporando imágenes producidas mediante xilografías y litografías. La nueva situación demandaba jóvenes profesionales dispuestos a embarcarse en los consiguientes retos.

Gustavo Adolfo se esforzó en insertarse en este incipiente Madrid *moderno* de vida cada vez más dinámica y que ofrecía nuevos espacios de sociabilidad (cafés, salones), una oferta variada en locales de espectáculos, especializándose los repertorios de sus teatros, publicaciones periódicas que iban desde los periódicos de opinión política a las revistas literarias o satíricas. Hacerse con un nombre en estos ámbitos significaba labrarse un porvenir y en particular para los literatos, la posibilidad a medio plazo de hacer carrera política o integrarse en la burocracia del estado. Gustavo Adolfo frecuentó la tertulia del café Suizo o acudió a salones como el de la familia Espín, donde conoció a Julia, soprano de gran belleza con quien sostuvo una apasionada relación a comienzos de los años sesenta². Aunque pasó temporadas fuera de la corte en distintos viajes, llegó a contar con una buena red de amigos y a ser muy estimado en los círculos artísticos madrileños.

En todos estos frentes vamos a encontrar a Gustavo Adolfo en los años siguientes tratando de subsistir convirtiendo sus creaciones en mercancía que se consumirá en los medios citados. Escribió libretos de zarzuela y otras piezas dramáticas en colaboración con Luis García Luna, bajo el seudónimo de *Adolfo García* (*La novia y el pantalón*, *La venta encantada*, *Las distracciones*, *Tal para cual*) o con Ramón Rodríguez Correa con el seudónimo de *Adolfo Rodríguez*: *El nuevo Fígaro*, *Clara de Rosemberg*.

Emprendió ambiciosas aventuras editoriales como la *Historia de los templos de España*, de la que no llegó a editarse más que el primer volumen, referido a los templos de Toledo, y alguna fallida *biblioteca* para editar novelas escritas por jóvenes escritores de su generación.

Y sobre todo trabajó como periodista en publicaciones de toda índole, con y sin firma. Esporádicamente colaboró también como dibujante, aunque éste es uno de los aspectos más desconocidos de su obra. Para comprender los avatares de la obra becqueriana hay que insistir en las peculiaridades del contexto en que se produjo. En un tiempo de cambios profundos del sistema de producción, como queda dicho, donde el voluntarismo y la riqueza de ideas no contaron, sin embargo, con un soporte capitalista equivalente. Muchos de los proyectos, por ello, estaban abocados al fracaso y en todo caso, las condiciones de vida de los artistas eran míseras. Era habitual que las revistas desaparecieran apenas publicados unos pocos números, que quebraran iniciativas de edición por entregas o que las disensiones entre escritores y editores acabaran en los juzgados. Quienes vivían de su pluma o de sus pinceles lo hacían de manera precaria e insegura, lo que dio lugar a unas primeras generaciones de artistas bohemios como sucedía en otras grandes ciudades europeas.

Gustavo Adolfo vivió todas las situaciones imaginables en un sistema de producción tan inestable. Ocupó todos los puestos, desde colaborador esporádico y gacetillero anónimo a redactor de plantilla y director literario o director de importantes publicaciones como fueron *El Museo Universal* o *La Ilustración de Madrid*. Escribió desde sueltos y gacetillas a revistas de la semana, artículos extensos o sus creaciones propiamente literarias se insertaban en las secciones respectivas de estas publicaciones: leyendas, relatos o esporádicamente algunos poemas. Una vez publicados los textos, si gustaban, no era

nada extraño que se repitiera la publicación en otro periódico o revista sin control de su autor o, lo que es peor, que alguien se apropiara de él cambiando unos detalles. Numerosas leyendas de Gustavo Adolfo conocieron así distintas ediciones en publicaciones provinciales y se van conociendo artículos también reeditados bajo otras firmas con ligeros cambios por periodistas como Eduardo de Lustonó, amigo suyo.

La obra literaria de Bécquer está por ello intensamente marcada por las condiciones de su producción, con débitos evidentes a las circunstancias de las que surgió. Llegó a tener una sección periodística titulada «Cualquier cosa», para subrayar su disposición a escribir efectivamente sobre *cualquier cosa* de la actualidad que atrajera su atención y fuera noticiable. Pero siempre Bécquer insufló a la mayor parte de sus escritos, aun a los en apariencia más anodinos, su fascinante y moderna capacidad de escritura, que los rescata de lo intrascendente. Un tópico costumbrista navideño como era el destino de los pavos traídos a la ciudad para su sacrificio dio así lugar a un relato cervantino (y aun borgiano se diría hoy) como es «Memorias de un pavo». La celebración de la fiesta de los difuntos el primero de noviembre dio lugar a la incomparable leyenda «El monte de las ánimas». O al hilo de las circunstancias más cotidianas fue realizando y trenzando una reflexión sobre las dinámicas relaciones entre tradición y modernidad, el pujante mundo urbano y la sociedad rural, el casticismo español y los nuevos horizontes que abrían unas comunicaciones cada vez más ágiles con Europa y la verdadera avalancha de nuevos productos culturales que iban llegando, sobre

todo desde Francia, donde Gustavo Adolfo tuvo siempre puestos los ojos y de donde copió modelos periodísticos.

Cuando Bécquer murió quedó la sensación entre quienes le conocían de que lo mejor de su obra había quedado sin realizarse por haber tenido que subsistir alquilando su pluma –y su ingenio– a distintos periódicos y revistas donde la literatura tenía un lugar secundario –la sección de variedades de los periódicos políticos–, o se trataba de publicaciones literarias de circulación restringida. Sin embargo, no es exacta esta percepción de lo ocurrido al menos por dos motivos. En primer lugar, porque periodismo y literatura eran inseparables ya entonces y mucho de lo mejor que fue escrito tuvo como fin llenar las páginas de los periódicos. Y por otro lado, gracias a estas circunstancias, la obra periodística de Gustavo Adolfo constituye un extraordinario legado sobre la incipiente modernidad urbana en España.

El propio empaque de las empresas editoriales en las que participó es en cierto sentido un síntoma elocuente no sólo de una trayectoria profesional claramente ascendente, sino de que el periodismo español iba alcanzando unas cotas empresariales llenas de nuevas posibilidades. En la medida en que se va reconstruyendo su paso por distintas publicaciones el proceso seguido se va haciendo más nítido. Los primeros años madrileños fueron muy difíciles y, trabajo anónimo aparte, su firma hay que ir a buscarla en pequeñas revistas –*La España Musical y Literaria*, *El Mundo*, *La Gaceta Literaria*– y sólo esporádicamente en las revistas de mayor tirada y consumo como son las revistas burguesas: *Álbum de señoritas* y *Correo de la Moda*, *La América* o el periódico conserva-

dor *La Época*, en cuyas páginas dio a conocer unos pocos pero importantes escritos en septiembre de 1859.

No es exagerado decir que su mayoría de edad como escritor de periódicos se produjo con su entrada en la redacción de *El Contemporáneo* en diciembre de 1860, en cuyas páginas escribió con continuidad hasta 1865, llegando a tener responsabilidades directivas. Pero era éste un periódico ante todo de opinión política conservadora y la literatura no era su prioridad. No obstante, en sus páginas aparecieron algunas de sus más célebres leyendas y otros relatos, las *Cartas literarias a una mujer* o las cartas *Desde mi celda*, que narran su estancia en el Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Fundado por José Luis Albareda, compartió páginas en él con otros escritores de su edad y gustos literarios como Ramón Rodríguez Correa, Aristides Pongilioni, Narciso Campillo o Juan Valera.

En *El Contemporáneo* se hizo con el prestigio profesional que buscaba y después su paso por él fue un aval para otras publicaciones como *El Museo Universal*, que llegó a dirigir unos meses en 1866, o en *La Ilustración de Madrid*, desde su fundación en 1869 hasta su muerte en 1870. Eran estas revistas de gran solidez editorial y cuidada presentación gráfica y literaria; no sólo los mejores literatos sino también los mejores dibujantes y grabadores eran sus colaboradores.

El mayor beneficio político obtenido por Gustavo Adolfo de sus años de periodista político fue el cargo de censor de novelas, para el que fue nombrado cuando González Bravo llegó al poder en 1864. Pero también, al producirse la revolución de 1868, cargaría con las conse-

cuencias de haber colaborado con este político, teniendo que intentar en los meses siguientes rehacer su vida y carrera literaria. Apenas tuvo ya tiempo para ello: su vida familiar parece haber contado con poca paz y se había separado de su esposa Casta Esteban en 1865 después de turbulentos episodios pasionales. Y un golpe muy duro le supuso después la muerte de su hermano Valeriano en octubre de 1870.

En lo literario, después de la revolución de septiembre, se retiró a Toledo y luego aún fue capaz de poner en marcha *La Ilustración de Madrid* y la revista de crítica teatral *El entreacto* en 1870. La muerte le sorprendió ocupado en estas ambiciosas empresas, muy acordes con su espíritu emprendedor en dos campos que gozaban de aceptación: una revista destinada a la lectura en las familias burguesas, pero de cuidada elaboración gráfica, que abría sus páginas a los mejores dibujantes y grabadores, y otra dedicada a la crítica teatral, pero concebida ésta no desde un posicionamiento academicista sino abierto a las novedades –que eran muchas y constantes– de las diversiones públicas. Era y así se reconocía en ese momento un periodista capaz y experimentado, pero como poeta, un desconocido más allá de los círculos de sus amigos, entre los que se contaban sus primeros colegas sevillanos (Nombela, Rodríguez Correa, Campillo) y otros conocidos en Madrid y que le ayudaron a ampliar su horizonte de lecturas: Eulogio Florentino Sanz, Augusto Ferrán. Había estado a punto de publicar una recopilación de su poesía prologada por González Bravo, pero la revolución de 1868 frustró el proyecto. Se puede decir que su poesía formaba parte ante todo de su mun-

do íntimo y personal y muy pocos la conocían con la extensión suficiente. Y sin embargo, contaba con cierta reputación por los pocos poemas que había dado a conocer en publicaciones periódicas.

Pronto se iba a ver que su sostenido esfuerzo por hacerse un lugar en el proceloso mundo madrileño había sido más productivo de lo que cabría pensar a primera vista. Su prestigio de periodista, su ejecutoria política en la que no cabían grandes reproches y hasta el ser hermano de un estimado pintor fallecido apenas unas semanas antes iban a desempeñar un papel notable en su fortuna posterior.

Un homenaje póstumo que cambió la poesía española

Cuando Gustavo Adolfo Bécquer murió el 22 de diciembre de 1870 apenas se había publicado una quinta parte de las *Rimas* en distintos periódicos y revistas literarias. Otras pocas circulaban en copias autógrafas sueltas o en álbumes. Sin embargo, Gustavo Adolfo era conocido, querido y admirado en los ambientes artísticos madrileños. Una prueba evidente fue que al sepelio acudieron numerosos literatos y artistas que iban a tener un protagonismo decisivo en la difusión de las obras del poeta.

En efecto, al volver del entierro el día 23, fue cuando surgió la idea de editar sus *Obras* junto a los dibujos de su hermano Valeriano. De este modo se evitaría su dispersión, se realizaba un homenaje a los dos artistas prematuramente desaparecidos y esperaban sus amigos así

ayudar en su precaria situación económica a las dos viudas y a sus respectivos hijos.

Se publicó una convocatoria en algunos periódicos madrileños y se realizó una primera reunión en el estudio del pintor José Casado del Alisal el día 24. Como resultado de este encuentro al que asistió, entre otros, el ministro Manuel Silvela, se abrió una suscripción de apoyo a la iniciativa y se nombró una comisión que se encargaría de la preparación de las *Obras* y de la gestión de la suscripción en Madrid y en Sevilla³.

La comisión completa estaba formada por José Casado del Alisal, Narciso Campillo, Augusto Ferrán, Eduardo Mariátegui y Eduardo Cano. Éstos son quienes figuran en el folleto «Suscripción Bécquer» (*sic*), editado en Madrid el 31 de enero de 1872, donde rendían cuentas de los trabajos realizados, que culminaron en la edición *princeps* de las *Obras* (Madrid, Fortanet, 1871, 2 vols.) del poeta, cuyos 2.000 ejemplares se pusieron a la venta a 28 reales, restando los entregados a los suscriptores madrileños y sevillanos, que fueron cerca de 200. Figuraban entre ellos desde el rey Amadeo I o el ministro Manuel Silvela a modestos ciudadanos anónimos⁴. El pintor Eduardo Cano se encargó del seguimiento de la suscripción en Sevilla, en Madrid José Casado del Alisal, y después Eduardo Mariátegui se ocupó de la distribución desde la redacción de la revista *El Museo de la Industria*, que dirigía y desde donde se servían pedidos de ejemplares.

Conviene conocer desde el principio estos datos porque después, como con casi todo lo que concierne a la vida y a la obra de Gustavo Adolfo Bécquer, se ha fantaseado en exceso, empezando por algunos de los prime-

ros suscriptores o los preparadores de la edición. Así Julio Nombela hablaría en sus memorias de que aportó 1.000 reales (cuando fueron 100) o Narciso Campillo, pasados los años, se atribuyó casi todo el mérito de la preparación de la edición obviando la labor de Augusto Ferrán, que llevó en realidad el peso de la localización, recogida, ordenación y revisión de los textos⁵. Apenas nada se ha dicho después tampoco de Casado del Alisal y desde luego nada de Mariátegui y Cano, eficaces gestores y discretos difusores de la obra de Bécquer como su mejor amigo el poeta Augusto Ferrán.

Los miembros de la comisión trabajaron con diligencia y eficacia y en menos de un año los dos volúmenes estaban en las librerías, pero antes debieron vencer una serie de dificultades y renunciar a algunos de los objetivos que se habían propuesto. El más importante, la fallida edición en un tomo de los dibujos de Valeriano «por el gran coste de una publicación de este género, para lo cual no había fondos suficientes, ni una esperanza inmediata de reembolso», según el folleto citado. Y la edición de las *Obras* de Gustavo Adolfo sólo fue posible con la venta de dibujos de su hermano a las revistas *La Ilustración de Madrid* y *La Ilustración Española y Americana*. Comenzaba así el olvido paulatino del pintor en beneficio del escritor que sobre todo a partir de la segunda edición de las *Obras* (1877) se convertiría en el poeta fundamental español de su siglo.

Nunca se destacará bastante la importancia decisiva de esta edición de las *Obras* de Bécquer en su gloria póstuma y sobre todo, cuando se habla de ella, se suele hacer incorrectamente, olvidando su génesis y su verdadero alcance⁶.

Se ha minimizado un aspecto fundamental: la edición fue ante todo un homenaje de los amigos y admiradores del malogrado poeta. Así se reconocía –y con mayúsculas– en el folleto que vengo citando, cuando se comentaba que se habían impreso las *Obras* en dos tomos de más de trescientas páginas cada uno «Procurando que la exactitud del texto y belleza de la forma, correspondiesen al mérito del escritor y a la honra que sus amigos querían tributarle».

Este segundo aspecto determinó en mi opinión la ordenación de los volúmenes mucho más que otros que se han exprimido hasta las heces para explicar la ordenación de las *Rimas*. Y digo las *Rimas*, porque apenas se ha escrito sobre la ordenación general de la edición de las *Obras*. Y la ordenación de las *Rimas* forma parte y depende de aquélla, no surge simplemente del trabajo de los editores literarios –en especial Ferrán y Campillo– sobre el manuscrito del *Libro de los gorriones*, sino formando parte de un *corpus* más amplio de textos publicados antes en la prensa o manuscritos con los que los editores llevaron a cabo su trabajo.

¿Por qué se ha de privilegiar una parte de las *Obras*? El paso del tiempo ha ido descubriendo que la poesía de Bécquer suponía un paso decisivo hacia la poesía contemporánea en lengua española y que igualmente otros escritos suyos en prosa abrían horizontes insospechados antes de él. Más aún, sus escritos están tan profundamente relacionados que resulta irresponsable y castrante separarlos.

Y para probarlo, nada mejor que acudir a la ordenación de la primera edición, origen de la gloria del poeta,

pero también de lecturas distorsionadas. El primer tomo acoge, además del «Prólogo» de Rodríguez Correa, una «Introducción» del poeta, que corresponde a la «Introducción sinfónica» que abre el *Libro de los gorriones*, seguida de dieciocho «Leyendas». El segundo tomo se inicia con las cartas «Desde mi celda», seguidas de una sección miscelánea de «Artículos varios», que totalizan once textos, y finalmente las «Rimas», que cierran las *Obras*, tomadas del *Libro de los gorriones* y reordenadas por Ferrán y Campillo.

No se trataba de unas *obras completas*, sino de una edición selecta de escritos de Gustavo Adolfo, procurando, eso sí, «la exactitud del texto» y «la belleza de la forma», lo que abre el debate textual, asunto al que no me voy a referir por el momento. Es preciso antes insistir en los criterios que presidieron la realización del homenaje amistoso y cómo condicionó la edición y la difusión posterior del poeta. Dicho sencilla y directamente: la edición de las *Obras* fue un monumento funeral erigido a la gloria del poeta por sus amigos. Su diseño fue escrupulosamente perfilado y la presencia de la muerte abre y cierra inexorable los dos tomos.

La «angelización» de Bécquer: el periodista sevillano se convierte en «huésped de las nieblas»

Lo primero que el lector se encuentra al abrir el primer volumen de las *Obras* de Bécquer es un grabado de Severini, realizado sobre un dibujo de Palmaroli, donde aparece Gustavo Adolfo en su lecho de muerte⁷. Lo últi-

mo que se lee antes de cerrar el libro es el final de la rima LXXVI:

¡Oh, qué amor tan callado el de la muerte!

¡Qué sueño el del sepulcro tan tranquilo!

El círculo –todo libro bien concebido es un círculo que encierra un mundo– se cierra donde comenzaba: en la muerte. Dentro están quintaesenciadas la vida y la obra de un poeta de trayectoria tan breve como intensa⁸. Al morir Gustavo Adolfo, sus obras, publicadas en la prensa con o sin firma y en muchos casos apenas proyectos, bocetos o fragmentos plumeados con prisa, estaban expuestos a borrarse a la vez que su leve sombra.

Las ediciones póstumas concebidas como un homenaje al fallecido eran una costumbre bien establecida en el siglo XIX. Formaban parte de un amplio conjunto de prácticas con las que se homenajeaba a los muertos y particularmente si éstos habían alcanzado una distinción social por sus actividades. En diferentes naciones europeas, desde el romanticismo se detecta entonces un singular interés en mostrar socialmente a los ciudadanos a aquellos individuos que mejor representaban el *genio* de la nación. Su glorificación era la de ésta. Y cuando se trataba de ciudadanos contemporáneos a quienes se reconocía el don de la genialidad, su despedida del mundo de los vivos venía acompañada de prácticas que permitieran fijar para la posteridad su último gesto. Esto dio lugar a un gran auge del moldeado de los rostros de los cadáveres, para conservar en una mascarilla sus facciones⁹. Los dibujantes y pintores se aplicaron a trazar los últimos retratos de los falle-

cidos. O cuando la fotografía se fue difundiendo dio lugar a un género específico¹⁰. Se trataba de retener la última imagen del artista admirado o de la persona querida. No es que estas prácticas se crearan entonces, pero adquirieron una presencia social inusitada. Y lo que aquí interesa más: perpetuar el gesto último de los artistas se sintió como una necesidad. Así se les homenajeaba y se fijaba el recuerdo de su genio. Mascarillas, retratos o fotografías de los artistas desempeñaron un papel fundamental en su glorificación. Litografiados o en copias fotográficas alcanzaban una gran difusión. La memoria de Beethoven, Géricault, Chopin, Victor Hugo y tantos otros debe lo suyo a estas prácticas, que, por otra parte, son indicios importantes de la vivencia social de las artes.

Ediciones póstumas como la de las *Obras* de Bécquer adquieren todo su sentido en este contexto. El libro recoge tanto los frutos de su genio como su última imagen, que se trata de preservar del olvido. Si además la muerte del artista se había producido rodeada de circunstancias agravantes a las que era sensible la imaginación de la época –juventud, enfermedad penosa, falta de reconocimiento social, etc.–, aún salía más reforzado el icono último del muerto¹¹.

El peso de las circunstancias –la temprana muerte del artista, su pobreza, el desamparo de sus hijos– desempeñó un papel decisivo en la configuración de las *Obras* de Bécquer. El «Prólogo» de Rodríguez Correa, escueta y lapidariamente titulado «Gustavo Adolfo Bécquer», es como el discurso inaugural del monumento erigido para honrarlo. Escrito cuando «la edición está ya terminada» y «todo el mundo ha cumplido con el deber que impuso

una admiración unánime» (p. VII)¹². Ideado para presentar las páginas «donde se contiene todo lo que precipitadamente trabajó en su dolorosa vida mi pobre amigo», editadas por caridad, pero que «el genio de su autor hará vivir eternamente» (p. VII).

Iniciaba su prólogo Rodríguez Correa con un panegírico de consecuencias incalculables en la fortuna posterior del poeta. En él sintetiza lo sucedido en los meses anteriores preparando la edición del malogrado poeta. Destacaba después el trabajo organizativo de Casado del Alisal en la recaudación, el de Augusto Ferrán, «inseparable amigo del malogrado Bécquer, que no se ha dado punto de reposo en el asiduo trabajo de allegar materiales dispersos, coleccionarlos, vigilar la impresión y demás tareas propias de estos difíciles y dolorosos casos, ayudado del señor Campillo, tan insigne poeta como bueno y leal amigo» (p. VIII).

Ramón Rodríguez Correa convertía a Gustavo Adolfo en un símbolo de su generación que se iba agostando rápidamente y veía cómo sus ensoñaciones artísticas se perdían en el abismo sin fondo de la prensa. Eran escritores destinados a consumirse en un medio hostil al arte e incapaz de reconocer el genio. La muerte andaba de prisa llevándose a los más dotados y acababa de llevarse al mejor:

Toda mi vida de poeta, todos los delirios, esperanzas, propósitos y realidades de mi juventud han quedado sin diálogo con su último suspiro. Al extender la muerte su fría mano sobre aquella cabeza juvenil, inteligente y soñadora, mató un mundo de magníficas creaciones, de gigantescos planes,

cuyo pálido reflejo son las obras que contiene este libro. Pobre de fortuna y pobre de vida, ni la suerte le brindó nunca un momento de tranquilo bienestar, ni su propia materia la vigorosa energía de la salud. Cada escrito suyo representa, o una necesidad material, o el pago de una receta. Las estrecheces del vivir y la vecindad de la muerte fueron el círculo de hierro en que aquel alma fecunda y elevada tuvo que estar aprisionada toda su vida. Antes de morir, sospechó que a la tumba bajaría con él y como él, inerte y sin vida, el magnífico legado de sus imaginaciones y fantasías, y entonces se propuso reunirlo en un libro (p. IX).

Con estas palabras quedaba acuñada la imagen de Gustavo Adolfo como ser tan desdichado como genial, arrebatado por la muerte sin que hubiera tenido un punto de reposo y felicidad en su corta vida, sin que hubiera podido sino abocetar el potente mundo de creaciones artísticas que había imaginado. Los lectores entraban en las *Obras* acompañados por esta semblanza biográfica que recalca sobre todo sus desdichas desde la infancia y cómo estaba tocado por el genio. Una imagen extremadamente idealizada:

Gustavo era un ángel. Hay dos escritores a quienes en la vida he oído hablar mal de nadie. El uno era Bécquer, el otro es Miguel de los Santos Álvarez. Si a alguien se satirizaba injustamente, él lo defendía con poderosos argumentos; si la crítica era justa, un aluvión de lenitivos, un apurado golpe de candoroso ingenio o una frase compasiva y dulce cubría con un manto de espontánea caridad al destrozado ausente (p. XVIII).