

**APORTACIONES DE LA OBRA LEGENDARIA
DE JUAN ITURRALDE Y SUIT A LA MITOGRAFIA
ROMANTICO-FUERISTA**

José Javier Granja Pascual

1. CALIDAD HUMANA Y LEYENDAS DE DON JUAN ITURRALDE Y SUIT

Juan Iturralde y Suit nace en Pamplona el 23 de octubre de 1840. Estudiante de ingeniero tuvo ya problemas cardíacos que obligaron a los médicos a aconsejarle no cansar su cuerpo enfermizo con difíciles estudios. Siguiendo entonces los pasos de su padre estudió en la Escuela Comercial de Burdeos. Dedicado a los negocios en su ciudad natal, enseguida los dejaría para seguir su vocación artística. Favorecido por su padre residió durante largo tiempo en París perfeccionando su arte pictórico y entablando amistades dentro del círculo católico, entre ellas la del conde de Montalambert.

En París conoció el influjo romántico, postergado ya por las nuevas tendencias realistas y naturalistas, imbuyéndose su espíritu de un carácter romántico que conservaría durante toda su vida: “El noble romanticismo de Iturralde no se adaptó a las nuevas orientaciones naturalistas y realistas, imperantes en el arte posterior; perseveró su culto a la belleza real e ideal, sin admitir que el fin artístico pudiera ser nunca la prosecución exclusiva de la verdad (...). El progreso de las ciencias, la expansión del espíritu positivista, el oscurecimiento y la sumersión de las verdades religiosas y metafísicas, transmutaron el objeto del arte” (1).

Perfeccionando su arte pictórico hasta el punto que alguno de sus cuadros se exponen hoy en el Museo de Navarra, regresa a Pamplona y es designado concejal por la Junta Suprema de Gobierno de Navarra el 3 de septiembre de 1868 formando parte de las comisiones de Hacienda y Escuela de Música y Dibujo como correspondía a su profesión y vocación respectivamente. Reelegido, su carrera pública llega hasta febrero de 1872. Situado siempre en posiciones moderadas, como correspondía a su formación y orígenes, ejerció poste-

(*) Las citas textuales de las leyendas están tomadas de *El organista loco de Iranzu*, Vol. III de las *Obras de don Juan Iturralde y Suit*, Pamplona, 1916, págs. 77-110, y *El Miserere en Rimas y Leyendas*. Edit. Ebro, Zaragoza, 8.ª edic. 1965, págs. 114-124.

(1) CAMPION, Arturo: *Don Juan Iturralde y Suit*, en “O.O.C.C.”. T. XIV, Edit. Mintzoa, Iruña 1985, pág. 247.

riormente la crítica desde su acertada vena literaria con artículos políticos como *Un congreso de protestantes en Pamplona* escrito a partir de las discusiones en el ayuntamiento pamplonico de 1881, con un sentido crítico y humorístico nada alejado de los que Larra había escrito años antes.

Tradicionalista, pesimista y desengañado de la política, cada vez más se intensificó su trabajo artístico como literato de gran sensibilidad, imaginación, fantasía y capacidad fabuladora, al tiempo que gran acuarelista, dibujante y conoedor de la arquitectura, arqueología y prehistoria navarras, aspectos todos ellos que actuaban muchas veces en conjunción para imaginar obras de la categoría del tan sólo esbozado *Diccionario de Monumentos de Navarra*.

No menos importante fue la labor que desempeñó a favor del euskera y de la conservación del carácter vasquista de Navarra. Formó parte y encabezó el grupo de los fueristas de Navarra, fundadores de la *Asociación Euskara* de Navarra, con el objeto de conservar y fomentar la lengua, la cultura y las tradiciones privativas. El euskera, como idioma de un pueblo que constituía “la manifestación más elocuente de su genio peculiar” era objeto primordial de su espíritu patriótico, romántico y tradicionalista”. “Donde el euskara ha desaparecido, el carácter decae visiblemente, las costumbres apacibles se tornan fieras, el respeto a la autoridad se pierde, el noble amor a su tradicional libertad, a esa libertad cristiana y práctica que distinguió a nuestros altivos montañeses y que nadie pudo arrancar jamás de sus honrados pechos, degenera, y todo, en fin, presenta el sello de la más lastimosa decadencia” (2).

Fuerista militante, desde las páginas de los periódicos *El Arga*, *La Paz* y *Lau-Buru* se opuso a quienes pedían la abolición de los fueros y las instituciones euskarianas que no eran para él tan sólo un elemento privativo peculiar, sino “una creación del espíritu cristiano medieval” por lo que quienes intentaban destruirlo lo hacían en nombre de las nuevas tendencias liberales, para Iturralde y algunos más, fruto del “renacimiento pagano y de la revolución”.

Antirracionalista, creía en la libertad religiosa, no en la libertad por sí sola porque “la religión esta por encima de la libertad y, como fundada por Dios, no necesita del socorro humano para existir y ejercer su inmensa y benéfica influencia sobre las sociedades. A su nombre ha nacido la libertad como nació todo lo bueno y justo que existe en este mundo” (3).

Esta importancia concedida a la religión impedía que los fueristas se sumasen al federalismo de Pi y Margall del que aceptaban su propuesta política pero al que acusaban de panteísta, hegeliano y rousseauniano.

Correspondiente de la Academia de San Fernando desde el 29 de enero de 1866, Iturralde es autor de unos ciento cincuenta cuadros al óleo, unas novecientas acuarelas e innumerables dibujos entre los que destacan sus seiscientos facsímiles de sellos copiados en los archivos de Pamplona, así como los apuntes tomados del natural o de memoria reproduciendo tanto personas y tipos característicos como escenas de la naturaleza y sobre todo, desde que entra a formar parte de la Comisión de Monumentos de Navarra en 1872, autor de monografías y estudios sobre diferentes monasterios e iglesias navarras así como hallazgos prehistóricos y romanos todos ellos acom-

(2) *Ibidem*, pág. 285.

(3) *Idem*, pág. 306.

pañados de reproducciones a la acuarela o en dibujo de múltiples aspectos de los mismos dispuestas para las proyectadas obras *Historia de Pamplona*, *El arte en Navarra*, *Los castillos de Navarra* y *Monasterios y santuarios de Navarra*.

Siempre mantuvo buenas relaciones con el nacionalismo catalán y cuando tras la segunda guerra carlista Juan Mañé y Flaquer recorrió el País Vasco y escribió *El Oasis. Viaje al país de los Fueros* (1878), casi todos los grabados que adornan el tomo primero son acuarelas que realizó el pintor navarro, retratado por el autor catalán como “uno de esos tipos de bondad, hidalguía y formalidad que en estas tierras abundan tanto como en otras escasean. Carácter franco y leal, corazón abierto a todos los sentimientos generosos, apasionado por todas las nobles causas, consagra su vida cristiana a su familia, a sus semejantes, a su patria, a las letras y al arte, de que es apasionado”. No es extraño que semejante retrato llevara al historiador Carmelo de Echegaray a calificar a Iturralde y Suit de “representative man” de la raza vasca, y “prototipo del noble patricio del antiguo reino de Navarra” (4).

Correspondiente de la Academia de la Historia desde el 22 de febrero de 1884, sus conocimientos en el campo de la historia navarra eran para la autorizada opinión de Arturo Campión superiores a cuantos habían tratado de ella desde el P. Moret y se habrían plasmado en *Las grandes ruinas monásticas de Navarra*, obra inconclusa que hubiera sido su obra maestra en catorce capítulos de los que sólo acabó siete. Estos estudios se verían interrumpidos al tener que residir fuera de Pamplona para cuidar a su salud y la de otras personas, al tiempo que repetidas desgracias familiares le alejaban de los archivos navarros de donde debía extraer sus conocimientos. Sucesivas adversas circunstancias fueron cimentando un espíritu triste “porque le tocaba presenciar la ruina, al parecer ineluctable, de las cosas navarras, de las cosas vascas: lengua, leyes, costumbres, tradiciones, monumentos, joyas artísticas, bosques y florestas” y al mismo tiempo desengañado e indignado porque “esa ruina se causaba por medio de ideas y sentimientos muy repugnantes y aborrecibles. La política al uso, sobre todo, le provocaba náuseas” (5).

El 17 de agosto de 1909 muere en Barcelona alejado de su tierra natal “el patricio más cristiano que han conocido los tiempos modernos; el artista e historiador más euskaro de las presentes generaciones, no tuvo en su pecho cultos más preferentes que los aludidos en aquellos dos mencionados apelativos. Iturralde poseía alma de ángel y figura de noble; su voluntad fue firme y serena; su talento privilegiado; su laboriosidad infatigable; su patriotismo insuperado; su caballerosidad ejemplar; su erudición sin límites; su médula de artista; su ingenio maravilloso; su fecundidad prodigiosa; su trato cautivador, y su conocimiento de la sociedad exactísimo. Con tales cualidades, se apoderaba en el acto de cuantos le escuchaban: conocerle y rendirse a él, era simultáneo en cuantos estrecharon su mano. Iturralde fue durante más de 40 años alma y vida en la Comisión de Monumentos de Navarra, donde desempeñó todos los cargos, desarrolló actividad prodigiosa, aportó descubrimientos; trazó planes prácticos; realizó concienzudos y variadísimos estudios; descifró enigmas; acla-

(4) ECHEGARAY, Carmelo de: “Prólogo” a las *Obras de don Juan Iturralde y Suit*, Vol. III, T. I, Pamplona 1916, pág. CCIV.

(5) CAMPION, A.: *Op. cit.*, pág. 354.

ró simbolismos; practicó investigaciones difíciles; emitió informes delicadísimos; lo llenó y suplió todo con su saber portentoso, que le permitía desentrañar los más complejos misterios de la Historia y del Arte” (6)

Como literato, aunque no sea su faceta más destacada, forma parte del grupo de escritores que pretende la conservación del idioma y tradiciones privativas frente a los afanes igualitaristas del centralismo vencedor en las sucesivas guerras carlistas. En Vizcaya Vicente de Arana (1848-1890), J. E. Delmas (1820-1892) y Antonio de Trueba (1819-1889); en Alava Fermín Herrán (1852-1908) y Ricardo Becerro de Bengoa (1845-1902); en Guipúzcoa José Manterola (1849-1884), Iparraguirre (1830-1881), Nicolás de Soraluce y Juan Venancio Araquistain (1828-1906); en Navarra Arturo Campión (1854-1937), Navarro Villoslada (1818-1895) y Hermilio de Oloriz (1854-). Todos ellos se encuentran en la misma línea narrativa que Iturralde y Suit (1840-1909), aunque éste se caracterice por escribir cuentos y leyendas que se imprimirían por intervención de sus amigos ya que confesaba haberlas escrito sólo para enseñanza de sus hijos como “retrato, trasunto, en parte, de mi alma, y recuerdo de las leyendas y cuentos que cuando niños me oísteis contar; principalmente lo que os dije de Dios, de la familia y de nuestra patria” (7).

En la dedicatoria “A mis hijos” escrita en 1896 muestra su resistencia a publicar unas leyendas que a él no le parecen interesantes para los demás.

Escritor de asuntos legendarios, sin prescindir de los recursos fantásticos, sus leyendas comunican una impresión de realidad, seguramente realzada por una visión pictórica, siempre cercana al dibujo conforme a los cánones clásicos del arte, razón por la que no coincidió con las corrientes impresionistas de moda en su época.

Utilizó sus amplios conocimientos de la historia, arquitectura y arqueología navarras para fundirlos en tramas románticas en desuso en una época más preocupada por reflejar la realidad cotidiana que por las emulaciones fantásticas de pasadas glorias.

Evocador de las pasadas grandezas de Navarra en leyendas mezcla de tradición, invención e historia, muchas constituyen una interpretación poética de pasajes históricos o sucesos tenidos por tales. Escritas “con soltura y elegancia de dicción, y con animación y flexibilidad de estilo que cautiva y atrae la simpatía de los lectores”, contempla con amor el paisaje y la tierra navarras en pasajes que traslucen sus sentimientos tradicionalistas por el hogar, la familia o las costumbres, donde no deben penetrar las tendencias renovadoras y liberalizadoras.

Cristiano fiel a los dictados papales, refleja su fe en muchas de sus obras, ya por las enseñanzas que a modo de clásicas sentencias morales se desprenden de algunas obras, como de los temas que son tratados en otras. Entre las primeras destacan: *Los perros de Martín Abade*, *El Triunfador de la Muerte*, *La Paciencia y la Limosna*, *Las lágrimas de la tribulación*, *La leprosa*, etc. Entre las segundas: *La Campana de Nájera*, *El Santuario de San Juan del Ramo*, *La Leyenda de San Virilla*, etc.

(6) ALTADILL, Julio: *Navarra*, en “Geografía general del País Vasco-Navarro”. Barcelona, Edit. Alberto Martín. 1915, Vol. IV, pág. 1000.

(7) CAMPION, A.: *Op. cit.*, pág. 343.

De asunto familiar es *La Felicidad*.

Satírica y burlesca: *Del por qué los franceses cuando se ocupan de las cosas de España carecen de sentido común*.

Crítica del estado moderno: *El padre Saturnino, La ínsula de los Penelópidas*.

Historia de Navarra: *El puente de Miluce, El castillo de Amayur, El castillo de Tiebas, La batalla de los muertos, Juan Fermín de Leguía*.

De estas narraciones apoyadas en hechos históricos, Iturralde y Suit consigue las mejores creaciones literarias cuando se desprende del hecho histórico y se eleva en la creación literaria.

Por último, las leyendas en que el tema principal lo constituye la naturaleza contemplada siempre desde un punto de vista romántico: *Las voces del viento en los Pirineos navarros, Las brisas de los montes euskaros, La selva. Aguiriko-Eliza*. Influidos por el conde de Montalembert y Federico Ozanam, sin embargo nunca siguió a Chateaubriand ya que su religión no la permitía la visión panteísta de la naturaleza: "Esa elevación moral que le caracterizaba, lo relaciona, más que con los románticos franceses, en general influidos por la 'egolatría' y la sensiblería 'rusonianas', con los románticos italianos de la escuela de Manzoni y con la noble generación de románticos catalanes y mallorquines" (8), como Manuel Milá y Fontanals, Piferrer, Quadrado. También era amigo de Juan Mañé y Flaquer, Juan Maragall, José María Pereda, Hübner y Pedro Madrazo.

Siguiendo estos modelos e influencias, las leyendas más conseguidas literariamente son *La batalla de los muertos*, sobre un primitivo esbozo titulado *Una noche en Roncesvalles*, cuadro grandioso de elementos fantásticos y patrióticos; *Los perros de Martín Abade* y *El organista loco de Iranzu*. Todas ellas se enmarcan en la tradición europea por sus asuntos.

Las obras que pretendemos estudiar son *El organista loco de Iranzu* y *El Miserere*, esta última obra de Gustavo Adolfo Bécquer. Leyendas ambas de asunto tradicional europeo, la primera de ellas fue escrita por Iturralde y Suit sin haber conocido antes la de Bécquer, ya publicada, según afirma Arturo Campión en el estudio que precede al tomo I de las *Obras de don Juan Iturralde y Suit*. La similitud entre ambas leyendas fue observada por el autor navarro, lo que provocó que, para prevenir posibles acusaciones de plagio, olvidara su leyenda y no la corrigiese para llevarla a la imprenta, ni siquiera la nombrara entre la relación de sus obras. Arturo Campión, promotor de la publicación de las mismas tras de su muerte, argüía como cierto que Juan Iturralde y Suit cuando escribió *El organista loco de Iranzu* no conocía *El Miserere* de Bécquer, aunque no ignorase otras obras del escritor sevillano y además las ideas y sentimientos expuestos por el escritor navarro en su leyenda, enamorado de las grandes ruinas monásticas de Navarra, no eran un hecho aislado sino congruente con otras leyendas escritas anteriormente. Arturo Campión, seguidor de una escuela de crítica literaria que pretendía estudiar la personalidad del autor a través de lo que de la sicología del mismo se refleja en sus obras, no dudó en atribuir a la sicología de los autores que no se conocían, la expresión de unos temas y sentimientos movidos por comunes

(8) ECHEGARAY, Carmelo de: Op. cit., pág. XXI.

resortes de sus personalidades respectivas, estableciendo el número de coincidencias ente ambos en menor que el aparente.

Expongo a continuación el asunto de la leyenda de Iturralde y Suit, poco conocida: el autor visita el monasterio cisterciense de Iranzu, en ruinas tras la desamortización de Mendizábal. En su visita descubre a un anciano sentado entre los escombros. Preguntado el guía por tal personaje extraño, explica la historia de un monje que desde niño había vivido en el monasterio dedicado a la música y al órgano del que estaba encargado. La desamortización produjo la ruina del convento y la desaparición del órgano, lo que alteró su espíritu. Alejado de la música por rechazo a la nueva situación, sin embargo enseguida quiso componer un Miserere pero sin conseguir expresar en la música los ideales pensados por él. Una tarde tempestuosa acudió a las ruinas del convento y allí los múltiples sonidos del viento entre las ruinas le mostraron el verdadero Miserere que él intentaba componer. Reniega del arte humano por incomparable frente al poder de Dios y de la naturaleza y desde aquel día abandona la música y acude al monasterio para escuchar absorto las armonías del viento en las ruinas del convento hasta que muere.

2. LA LEYENDA ROMANTICA

El escritor navarro continúa en su obra la tradición del escritor de leyendas creada en el Romanticismo como una continuación de la novela histórica, manifestación de la revalorización romántica del pasado y de la literatura popular.

La leyenda en verso tiene sus mejores exponentes en Zorrilla y el Duque de Rivas, pero es posteriormente modificada por el relato tradicional proveniente de la tradición oral más realista al modo de los escritos de Fernán Caballero, con lo que la prosa pasa a ser el medio de expresión de asuntos históricos o fantásticos evocados en un medio misterioso y maravilloso frente a la preponderancia de los valores narrativos y descriptivos de Zorrilla. La habilidad para llevar el interés del lector de lo real a lo fantástico por medio de evocaciones de detalles históricos o topográficos reales, tiene su antecedente directo en la tendencia más tradicionalista del costumbrismo, mostrada a finales de los años cincuenta en el “deseo nostálgico de salvar el encanto del pasado”, por lo que “las leyendas en prosa se hicieron muy populares como forma artística menor y, como el mismo cuadro de costumbres, tendían a menudo a transformarse en algo parecido al cuento” (9).

Contribución expresa de los románticos a la formación del “Volkgeist” o espíritu del pueblo, las leyendas pretenden reflejar la totalidad espiritual de un pueblo a través de relatos de fantasía popular, la mayoría de las veces fundamentados en asuntos tradicionales de la literatura europea.

En el caso que nos ocupa, *El Miserere* es clasificada por Rubén Benítez como una leyenda de asunto tradicional europeo con la que se muestra el

(9) SHAW, D. L.: *Historia de la Literatura Española. El siglo XIX*. Edit. Ariel, Barcelona 1919, 5.ª edic., pág. 157.

motivo de “el mal caballero” asociado a la idea del castigo infernal. Escrita en 1862 y publicada ese mismo año en *El Contemporáneo*, es una de las 18 leyendas en prosa que publicó Gustavo Adolfo Bécquer en varios periódicos madrileños entre 1861 y 1863, de un total de 22 leyendas escritas. Basada en una tradición local de la abadía de Fitero en Navarra, este carácter aparece refrendado en un relato posterior, *La fe salva* (1865), en el que reitera a modo de autobiografía la existencia real de la historia del misterioso Miserere que se conservaba en la biblioteca de la abadía de Fitero. No obstante, con posterioridad a esta atribución, se ha demostrado que no es Bécquer el autor del mencionado relato.

La fuente de *El Miserere* se encuentra en un motivo común del folklore europeo: los monjes que después de muertos vuelven a cantar en su iglesia el oficio interrumpido en el momento en que les sorprendió la muerte. Según Rubén Benítez (10) estos espectros presentan en el folklore francés características similares a los de Bécquer y en cuanto a fuentes concretas se da un claro paralelismo con el relato *Les fiancées de Dieu* publicado en el “Romancero” *Poèmes et Légendes* por Henri Heine en 1886 en París, que se conocía desde 1850. A otros investigadores, la figura del peregrino alemán recuerda la de Mozart que había escrito el *Miserere* de memoria y en una noche tras oír el prohibido *Miserere* de Allegri.

En este contexto, la leyenda de Iturralde y Suit no representaba un elemento aislado en la creación vasca, puesto que la influencia del autor sevillano en la *Colección de leyendas* (1880) de Juan Eustaquio Delmas es patente, al igual que para Altadill en afortunada coincidencia, la contemplación de las ruinas de Iranzu le “produce escalofríos de pena y evoca leyendas becquerianas” (11).

La leyenda de Iturralde y Suit responde a la tipología de las leyendas regionales que, antes de que Bécquer compusiera las suyas, habían comenzado en España con las *Leyendas y novelas jerezanas* (1838) atribuidas a José Arias Bela, siendo las *Leyendas Vascongadas* (1851) del guipuzcoano José María Goizueta (1816-1884) las que abrieron el ciclo vasco, seguido después por el vizcaíno Antonio de Trueba (1819-1889), el vitoriano Sotero Manteli (1820-1885), el bilbaino Juan Eustaquio Delmas (1820-1892), el guipuzcoano Juan Venancio Araquistain (1828-1906) y el grupo fuerista de Navarra con Nicasio Landa (1831-1881), Juan Iturralde y Suit (1840-1909), Arturo Campión (1854-1937) hasta que se cierra el ciclo con el abandotarra Vicente de Arana (1848-1890) primo del fundador del nacionalismo vasco (12).

Iturralde y Suit crea una leyenda en la que su principal aportación ideológica consiste en la inclusión del toponímico Iranzu dentro de la categoría de elementos tradicionalistas que forman el “Volkgeist”, el espíritu del pueblo en que se fundamenta la cultura nacional. Pretende aportar un elemento de concienciación y defensa de la tradición privativa navarra ante los ataques antifueristas y las leyes derogatorias en lo político, así como de freno ideológico y religioso a las nuevas tendencias liberalizadoras para al fin crear

(10) BENITEZ, Rubén: *Bécquer tradicionalista*. Edit. Gredos, Madrid 1971, págs. 152-153.

(11) ALTADILL, Julio: *Op. cit.*, pág. 724.

(12) JUARISTI, Jon: *La tradición romántica*. Edit. Pamiela, Pamplona 1986, págs. 34 y ss.

una historia popular que inflamara el corazón del pueblo, como propugnaba Juan Venancio Araquistain en su polémica con Nicolás de Soraluce.

Como afirma Jon Juaristi, “en ausencia de una historiografía, las leyendas configuran una *mitografía*: instituyen una visión estereotipada del pasado, unos códigos morales y hasta una cierta utopía política” necesarias para “legitimar nuevamente al régimen foral ante el descrédito en que cae la historia apologética del antiguo régimen”, tras revelarse como insuficiente e inaceptable el discurso histórico de los tratadistas ante la crítica de los ilustrados (13).

3. VIDAS PARALELAS

Tampoco deben ser totalmente ajenas las aproximaciones literarias entre el autor navarro y el sevillano, al evidente paralelismo biográfico existente entre los dos autores y que se muestra claramente en hechos como los siguientes:

1. Como hemos anunciado, Bécquer sitúa en la abadía de Fitero el origen de la tradición local en que fundamenta su leyenda. Fitero es conocido como la primera fundación cisterciense en Navarra. Bécquer conoció el monasterio en alguna de sus estancias para reponer su maltrecha salud.

Iturralde y Suit formó parte en 1866, muy pocos años después de que fuese escrita *El Miserere*, de la comisión especial nombrada para recibir los objetos que habían pertenecido al monasterio el 14 de octubre de 1866 y comprobó que el médico se había llevado los objetos a Madrid (14).

2. Iturralde y Suit era un amante profundo de las tradiciones que conformaban el espíritu tradicional navarro en especial y vasco en general. Conoció muy bien las pastorales bajonavarras.

Según Rubén Benítez refiriéndose a *El Miserere*, “sobre el manuscrito con anotaciones musicales extrañas, recuerda Julien Vinson que en la música que se interpreta en los países vascos durante la representación de pastorales en que aparecen elementos infernales suelen leerse anotaciones extrañas como estas: “sonnez au champ” para los buenos; “sonnez infidel” para los malos; o “aire de batalla”, “danza de Satán”, “aire cantado por ángeles”, etc. Si existió un *Miserere* original del país navarro es posible explicarnos así las anotaciones musicales del manuscrito” (15).

3. Ya expusimos en palabras de Julio Altadill el papel fundamental que Iturralde y Suit desempeña en el desenvolvimiento de las actividades de la Comisión de Monumentos de Navarra durante cuarenta años. Sus conocimientos en estas materias eran de primer orden y ya ha quedado expuesta la importancia de esta labor en las obras proyectadas por el autor navarro.

Gustavo Adolfo Bécquer publica a los 21 años la *Historia de los Templos de España* (1857) fruto de una previa preparación en la historia de la cristian-

(13) *Ibidem*, págs. 24-21.

(14) CAMPION, A.: *Op. cit.*, pág. 396.

(15) BENITEZ, Rubén: *Op. cit.*, págs. 153-154. Se refiere a *Le folklore du pays basque*, de Julien Vinson, París 1933, págs. 315-316.

dad y sus edilicios y tesoros artísticos. En este texto se muestra la influencia del Chateaubriand de *El genio del Cristianismo*, conocido por Iturralde y Suit, así como la de otra de las fuentes que influyeron en el escritor navarro, el catalán Pablo Piferrer con sus *Recuerdos y bellezas de España* (1839). La *Historia* becqueriana, aunque inacabada, muestra el germen de los temas becquerianos de posteriores leyendas.

Tanto Bécquer como Iturralde y Suit aprenden de Chateaubriand el modo de describir monumentos y ruinas y la consideración de la arquitectura como la expresión directa del sentimiento religioso. “Paisaje y ruinas aparecen fundidos, como un símbolo de la trascendencia del mundo y de la historia, y de la caducidad temporal del hombre (...). De la contemplación del paisaje y de las ruinas, Bécquer salta con facilidad a la evolución histórica o a la fantasía poética” (16).

4. Una de las facetas más destacables en Juan Iturralde y Suit es su calidad pictórica, perfeccionada durante su estancia en París con este objeto y que ya hemos resaltado. Por su parte, Bécquer dibujaba el asunto de sus composiciones literarias, como lo prueban algunos manuscritos de sus rimas y al igual que Iturralde y Suit realizaba apuntes del natural de las viejas abadías visitadas que luego le servían para recordar mejor los lugares visitados.

En ambos autores, la descripción literaria y la visión pictórica se entremezclan de tal forma que los colores sugeridos pretenden reflejar muchas veces lo que la palabra no alcanza a expresar. Según Rubén Benítez, en todo conflicto entre ambas formas de expresión, Bécquer da preferencia al arte pictórico, dentro del cual se situaría como un adelantado del impresionismo.

5. La identificación del pensamiento becqueriano con el tradicionalismo explica su afición por el género legendístico ya sea a partir de asuntos tomados de la tradición oral o literaria o inventando el asunto e incorporándole elementos tradicionales para convertirlos en leyenda. Políticamente encuentra en el partido moderado, como Valera, la conjunción entre el progreso necesario y el tradicionalismo político de Donoso Cortés, entre una sociedad marcada por la religión y el no acatamiento servil de los dictados papales y los excesos de la religión en el campo político. Es liberal pero no propugna el cambio revolucionario y defiende una evolución hacia estructuras más libres y justas. Todo ello sin rechazar las ideas extranjeras ni padecer exacerbado nacionalismo, pero considerando la tradición como fuente histórica depositaria de las ideas morales del pueblo (17).

El fuerista navarro, por ascendencia, fortuna e ideología sigue un camino parecido, si no más conservador que el escritor sevillano, aunque con una participación más directa en la vida política activa, hasta 1872 como concejal pamplonés y posteriormente de forma indirecta con la creación de la Asociación Euskara de Navarra y la participación en iniciativas precursoras del nacionalismo vasco al tiempo que moderadas en lo social y ortodoxas en lo religioso.

(16) *Ibidem*, pág. 15.

(17) BENÍTEZ, Rubén: *Las leyendas de Bécquer. Tradición y originalidad*, en “Leyendas, apólogos y otros relatos”. Edit. Labor, Barcelona 1974, págs. 7-43.

4. LA CRITICA SOCIAL Y POLITICA

La obra literaria de Bécquer se caracteriza en lo social por la no aparición en ella de la Historia contemporánea. Hay pocas referencias históricas y ninguna crítica contra la sociedad establecida, lo que provoca un agudo contraste entre su obra lírica y legendística y el utilitarismo burgués de la época. Bécquer es un escritor orgánico moderado y conservador que defiende con su literatura un mundo irreal, remontándose en *El Miserere* a una época legendaria y contando una historia poco comprensible para la razón crítica marxista: la locura de un músico cuya música inverosímil no puede ser transcrita (18).

No ocurre lo mismo con Iturralde y Suit que refleja en su obra una dura crítica contra el Estado moderno causante de la liberalización de costumbres y de la ruina eclesiástica tras la desamortización. Si bien este elemento no se constituye en el impulso profundo para la composición de la leyenda, el autor navarro no deja escapar la ocasión para criticar al Estado causante de la ruina, al tiempo que lamenta la pérdida de unos valores desplazados por la sociedad e intenta sugerir un universo pasado a través de una leyenda “regresiva” (19). La leyenda de Iturralde y Suit se convierte así en más verosímil y cercana a lo real por la utilización de elementos menos irreales y fantásticos que los que utilizara Bécquer. Además Iranzu es mostrado por el autor como una abadía que en siglos anteriores tuvo su importancia también en el orden político. La contemplación de su estado, “hoy ruina silenciosa y fría donde la yedra y la soledad imperan, pero cuyas bóvedas, pórticos, claustros y sala capitular nos delatan todavía con elocuencia irresistible, la importancia que aquella mansión tuvo, la grandeza de aquel cenobio, así en el orden arquitectónico, como en el religioso y en el político” (20), es el motivo desencadenante de la leyenda en la que no faltan los datos históricos concretos. Iturralde y Suit explica el origen histórico del monasterio medieval, antigua abadía benedictina, donado por Sancho el Mayor a la catedral de Pamplona en 1027. Entró en decadencia en el siglo XII y fue restaurado estableciéndose los monjes bernardos. Posteriormente, tras encontrar al protagonista de la leyenda, se relata lo que sucede con el monasterio en el primer tercio del siglo XIX, poco antes de la expulsión de las comunidades religiosas de España, momento en el que el monasterio era próspero y habitado por monjes cistercienses (21).

(18) BLANCO AGUINAGA, Carlos et al.: *Historia social de la Literatura Española*. Edit. Castalia, 2.^a edic. Madrid 1984, T. II, págs. 146-148.

(19) FERRERAS, Juan Ignacio: *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica. 1830-1870*, pág. 32. Establece la diferencia entre novela histórica “regresiva”, la que intenta recrear un universo pasado en el que los valores que la sociedad ha desplazado o destruido, continúan vigentes y novela “progresiva”, que utiliza el pasado como universo libre y voluntario, donde libre y voluntariamente el protagonista huye del mundo presente.

(20) ALTADILL, Julio: *Op. cit.*, pág. 723.

(21) La historia del monasterio de Iranzu se sintetiza en las siguientes pinceladas: “Antes de la fundación cisterciense, en la primera mitad del XI, existía el monasterio de San Adrián, dependiente del obispado de Pamplona. Precisamente fue uno de los obispados pamploneses —Pedro de París, nacido en Artajona— el fundador del monasterio cisterciense por un documento de 1176, en el que nombraba abad a su hermano Nicolás, monje del monasterio de Curia Dei, en Orleans, Francia. Para el año 1193, la iglesia abacial de Santa Maria debía estar

El monasterio de Iranzu representa la tradición navarra más pura puesta en declive y arruinada por la intransigencia del moderno estado liberal. En la línea de la concepción cíclica de la historia expuesta por Giambattista Vico, Iturralde y Suit presenta el monasterio como símbolo de la pasada grandeza navarra ahora en decadencia por causa de los sucesivos cambios políticos y de la voluntad divina. Esta decadencia no impide que las ruinas evoquen un legendario pasado, una arcadia feliz en la que religión y pueblo campesino convivían en armonía antes de que la introducción de nuevas ideas sociales rompiera esa convivencia. No deja de ser trágica la referencia biográfica que aporta Campi3n segun la cual Iturralde, enfermo de arterioesclerosis, vio agravado definitivamente su estado de salud tras los acontecimientos vividos en la “semana trágica” de Barcelona que “destruyó con terribles angustias la tranquilidad necesaria al pobre enfermo”, preocupado por su hija Elvira, monja en Sarriá y de la que no tuvo noticias en varios días. Moriría pocos días después, el 17 de agosto. Vida y crítica política entroncaban así en una terrible coincidencia.

Para el conservador escritor navarro, la desamortización se verificó mediante órdenes “atentatorias al derecho de propiedad más legítimo y sagrado”. Dentro de la leyenda expone la causa de la decadencia del monasterio: “La suerte del monasterio de Iranzu fue la de casi todos los de nuestro suelo después del inicuo despojo perpetrado por la Revolución. Expulsados los monjes de su santa morada, abandonada ésta, vendido o saqueado su patrimonio, el soberbio monumento convirti3se pronto en desoladas ruinas, imponentes y tristes, con la poesía de la “mejestad caída”. Contemplación de la desolación, evocaciones legendarias, traslada su impresión a todos “nuestros extinguidos monasterios” que “presentan ese conmovedor aspecto”. Los calificativos hacia “los acontecimientos políticos que dieron por resultado las leyes desamortizadoras, el brutal despojo de los monasterios y la expulsión de los frailes”, se suceden y acumulan en el texto de la leyenda: “brutal despojo”, “iniquidad semejante”, “horrible realidad”, “espantoso infortunio”, “días de profundo dolor y confusión”, “impías órdenes del Gobierno”, “tiránicas disposiciones atentatorias al derecho de propiedad más legítimo y sagrado”, “enorme iniquidad”, “brutal expoliación”, “horrendo saqueo”, y ante el hecho consumado de la expulsión de los monjes habla de que “la fuerza inicua los arrancó violentamente” y engrandeciendo la resistencia pasiva de los monjes “obligaron a que por la fuerza se les sacara del sagrado recinto y se les arrojara al campo”.

No falta el contraste a través del recuerdo del pasado esplendor del monasterio y “la alegre y santa paz que allí se cobijó durante tantos siglos”

bastante avanzada, pues en ella, cerca del presbiterio, en la nave del Evangelio, fue enterrado el obispo fundador.

La Iglesia fue construida en el más austero y sobrio estilo cisterciense. Cuenta con tres naves y la cabecera tiene tres capillas de testero plano; está cubierta toda ella por bóvedas de crucería. El claustro fue levantado en los siglos XIII y XIV; se comunica con la sala capitular por un sencillo arco de medio punto y sendas ventanas a los lados. No se conserva el antiguo y grandioso refectorio, pero sí la cocina —de planta cuadrada y bóveda de crucería— con una chimenea central apoyada en cuatro arcos apuntados. El monasterio ha sido profundamente restaurado y está habitado en la actualidad por religiosos teatinos”. *Itinerarios por Navarra. Zona Media y Ribera*. Salvat, Pamplona 1978, pág. 94.

que ahora se convierte en desconsoladora realidad que hiere su vista. Como buen romántico convierte la observación de una realidad concreta en visión poética interior que arredrotiempo siente junto con los monjes “con espanto cómo iban despojando de su preciosa biblioteca, de su ajuar y sus joyas, a la santa y solitaria morada, con la brutal indiferencia del merodeador que despoja a los muertos después de la batalla” en apocalíptica escena.

Para desdicha de los navarros, la desamortización de 1836 tenía por objeto crear una gran familia de propietarios interesados en el triunfo de la causa liberal y sanear la Hacienda para hacer frente a los gastos derivados de la guerra carlista. Los bienes del clero regular, entre ellos los del monasterio navarro, fueron nacionalizados y su venta ordenada por Decreto de 19 de febrero de 1836, cuatro meses después de que otro Decreto de 11 de octubre de 1835 supusiera la disolución de las órdenes religiosas, entre ellas la que habitaba Iranzu, excepto las hospitalarias y como paso previo a posteriores supresiones de conventos, casas religiosas y desamortización de los bienes de la Iglesia, con la supresión añadida de diezmos, primicias y demás rentas de este tipo. Con estas medidas, según Artola los conventos pasarían de 2.067 en 1787 a 41 en 1859 y el número de monjes profesos de 38.422 a 719 en el mismo período. Todo ello en pleno apogeo romántico con el Duque de Rivas estrenando *Don Alvaro* (1835) y Espronceda escribiendo *El estudiante de Salamanca* (1837) al tiempo que Larra se decidía por el pistoletazo (13 de febrero de 1837).

5. LAS RUINAS COMO ELEMENTO ROMANTICO

Julio Altadill describe el estado ruinoso del monasterio algunos años más tarde de que Iturralde lo inmortalizara, objetivando el estado del claustro “del que faltan hoy las arcadas de todo un lado y parte de las de otro, hallándose en tierra los calados rosetones y labrados sillares que las constituían”. En su estudio se pueden ver fotografías de esta situación (22).

Iturralde y Suit, siguiendo ciceronianos y manriqueños tópicos del “ubi sunt” y en consonancia con el espíritu medieval que alienta su devoción, nos muestra en la leyenda el monasterio como modelo de abandono y de olvido en el que “no había transcurrido mucho tiempo cuando ya el majestuoso cenobio, desmantelado, ‘abandonado y triste, sin nadie que le protegiera de la acción destructora del tiempo y del vandalismo de los hombres, semejava a gigantesca nave que, víctima de furiosa tormenta y arrojada a playas inhospitalarias, va deshaciéndose miserablemente”. Visión tan genuinamente romántica, epítetos tan descriptivos, se ven reforzados con el amable y a la vez salvaje dinamismo de una naturaleza que cubre fatalmente la inicua maldad del hombre: “la yerba, los arbustos, los árboles y sobre todo la hiedra, extendiéndose por todo el sagrado recinto, trepando hasta lo alto de los mutilados muros, retorciéndose en torno de las columnas y oprimiéndolas en estrecho abrazo, parece querer ocultar, como ya dijimos, el vandalismo de los hombres, vistiendo y adornando con las galas de la Naturaleza lo que él criminalmente

(22) ALTADILL, Julio: *Op. cit.*, pág. 724. Para las fotografías, págs. 693 y 723.

destruyó”. Es la contemplación del lugar triste que conmueve el alma del escritor a través del recuerdo de “aquellas generaciones de monjes desaparecidos, pulverizados, confundidos allí con el polvo de la ruina”.

Si todas estas referencias a la realidad espacial y social circundante chocan abiertamente con el tono mucho más poético y abstraído de la realidad que impone Bécquer a su leyenda, el enfrentamiento se hace mucho más patente con la introducción de una cita de autoridad, procedente de *Navarra y Logroño* de Madrazo, reforzadora de la tesis de Iturralde y Suit al tiempo que sugeridora de los más amplios ideales románticos al contemplar la desolación del monumento que “hiela el corazón y puebla la mente de mil fantásticas visiones”.

En Gustavo Adolfo Bécquer, las ruinas que aparecen en *El Miserere* tienen una función descriptiva y connotadora mucho más leve que en Iturralde y Suit. Los dos autores utilizan este elemento romántico con todo su poder evocador, pero mientras el sevillano nos da unos leves apuntes que refuerzan el sentido completo de su leyenda, el escritor navarro convierte este elemento en importante por sí mismo y testimonio de denuncia de una situación política existente, mucho más allá del mero interés literario. Por ello las referencias son constantes y siempre desoladoras: “gran ruina”, “muros y arcos desplomados”, “montones de escombros”, “anchos boquetes”, “mutilado ábside”, “pilares cuarteados”, “espantosa desolación”, “ruinas desamparadas”, “desierto triste y silencioso”, “destrozadas sepulturas”, “abandonada morada”, “tejas y ventanas desvencijadas”, “mutilado monumento”, “resquebrajados muros”, “grieta de puertas y ventanas”, “desmantelado templo”, “rosetones románicos desprovistos de vidrios”, “patio desmantelado”, “desoladas ruinas”, “arruinada iglesia”, etc.

Estas referencias hacen partícipes del desconsuelo no sólo a los elementos arquitectónicos y vegetales, sino también a los animales: “Las golondrinas habían anidado dentro del templo (...) y nuestros pasos, al resonar en aquellas solitarias naves, hacían huir a las alimañas, que, sorprendidas y medrosas, se ocultaban en las grietas de los muros y en las entreabiertas sepulturas”.

6. IGLESIA Y RURALISMO

Otro de los elementos que pueblan la leyenda del tradicionalista Iturralde y Suit es la referencia a la bondad natural del pueblo campesino que habitaba el entorno del monasterio. El enfrentamiento clásico entre lo rural y lo urbano se convierte en la pluma de Iturralde y Suit en la contemplación de la natural confraternización entre el pueblo llano y la Iglesia: “acudía con devota solicitud inmenso concurso de montañeses que habitaban aquellas comarcas” al tiempo que los monjes del monasterio “ejercían benéfica influencia sobre el país, al que moralizaban con el ejemplo de sus virtudes, instruían gratuitamente y socorrían generosos en sus necesidades”. Arcadia feliz que vino a destruir la desamortización. No es de extrañar que tras la expulsión de los monjes, estos se hospedaran en “las humildes casas del pueblo, cuyos honrados habitantes se disputaban el honor de darles hospitalidad”.

Nada de esto aparece en Bécquer que muestra en su leyenda una escasa integración entre el protagonista de la misma y los habitantes del lugar, en

parte favorecida por la procedencia extranjera del peregrino pero en cualquier caso menos apagado al lugar que Iturralde, buen conocedor del entorno que describe y de sus habitantes.

Contrariamente a lo que parece adivinarse y se constata en otras leyendas del escritor navarro, en *El organista loco de Iranzu* existen escasas referencias a la familia, nunca de forma directa. Lo mismo ocurre en *El Miserere*, donde sólo se hace referencia a “la vida de perdición que emprendiera al abandonar la casa de sus padres” el asesino.

7. LA TEMPORALIDAD

En cuanto a la localización temporal la mayor complejidad estructural de la leyenda becqueriana hace que se diferencien los tiempos del relato:

a) La historia real, lo que Bécquer expone al lector como hecho de experiencia, su visita a la abadía de Fitero, tiene lugar “hace algunos meses”.

b) La leyenda contada por el anciano al personaje real Bécquer sucede “hace ya muchos años”.

c) La historia contada por el rabadán sucede “hace ya muchos años, ¡qué digo muchos años!, muchos siglos”.

El juego de la temporalidad en Bécquer está perfectamente graduado y se mueve siempre en los límites de la evocación histórica con algunas imprecisiones temporales dentro del relato: “Después de una o dos horas de camino”. No obstante es interesante la presencia constante de las comparaciones con el reloj. Las gotas de agua “caían sobre las losas con un rumor acompasado, como el de la péndola de un reloj”; “se oyó un ruido nuevo, un ruido inexplicable en aquel lugar: como el que produce un reloj algunos segundos antes de sonar la hora”; “ruido de ruedas que giran, de ruedas que se dilatan, de maquinaria que se agita sordamente y se dispone a usar de su misteriosa vitalidad mecánica, y sonó una campanada..., dos..., tres..., hasta once”; “acaban de dar las ocho en el reloj de la abadía”; “no había campana, ni reloj, ni torre ya siquiera”.

Iturralde y Suit sitúa la historia que constituye el núcleo de su leyenda en un tiempo bastante cercano al autor y además, conforme vamos demostrando en el estudio de sus características, se esfuerza por presentarla al lector como real y próxima, por cuanto el protagonista, don Jerónimo, ha sido conocido directamente por el autor del relato. Por ello no tiene inconveniente en fijar el comienzo del mismo “al finalizar el primer tercio de este siglo”.

Las referencias temporales a su visita al monasterio, con respecto al momento en que escribe, están más alejadas que las de Bécquer: “Hace ya muchos años que visité por vez primera el venerado ex monasterio de Iranzu”, y es el punto de partida para cerrar su experiencia directa en el relato cuando “algunos años después, volví a Iranzu”. En el relato de la vida de don Jerónimo existen referencias concretas: “una tarde tempestuosa de noviembre”, “al cabo de un mes”, y otras más relativas: “Y así pasaron años y años”.

En cualquier caso no son grandes las diferencias que se observan en el tratamiento de la temporalidad por parte de los dos autores.

8. LA LOCALIZACION ESPACIAL

Más diferencias ofrece la localización espacial. Existe un paralelismo en cuanto a la localización de ambas leyendas en abadías navarras: Fitero e Iranzu. Pero mientras en Bécquer existen pocas referencias espaciales, aunque se nombra Alemania, Italia, España y Fitero, en Iturralde y Suit la descripción del lugar es más exhaustiva. Bécquer utiliza descripciones cortas que son pinceladas significativas al servicio de la narración, sin entidad propia pero que sirven para una mayor agilidad del relato, mientras que Iturralde y Suit, mejor conocedor del lugar, se detiene en la conjunción entre el paisaje y el monasterio haciendo partícipes a ambos de la romántica visión de la desolación. El autor navarro se detiene en la descripción de un “locus agrestis” modificado al servicio de una naturaleza plenamente romántica: “oculto en medio de abruptas soledades y ceñido de espesos bosques, situado en el fondo de una angosta garganta cortada por altísimas y tajadas peñas, sin más rumores que el murmurio continuado del cristalino torrente que baña sus cimientos y el mugido de los huracanes que barren y azotan aquellas breñas con singular violencia” se alza el monasterio en “aquel desierto”, “angosto valle”, etc. Hay cierta similitud con la breve descripción que realiza el rabadán en *El Miserere*: “en lo más fragoso de esas cordilleras de montañas que limitan el horizonte del valle, en el fondo del cual se halla la abadía”, “se inclinó al borde del abismo por entre cuyas rocas saltaba el torrente, despeñándose en un trueno incesante y espantoso”, pero ninguna de las dos descripciones abandona la tópica topografía romántica. Iturralde y Suit es más rico en su descripción y aporta incluso referencias medievales que sugieren camino de peregrinos: “se alza una historiada cruz de piedra y una ancha calzada que termina ante un enorme arco ligeramente apuntado”.

Si la localización becqueriana no podemos identificarla con un paisaje concreto que rodee el monasterio, no ocurre lo mismo con la de Iranzu, puesto que la descripción física actual del lugar corresponde a lo que Iturralde y Suit nos ofrece: “tomamos la carretera del monasterio, que remonta el río Iranzu, afluente del Ega, por un valle cada vez más angosto delimitado por vertientes cada vez más empinadas: es un verdadero cañón excavado en las calizas del eoceno. En un pequeño ensanchamiento, producido por la falla de Zumbelz, se encuentra el monasterio de Iranzu” (23). Además integra el entorno con el monasterio cuando hace referencia al pueblecillo de Abárzuza.

9. LA ARQUITECTURA RELIGIOSA

Existe otro aspecto en el que los dos autores siguen caminos paralelos. El conocimiento que ambos tenían de la arquitectura religiosa hace que sea similar el tratamiento dado a la descripción de edificios, con abundancia de términos técnicos. Bécquer trata de “los doseles de granito que cobijaban las esculturas, las gradas de mármol de los altares, los sillares de las ojivas, los calados antepechos del coro, los festones de los tréboles de las cornisas, los

(23) *Itinerarios por Navarra. Zona Media y Ribera*, pág. 94.

negros machones de los muros, el pavimento, las bóvedas”, “el ara”, “los rotos capiteles”, “las destrozadas e inmensas series de arcos”, “columnas”, “peristilo”, etc. Iturralde y Suit no es menos detallista y se recrea describiendo el “enorme arco ligeramente apuntado”, la “ventana de medio punto”, “claustrros románico-ojivales”, “bóveda”, “mutilado ábside”, “pilares cuarteados”, “comisas”, “imafrente”, “primorosos capiteles”, “fragmentos arquitectónicos”, “artísticos claustros”, “sagradas bóvedas”, “románicas ventanas”, “claustro”, “columnas y labrados capiteles”, “ángulos de las galerías”, “espadaña”, etc.

Mientras Bécquer no se preocupa por armonizar estos elementos para sugerir una impresión de conjunto, Iturralde y Suit pretende mostrar la sobriedad ornamental y la austeridad cisterciense frente a la profusión y riqueza ornamentales de las construcciones cluniacenses.

10. LA ESTRUCTURA NARRATIVA

La estructura narrativa de las leyendas que comentamos demuestra la mayor capacidad fabuladora y el mejor dominio de la técnica narrativa por parte de Gustavo Adolfo Bécquer. *El Miserere* introduce la leyenda dentro de la leyenda a través de una triple estructura:

a) Bécquer encuentra un *Miserere* extraño y le cuentan una leyenda. Historia que se presenta como real.

b) Historia de ficción que puede ser leyenda popular contada por un anciano. Leyenda.

c) Historia contada por un rabadán dentro de b).

Además se crean nexos comunes a esta división. Por ejemplo, en a) Bécquer descubre dos o tres cuadernos de música que formaban parte de un *Miserere*, al igual que en b) el romero encuentra “un gigante grito de contricción verdadera, un salmo de David, el que comienza: ¡*Miserere mei, Deus!*”.

La estructura narrativa de la leyenda de Iturralde y Suit es mucho más simple y su recurso técnico más interesante es el “flash-back” que se utiliza para relatar la vida de don Jerónimo. Por lo demás el decurso narrativo de la leyenda es meramente cronológico:

a) El autor visita el monasterio y se encuentra con un anciano.

b) Retrospectivamente un anciano sacerdote cuenta la “historia” de don Jerónimo.

c) Diálogo del autor con un guarda años después.

La leyenda se relata desde c) con una visión retrospectiva primero hacia a) y luego hacia b). El final es cerrado.

El motivo desencadenante de la leyenda ofrece también una diferencia en la calidad artística de los dos autores. El suceso externo que mueve a ambos escritores implica un misterio que debe ser desentrañado. Bécquer descubre un *Miserere* en un rincón, cubierto de polvo y con extrañas anotaciones. Iturralde y Suit descubre “un anciano de extraño y respetable aspecto”.

La diferencia se muestra en el suceso que mueve a los protagonistas de las leyendas a escribir el *Miserere*. Mientras para el protagonista becqueriano el móvil es el arrepentimiento por haber utilizado la música como arma de seducción, hecho que se integra dentro del decurso narrativo de la leyenda,

don Jerónimo comienza la composición del Miserere sin motivo alguno que lo explique, tras su enfermedad, y lo quiere componer antes de tener la experiencia del Miserere real que la naturaleza le proporciona. No hay motivo concreto que desencadene la composición, como no sea su enfermedad, tras de la cual se encierra en su cuarto y se dedica a poner en música “aquél su salmo favorito”.

En lo que ambos autores sí coinciden es en señalar una fecha significativa, dentro de las religiosas, para la revelación del Miserere ideal: en Bécquer es el Jueves Santo; en Iturralde y Suit es el día de difuntos.

11. LOS PROTAGONISTAS

Tanto Bécquer como Iturralde y Suit utilizan la primera persona autobiográfica para transmitirnos la autenticidad de los datos de experiencia que originan las leyendas. El primero comienza su relato con “descubrí en uno de sus rincones...” y el segundo “visité por vez primera...”. La tercera persona narrativa se utiliza cuando se cuenta la historia legendaria del romero y de don Jerónimo. La diferencia entre ambos autores se encuentra en el grado de integración con el relato que se cuenta: Bécquer se identifica con el protagonista que busca el ideal trascendente, mientras que Iturralde y Suit experimenta sensaciones personales ante la decadencia del monumento y lo que ello significa (“me detuve en sus umbrales con indignación y pena profundas”), sin identificarse con don Jerónimo.

Sin embargo Bécquer, en contra de lo que el tratamiento de la persona narrativa pudiera dar a entender, no retrata al protagonista de su leyenda con la exhaustividad con que lo hace Iturralde y Suit. Bécquer no crea personajes complejos física y psicológicamente, porque los personajes de sus leyendas “representan las fuerzas morales de cuyo conflicto surge el tema”, por lo que se detiene en sus actitudes, en su modo de sentir el suceso fantástico, pero no aporta datos externos que los retraten. Del protagonista de *El Miserere* nos dice que “ha nacido muy lejos de aquí”, sin más precisión, y subraya lo misterioso de su procedencia al hablar de “extraña visita” para tras la visión espectral decir de él que aparecía “pálido y como fuera de sí”. También aporta el dato de su calidad de músico. El retrato más extenso corresponde a la tétrica visión del peregrino que observa la escena central del relato: “Mal envueltos en los jirones de sus hábitos, caladas las capuchas, bajo los pliegues de las cuales contrastaban con sus descarnadas mandíbulas y los blancos dientes las oscuras cavidades de los ojos de sus calaveras, vio los esqueletos de los monjes (...) agarrándose con los largos dedos de sus manos de hueso en las grietas de las peñas”.

Iturralde y Suit, por el contrario, aporta un gran cúmulo de datos referidos a don Jerónimo del que en principio presenta un retrato misterioso: “descubrimos en un oscuro rincón, acurrucado en tierra y recostado sobre un montón de escombros recubiertos de maleza, a un anciano de extraño y respetable aspecto: apoyaba los codos en las rodillas y descansaba la venerable frente sobre sus descarnadas manos, que casi la ocultaban. Inmóvil, entregado al parecer a profundas meditaciones, permanecía indiferente a cuanto en

derredor suyo pasaba, y no pareció haber reparado en nuestra presencia. Vestía un raído balandrán que fue negro, y a su lado se veía un gorro de terciopelo, pelado ya por el uso, que era el tocado con que habitualmente abrigaba su cabeza”. Tenía el aspecto de un filósofo al que “le molesta en extremo que turben su soledad y le distraigan de sus pensamientos”.

En realidad, don Jerónimo deja de ser muy pronto un personaje misterioso porque se conoce su nombre, origen, biografía, etc. Iturralde y Suit aporta múltiples datos biográficos: era un monje con fama, “respetable religioso” que ingresó de niño en el convento donde tuvo una “feliz y sosegada juventud”, “sin ambiciones”, “sin deseos”, con “inocentes y místicos ensueños”. Ingresó en el coro de infantes donde recibió clases del “anciano organista” al que aventajó y reemplazó pronto, extendiendo su fama “en veinte leguas a la redonda”. Pero “el virtuoso monje” que “a todas horas bendecía al Señor por la felicidad que le había deparado”, tras la desamortización, dada su “naturalidad impresionable le hacía sentir aquel inmenso infortunio con excepcional viveza” y “marchaba tambaleándose”, “como dormido”, “triste, sombrío, silencioso”. El “pobre monje”, “calenturiento”, “exánime” y “magullado” padeció una enfermedad tras de la que “presa de furioso delirio”, “veíasele siempre sumido en profunda tristeza y encerrado en un misticismo casi absoluto, y manifestaba repulsión a la música”. Al no poder escribir su Miserere, “su carácter fue ensombreciéndose desde entonces más y más, y en sus hundidos y brillantes ojos se retrataba la lucha horrible y perpetua”.

El contraste es la pauta que guía la presentación del protagonista por parte de Iturralde y Suit que de esta forma pretende mostrar los efectos de la desamortización.

Destaca también en el autor navarro la importancia que tiene el elemento musical en el retrato del protagonista, muy superior a la que concede Bécquer en su leyenda. Iturralde y Suit crea toda una biografía musical de don Jerónimo del que dice que “la finura de su oído, la pureza de su voz” le habían servido para formar parte del coro de infantes y le permitió “consagrarse de lleno a sus estudios favoritos”, “para los que tan excepcionales aptitudes presentaba”. El “anciano organista del convento inicióle en los secretos de la armonía y composición”, “descubrimiento de un nuevo idioma de expresión y riqueza inagotables”. Aprendió clavicordio y órgano. Tocaba “arrancando torrentes de armonía del sonoro instrumento”, “estudiando sus secretos”, “improvisando admirables melodías”, “abstraído por completo de las cosas de la tierra”, “entornando los párpados”, “sumergiéndose su mirada y dejándola vagar”. Recitando las plegarias y salmos “levantábase con los ojos arrasados en dulces lágrimas” ansiando entonar cánticos en honor de Dios hasta que tras la catarsis producida con su enfermedad llegó a manifestar “repulsión a la música” porque tras oír la música del viento y ser consciente de que la verdadera y única perfección musical está en Dios, “no volvió a abrir el clavicordio ni a hablar de música”. En los días de tormenta o viento huracanado “pasaba entre las ruinas horas y horas, y aún noches enteras, solo, absorto, escuchando sin perder una nota las armonías del viento en las ruinas del monasterio”, que es el estado en el que el autor afirma haberle encontrado.

Observamos en el autor navarro una exhaustiva acumulación de datos que sitúan su leyenda más alejada del elemento fantástico y misterioso que tan bien sugiere Gustavo Adolfo Bécquer.

12. LA TÉCNICA NARRATIVA

El poder narrativo de Bécquer es muy superior a la capacidad relatora de Iturralde y Suit. Un ejemplo de esta visión sintética y al tiempo evocadora la tenemos en la autobiografía del peregrino: “Yo soy músico —respondió el interpelado—, he nacido muy lejos de aquí y en mi patria gocé un día de gran renombre. En mi juventud hice de mi arte un arma poderosa de seducción y encendía con él pasiones que me arrastraron a un crimen. En mi vejez quiero convertir al bien las facultades que he empleado para el mal, redimiéndome por donde mismo pude condenarme”. En tres pinceladas nos ha retratado a su protagonista, haciendo uso de unos pocos rasgos significativos con brevedad y concisión. Otras veces el dinamismo agiliza el relato: “pusieron fuego al monasterio, saquearon la iglesia, y a éste quiero a aquél no, se dice que no dejaron fraile con vida” y el desenlace puede ser igual de vertiginoso: “el sueño huyó de sus párpados, y perdió el apetito, y la fiebre se apoderó de su cabeza, y se volvió loco, y se murió”.

Esta agilidad narrativa no la tiene el fuerista navarro que se complace en la antítesis y el contraste: “oró largo rato por la religión y por la patria (...) por los infortunados y por los dichosos, por las víctimas y por los verdugos”; “las notas suaves, amorosas, de dulzura infinita, embargaban el oído y arrobaban el alma, mientras que las fuertes con sonoridad grave e imponente la sobreco-gían”. Otras veces la acumulación de epítetos retardan la acción: “sumergiendo su mirada y dejándola vagar en las misteriosas sombras que llenaban las sagradas naves, o en los jirones de nubes que a través de las románicas ventanas veía, con soñadora distracción, cruzar y flotar ligeras, cambiando a cada instante de color y de forma”.

Pero donde la acción se ralentiza más es en la descripción del clímax musical que alcanzaba don Jerónimo extasiado ante la música que de sus manos surgía. Utiliza metáforas puras, “tesoro de armonías” por el órgano o “hebras de oro y fuego” por los rayos del sol; sinestesias: “dulces lágrimas”; epítetos: “sonoro instrumento”, “misteriosas sombras”, “sagradas naves”; el gerundio como forma verbal no personal que hace más presente la acción: “improvisando admirables melodías”, “arrancando torrentes de armonía”. Hasta finalizar con la apoteosis de la grandiosidad romántica: “Aquello era admirable, gigantesco, terrorífico y tierno a la vez: las grandiosas armonías producidas por millares de voces...”; “las sacudidas violentas como el retemblar del trueno suspendían el ánimo y producían en él una impresión intensa de respeto y temor, y un íntimo sentimiento de la propia pequeñez”. El apocalíptico concierto final muestra “sacudidas gigantescas, golpes furiosos, choques terribles, mugidos aterradores, chasquidos rudos y retemblar de terremotos”.

La estética becqueriana, antirracionalista y dentro del idealismo alemán postfichteano, logra sus objetivos estilísticos con mayor profundidad y menor recargamiento que la excesivamente adornada prosa de Iturralde y Suit.

La adjetivación es mucho más profusa en Iturralde y Suit que en Bécquer con la diferencia de que mientras este último adjetiva singularmente aportando alguna característica importante a un elemento concreto, el primero adjetiva casi todo, con lo que consigue una prosa más lenta y recargada. Además el autor sevillano es más exacto y original en su calificación, mientras que el navarro es más tópico y a veces repetitivo como ocurre con “angosto”,

“mutilado”, “venerable”, “sagradas”, “desierto” que aparecen más de una vez. No obstante de una exhaustiva observación de la adjetivación podemos obtener como resultado el amplio dominio de vocabulario por parte de Iturralde y Suit demostrado en más de cien adjetivos antepuestos o pospuestos al sustantivo, generalmente como epítetos cuando la significación del adjetivo es más destacada. Semánticamente los adjetivos califican elementos arquitectónicos o de la naturaleza además de reforzar la visión apocalíptica en el momento culminante de cada leyenda. Podemos decir que se trata de una adjetivación plenamente romántica.

El diálogo presenta también diferencias entre uno y otro autor. Mientras Bécquer introduce el diálogo narrativo entre el peregrino y el grupo de frailes y pastores que le escuchan, con abundantes exclamaciones e interrogaciones que exaltan la cualidad romántica del mismo, el diálogo en la leyenda de Iturralde y Suit se presenta entre un anciano que está enseñando el templo y el autor. Es un diálogo amable, nada narrativo, sin acción, simple paso intermedio entre la descripción del lugar y la historia que se quiere contar. Por otro lado Iturralde se ciñe mucho más a la realidad al representar un nivel de lenguaje diferente cuando habla con el sacerdote (norma culta) que cuando quien sirve de interlocutor es “un licenciado de presidio”, que actúa como guarda. Entonces aparecen términos pertenecientes al registro vulgar como “espichó”, o mal utilizados como “corrompió” y “negocios” que el mismo autor subraya, para acabar con la visión negativa del hombre vulgar alejado del “buen pueblo”, que desprecia a los monjes, mostrando la irreligiosidad que para el autor existía en las personas foráneas y procedentes de la ciudad cuando se burla de los antiguos habitantes del monasterio: “y pensar que aquellos fatuos los llamaban sabios... ¡ja, ja, ja!”.

En la prosa de Bécquer no hay diferencia entre el registro idiomático del autor, del anciano, del rabadán, del peregrino, del músico y del lego que son los que cuentan los sucesos. El diálogo no pretende reflejar la realidad sino servir a la acción narrativa.

13. LA NATURALEZA ROMANTICA

Tanto Gustavo Adolfo Bécquer como Juan Iturralde y Suit conocían la literatura romántica alemana, en el caso de Iturralde y Suit a través de las traducciones francesas y revistas literarias del mismo país. Desde Novalis hasta Tieck y Hoffmann, Heine y Uhland, los románticos alemanes utilizaron motivos fantásticos así como “la concepción panteísta de la naturaleza, peculiar del pensamiento romántico alemán, a la que se debe la íntima relación e incluso la mística identificación entre la naturaleza y el hombre, y, como consecuencia, la frecuente descripción o evocación de aquélla en términos antropomórficos y en un plano de fantasía que parece tan natural como la misma realidad cotidiana” (24).

(24) ALBORG, Juan Luis: *Historia de la Literatura Española*, T. IV. Edit. Gredos, Madrid 1980, pág. 796.

Bajo el excesivo tratamiento que se da a la naturaleza, al medio físico, subyace el principio esbozado en 1719 por el abate Dubos en las *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture* según la cual la disposición de un pueblo para el arte es producto de la influencia natural del medio físico más que de adquisiciones culturales (25). A través del determinismo de Hippolyte Taine (1828-1893) que consideraba el genio de los escritores gobernado por una “facultad maestra” dirigida por las influencias geográficas, el sol, el clima, la raza, el momento y el medio, este tratamiento de la naturaleza llegaría hasta Iturralde y Suit y Arturo Campión que lo adoptaría en *El genio de Navarra*. La naturaleza ocupa un primer plano en las dos leyendas que estudiamos, aunque de nuevo las referencias en Bécquer son mucho menos numerosas que en Iturralde y Suit. La lluvia y el viento junto con el paisaje y la noche se constituyen en protagonistas del medio: “La lluvia había cesado; las nubes flotaban en oscuras bandas, por entre cuyos jirones se deslizaba a veces un furtivo rayo de luz pálida y dudosa, y el aire, al azotar los fuertes machones y extenderse por los desiertos claustros, diríase que exhalaba gemidos”. Sobriedad becqueriana frente a la profusión de Iturralde y Suit: “era ya de noche; las estrellas brillaban en el firmamento con luz purísima y oscilante, cuyos fulgores parecían más vivos contemplados desde aquel angosto y profundo valle, encajonado entre tajadas rocas; el viento encorvaba las frondas de los árboles y unía sus quejidos con los rumores del torrente y con esas indefinibles voces que surgen de lo profundo de la selva. La oscuridad era completa, y el caminar en tales condiciones, por una estrecha senda oculta entre peñascales, barrancos y maleza, arriesgado en extremo” (...) “bañado en sudor que el cierzo helado secaba rápidamente”.

Bécquer introduce las “gotas de agua”, “los gritos del búho”, “los reptiles”, “el fondo de las aguas”, “las grietas de las peñas”, “el rumor distante del trueno que, desvanecida la tempestad...”, el “zumbido del aire, que gemía en la concavidad del monte”, “la cascada”, la “nube oscura de una tempestad”, el “relámpago de terror”, etc. mientras que Iturralde y Suit nos muestra las ramas de árbol, de arbusto, la “ola inmensa”, “jardín”, “cipreses, acebos, bojés y madreselvas”, “fiera enjaulada”, “golondrinas”, “alimañas”, “gritos de la gaviota”, “los árboles”, “las ramas”, “los arbustos”, “el retemblar del trueno”, “el viento”, “rayos de sol”, “playas”, “olas de tristeza”, “cierzo helado”, “estrellas”, el mar, terremotos, la tempestad, hasta que en el concierto final el sonido y la naturaleza se muestran en feliz conjunción que “arrancaba sonidos y vibraciones a la Naturaleza entera”. La naturaleza presentada por Iturralde es más variada y en ella desempeña un papel más importante los vegetales y animales, mientras en Bécquer la naturaleza se muestra en un plano más grandioso.

En Iturralde y Suit el elemento más destacable es el viento que se asocia con la música. Es el viento quien esparce por todo el valle las notas musicales del órgano como “ecos grandiosos de la oración cristiana que desde el fondo de obscuras selvas y rompiendo el almo silencio de aquellas soledades se

(25) JUARISTI, Jon: *Op. cit.*, pág. 22.

(*) Un avance del presente trabajo fue presentado en el Congreso de Literatura dentro del II Congreso Mundial Vasco, con el título de “Taxonomía comparativa de Gustavo Adolfo Bécquer y Juan Iturralde y Suit”.

elevaban hasta el cielo”. El viento produce armonías entre las ruinas del monasterio y en la leyenda de Iturralde y Suit es el autor del grandioso Miserere final así como elemento de conjunción con las ruinas para producir la impresión más desoladora tras la desamortización: “El viento, brusco casi siempre en aquel agreste valle, parecía tener ese día mayor violencia y hacía retumbar las mutiladas bóvedas, azotando, invadiéndolo todo, recorriendo la abandonada morada en todas direcciones, golpeando y arrancando tejas y ventanas desvencijadas, y produciendo estrépito imponente. Cual si el mutilado monumento le estorbara para barrer furioso el valle, el huracán parecía querer aventarlo furibundo, y cebábase en él como la fiera sobre la víctima que aún le opusiera resistencia”.

Bécquer da un sentido similar a este elemento atmosférico: “El viento zumbaba y hacía crujir las puertas, como si una mano poderosa pugnase por arrancarlas de sus quicios; la lluvia caía a turbiones, azotando los vidrios de las ventanas, y de cuando en cuando la luz de un relámpago iluminaba por un instante todo el horizonte que desde ellas se descubriría”.

El tratamiento de las luces y las sombras es similar en los dos escritores. Ninguno de los dos parece haber adoptado más gama que la del blanco al negro con sus difuminados intermedios. En Bécquer, la luz se polariza más cerca de la claridad: “la iglesia entera comenzó a iluminarse”, “insólita claridad”, “semejante a un rayo de sol”, “la iglesia resplandeció bañada en luz celeste”, “una aureola luminosa brilló”, “el cielo como un océano de lumbre”, “claridad deslumbradora”, etc. Por el contrario en Iturralde y Suit, el mayor pesimismo del relato incide en un mayor difuminado de la luz, que generalmente aparece bajo la forma de sombras: “oscuro rincón”, “sombria bóveda”, “misteriosas sombras”, “oscuridad”, “tinieblas”, hasta asociar la luz con la enfermedad a través del contraste: “su mirada vaga e incierta brillaba a veces con resplandeceres bruscos, cual si reflejara las alternativas de fulgores y sombras de una luz que agoniza”. En ambos autores, pero sobre todo en Bécquer, la noche es el momento adecuado para las transformaciones maravillosas y el despertar de los espíritus.

14. LA MUSICA

La música es el verdadero arte que persigue don Jerónimo y el peregrino de Bécquer. Frente a la ciencia, el monje de Iturralde y Suit afirma que sus únicos cultos son Dios y el arte y que el sentimiento del arte no era más que una consecuencia del sentimiento religioso, frente al cultivo de la ciencia por la que no sentía ninguna atracción.

No sólo la música reglada aparece en Bécquer. Son numerosos los ruidos familiares al oído del peregrino: las gotas de agua caían con un rumor acompasado; “los gritos del búho, que graznaba”; “el ruido de los reptiles”; “murmullos del campo”; “mil confusos rumores seguían sonando”; “un ruido nuevo, un ruido inexplicable”; “la última campanada”; “conjunto de voces lejanas y graves que parecía salir del seno de la tierra e irse elevando poco a poco, haciéndose cada vez más perceptible”; “trueno incesante y espantoso”; “voz baja y sepulcral”; “voz más levantada y solemne”; “alarido tremendo que parecía un grito de dolor”; “un grito horroroso, formado de todos los lamen-

tos del infortunio, de todos los aullidos de la desesperación, de todas las blasfemias de la impiedad”; etc. En general Bécquer utiliza mucho más los elementos sonoros que Iturralde y Suit, por cuanto el objetivo del primero radica en llegar al Miserere inalcanzable mientras que en el segundo la variedad de pretensiones con el relato hace que este aspecto esté menos tratado que en Bécquer, aunque no por ello deje de ser abundante: “las grandiosas armonías producidas por millares de voces de timbre y de potencia desconocidas, se confundían, se mezclaban, se unían amorosamente y se separaban después repeliéndose con furia espantable”. La música que se escucha en el apocalíptico final estaba constituida por: “armonías indescriptibles”, “sonidos melódicos”, “voces angélicas”, “rumores misteriosos”, “suspiros prolongados”, “risas alegres y frases burlonas”, “gritos de triunfo, gemidos de amargura, imprecaciones desesperadas, quejas humildes, voces nerviosas de instrumentos bélicos, plegarias, maldiciones, vagidos y risas de niños, balbuceos temblorosos, murmullos apasionados, sollozos contenidos, alaridos salvajes de guerra y exterminio”, “sacudidas gigantescas, golpes furiosos, choques terribles, mugidos aterradores, chasquidos rudos y retremblar de terremotos”.

Iturralde y Suit se diferencia de Bécquer al conseguir que la producción del sonido en su leyenda sea motivada por el viento, elemento dinámico, en contraste con el elemento estático de la arquitectura y la naturaleza contra los que choca y produce el sonido: “Cada hueco de los resquebrajados muros, cada concavidad de la montaña, cada grieta de puertas y ventanas, cada rama de árbol o de arbusto formaban otras tantas arpas colias a las que el viento arrancaba sonidos de expresión inimitable”.

Gustavo Adolfo Bécquer confiesa en su leyenda no saber de música, pero nombra términos técnicos como “maestoso”, “allegro”, “ritardando”, “piú vivo”, etc. de la misma manera que Iturralde y Suit utiliza términos como “tonalidad”, “timbre”, etc.

El concierto apocalíptico final de la leyenda de Bécquer, también está relacionado con la naturaleza: “era el monótono ruido de la cascada, que caía sobre las rocas y la gota de agua que se filtraba y el roce de los reptiles inquietos. Todo esto era la música y algo más que no puede explicarse ni apenas concebirse: algo más que parecía como el eco de un órgano que acompañaba los versículos del gigante himno de contricción del rey Salmita, con notas y acordes tan gigantes como sus palabras terribles”, “concierto monstruoso, digno intérprete de los que viven en el pecado”, “himno de gloria”, “como una tromba armónica”.

Aspecto común a los dos autores lo constituye la imposibilidad de los protagonistas de sus leyendas de transcribir en música lo que han oído. Es la coincidencia más señalada entre las historias de ambos, puesto que plantea la clásica oposición en la literatura española desde Cervantes entre el exaltado idealismo musical y la imposibilidad humana para transformarlo en realidad.

15. LA PERFECCION ARTISTICA Y EL IDEAL INALCANZABLE

En *El Miserere* el peregrino aspira a la perfección en el arte. Es el arte, como en otras ocasiones el amor, el que impulsa al hombre hacia el ideal. De esta forma el fracaso en esta aspiración sólo se resolverá con la muerte. La

dificultad del peregrino para lograr “expresar lo que siento en mi corazón, lo que oigo confusamente en mi cabeza”, es la misma que la sufrida por don Jerónimo en la “lucha horrible y perpetua entre la insaciable aspiración del alma a la consecución del ideal, y la impotencia humana”. Hay una relación directa entre la salvación personal de los dos protagonistas y el impulso hacia el ideal trascendente. En el Miserere está la salvación por lo que al no conseguirlo don Jerónimo “concluía por cerrar con estrépito el viejo instrumento y arrojar con amargura al fuego las páginas musicales que trazara”. El Miserere es un salmo de súplica individual en el que David pide perdón a Dios por su pecado. Es lo que intenta el peregrino de la leyenda de Bécquer para redimir un pecado reconocido. Sin embargo, don Jerónimo decide componerlo sin motivo de expiación que el autor exponga: “encerróse en su cuarto y dedicóse con afán a poner en música aquel su salmo favorito”. No creo que este Miserere esté provocado por otra razón que el gusto de don Jerónimo por el salmo, puesto que no sería congruente con el espíritu de la obra pensar en un motivo de expiación colectiva causada por la desamortización.

Lo que sí presenta Iturralde una vez más es el contraste entre la época anterior al desalojo del monasterio y la posterior. En la primera sonaba el Angelus, canto de esperanza, en el que “se confundían los dos grandes y únicos cultos de su alma pura: Dios y el arte”; mientras que en la segunda “sumido en profunda tristeza” intenta componer un canto de súplica: el *Miserere*.

El ideal musical se transforma en Iturralde, cuya leyenda esta impregnada de una religiosidad ortodoxa, en la misma voz de Dios: “Yo reniego desde ahora del arte humano; yo vendré aquí siempre que sienta ese soplo divino, y entre las ruinas de mi pobre cenobio escucharé la voz de Dios (...)”. La voz de Dios, la perfección en el ideal “sólo ha de oírse con su grandeza y belleza absoluta en las mansiones celestiales, donde las ansias, las aspiraciones, los amores purísimos de los bienaventurados formarán un himno sin fin sobre el que se destacará esa voz amorosa de Dios”. La perfección del ideal divino sólo se manifiesta en la tierra, en la naturaleza, concretamente en la música del viento que se producía en los días de tormenta en que el soplo divino se mostraba en “los huracanes y las brisas que amorosas o iracundas hacen resonar maravillosamente ese inmenso instrumento construido por la Naturaleza, esa gigantesca arpa vibrante de continuo”. Don Jerónimo identifica el arte con esa manifestación del soplo divino, al lado de la cual el arte humano es “pobre, deficiente y pequeño para pintar los tormentos y efectos sobrenaturales del alma”. Como consecuencia su vida, tras la enfermedad, es incompleta puesto que el órgano, pieza fundamental en la unión del monje con Dios ha desaparecido. Antes de la desamortización el monje subía a la tribuna del órgano donde “sólo allá con Dios” conseguía su satisfacción personal y perfeccionamiento individual. Después, no consigue ninguno de los dos objetivos que habían dirigido su música. El punto de ruptura provocado tras la desamortización lo representa Iturralde mediante un símil bíblico: “al llegar al punto en que el angosto valle forma un recodo que oculta el monasterio, volviéronse a contemplarlo, arrodillándose, oraron largamente, y besando la tierra se despidieron, con lágrimas en los ojos, de aquellos sitios donde dejaban sus corazones”.

El tratamiento del tema religioso en Bécquer es menos doctrinal y mucho más dirigido a extraer de la religión lo que de ultratumba, fantástico y maravilloso podía impactar en el lector romántico. De esta forma se presenta la visión de lo sobrenatural: “Los serafines, los arcángeles, los ángeles y todas las jerarquías acompañaban con himno de gloria este versículo, que subía entonces al trono del Señor como una tromba armónica, como una gigantesca espiral de sonoro incienso”. La música y su relación directa con Dios mediante la ascensión de las notas musicales hasta el cielo, es concepto común a los dos autores, pero Bécquer no profundiza en el sentimiento religioso y sí resalta lo misterioso de la religión e introduce el apocalíptico motivo del infierno y el diablo como castigo al asesino frente a los monjes que “vienen aún del purgatorio a impetrar su misericordia cantando el *Miserere*”, siempre en el camino ascendente hacia la misericordia divina.

16. LA RELIGION Y LA MUERTE

Mientras que en *El organista loco de Iranzu* no aparece el problema del pecado y su expiación, en *El Miserere* es la base del conflicto dramático. El peregrino confiesa haber hecho de su arte, en su juventud, “arma poderosa de seducción” y haber encendido “pasiones que me arrastraron a un crimen. En mi vejez quiero convertir al bien las facultades que he empleado para el mal, redimiéndome por donde mismo pude condenarme”.

Bécquer presenta los tres estadios a los que lleva la vida en función de su desarrollo o no en el pecado. El cielo se presenta “como un océano abierto a la mirada de los justos” y a él aspira a llegar el peregrino con la composición de un *Miserere* que borre sus culpas ante Dios. El purgatorio es el lugar de los “muertos tal vez sin hallarse preparados para presentarse en el tribunal de Dios limpios de toda culpa”, de los monjes que sorprendidos por la muerte en el pecado transforman su concierto en “un grito de dolor arrancado a la Humanidad entera por la conciencia de sus maldades” y en “concierto monstruoso, digno intérprete de los que viven en el pecado y fueron concebidos en la iniquidad”, mientras que el infierno está reservado a aquel que “debió ser de la piel del diablo”, al asesino de los monjes.

El pecado y la muerte se hallan unidos en la leyenda de Bécquer de forma que el peregrino llega a ella tras no conseguir el ideal inalcanzable. Son numerosas las referencias a la muerte en la leyenda becqueriana, pero siempre en su aspecto tétrico y nunca con visión religiosa cristiana del momento. Así habla de “la inercia del cadáver que se agita”, del “movimiento galvánico que imprime a la muerte contracciones que parodian la vida”, del “esqueleto de cuyos huesos amarillos se desprende ese gas fosfórico que brilla y humea en la oscuridad”, de “los esqueletos de los monjes”, etc. Visión esperpéntico-romántica de la muerte sin profundizar en el fenómeno.

Iturralde y Suit también contempla esta visión de ultratumba propia del romanticismo: “su mirada extraviada vagaba por los ámbitos del templo, exploraba sus naves sumergidas ya en sombras y se clavaba con insistencia en las sepulturas que formaban el pavimento, de cuyas profundidades creía oír brotar voces doloridas”. Además sitúa el día de la revelación en el día de difuntos. Pero como cristiano ortodoxo no podía dejar de mencionar el senti-

do de la muerte como paso de la vida terrena a la sobrenatural en la que la Iglesia, “madre amorosa por excelencia (...) cuida del hombre más allá de la muerte”.

La muerte es también la conclusión de la vida de don Jerónimo, muerte en el abandono provocado por las leyes desamortizadoras que hacen desaparecer el órgano de la iglesia, verdadero elemento central del cuento ya que cuando desaparece la realidad se transforma a los ojos el protagonista que ve “aquel templo desnudo por completo, húmedo, frío y silencioso, un inmenso sepulcro en donde había sido él enterrado vivo” y donde había tropezado su mirada “con la sombría bóveda que parecía oprimirle como losa funeraria”. La muerte se presenta así como consecuencia directa del agravio padecido con la desamortización.

17. EL MISTERIO Y LA LOCURA

Gustavo Adolfo Bécquer maneja los hilos del misterio en su leyenda con mayor capacidad de sugerencia que Juan Iturralde y Suit. El autor navarro, como el sevillano, presenta un personaje misterioso, pero sólo en principio, puesto que interesado por “el aspecto extraño y venerable a la vez de aquel hombre” pronto conocerá su vida. Bécquer introduce el misterio con mayor profusión, tanto en el origen del protagonista como en las localizaciones extranjeras o en los extraños signos de la partitura. Demuestra una mayor capacidad para captar y describir lo maravilloso, lo que está más allá de la realidad, los misterios que la razón no comprende, las conexiones entre lo visible y lo desconocido con la utilización de lo sobrenatural, misterioso y extraordinario para superar lo real.

Iturralde y Suit hace pocas referencias a este asunto en su leyenda porque la misma entra dentro de los cánones de la realidad y tan sólo puede hablar de las “misteriosas sombras que llenaban las sagradas naves”, mientras que Bécquer presenta un concierto final en el que a la hora en que se realiza “el prodigio” se oyen “extraños y misteriosos murmullos” y “una especie de música extraña y unos cantos lúgubres y aterradores que se perciben a intervalos en las ráfagas del aire”. Claro que estas percepciones son lógicas en un protagonista que experimenta “fanatismo por todo lo desusado y maravilloso” y que creía “vivir en esa región fantástica del sueño en que todas las cosas se revisten de formas extrañas y fenomenales”.

Lo misterioso en *El organista loco de Iranzu* no deja de ser un elemento romántico más que adorna la leyenda. En *El Miserere* supera la capacidad de comprensión de lo ignorado por parte del peregrino que va experimentando niveles de incompreensión puestos de manifiesto gradualmente por Bécquer: “todos aquellos ruidos le eran familiares” - “aguardaba ansioso la hora en que debiera realizarse el prodigio” -, “El osado peregrino comenzaba a tener miedo” - “sus cabellos se erizaron de horror” - “absorto y aterrado” presencia la ceremonia - “Un sacudimiento terrible vino a sacarlo de aquel estupor que embargaba todas las facultades de su espíritu. Sus nervios saltaron al impulso de una emoción fortísima; sus dientes chocaron, agitándose con un temblor imposible de reprimir, y el frío penetró hasta la médula de sus

huesos” - “sus sienas latieron con violencia, zumbaron sus oídos y cayó sin conocimiento por tierra”.

El enorme desajuste entre la capacidad de comprensión humana y lo presenciado por el peregrino hace que tras ese desvanecimiento llegue a la locura, con un comportamiento anormal: “se dilataban sus pupilas, saltaba en el asiento y exclamaba: “¡Eso es; así, así; no hay duda..., así!”, que es definido explícitamente como locura, algo que ya se había anticipado cuando el narrador había hablado del “misterioso personaje que calificaron de loco en la abadía”, “creyéndole un loco”, “—¡Está loco!”, etc. Las notas musicales encontradas por el autor también son calificadas al final como “¿Quién sabe si no serán una locura?”, en interrogación que trasluce más de retórica que de duda.

También don Jerónimo llega a un estado parecido tras de su enfermedad: “si su cuerpo había recobrado la salud, notábase en su espíritu algo anormal y extraño” y se dice que tras oír el gran concierto de la naturaleza aparece “transfigurado por la admiración”. Esto hace que sea señalado cuando el autor visita el monasterio “cual si quisiera indicar que estaba privado de razón” y que se afirme “con seguridad es loco y es poeta”. Vemos pues un evidente paralelismo en los estados somáticos a que la revelación y posterior ideal inalcanzable llevan a los protagonistas de ambas leyendas que previamente no habían ofrecido actitudes sospechosas de llegar a tales límites. En este aspecto, una vez más, Bécquer no procede al análisis psicológico de su personaje y el cambio se ofrece con mayor brusquedad que en don Jerónimo, de quien Iturralde y Suit avanza desde el comienzo su carácter introspectivo predisuesto a la tristeza y a la melancolía, triste, sombrío, silencioso y solitario, en consonancia con el estado del monasterio reducido a “desoladas ruinas, imponentes y tristes, con la poesía de la majestad caída”.

Llegados al final de este estudio comparativo, creemos haber demostrado que si la calidad literaria de *El Miserere* está fuera de dudas, *El organista loco de Iranzu* es una de las mejores leyendas en prosa del tardío romanticismo vasco, no conocida suficientemente por una apriorística descalificación de la misma ante algunas semejanzas con la leyenda becqueriana. Del estudio realizado se desprende el valor intrínseco de la leyenda de Juan Iturralde y Suit, muy por encima de accidentales coincidencias, en todo caso atribuibles a fuentes comunes de la literatura romántica germánica.

También hemos presentado una relación de elementos que configuran, entre otros, la base de la literatura romántico-fuerista y que Iturralde aporta en su leyenda, desde el toponímico Iranzu hasta la crítica al centralismo político o desde la religiosidad innata del pueblo vasco hasta la maléfica desamortización, ruina de la tradición por causa de la intransigencia del moderno estado liberal; desde la valoración del espacio rural como concentración de las esencias milenarias de la raza y del pueblo natal al tratamiento de la naturaleza, síntesis de mistificación identificadora entre el hombre y su medio autóctono.