

Leyendas y tradiciones de *Julia de Asensi y Laiglesia*: una manifestación más del romanticismo rezagado

ISABEL DIEZ MÉNGUEZ
Universidad Complutense de Madrid

1. La publicación y el marcado carácter romántico

Las *Leyendas y tradiciones en prosa y verso* de Julia de Asensi se publicaron en Madrid en 1883, formando parte del Tomo CXXXIII de la Biblioteca Universal. El título de por sí es significativo y representativo de un género muy del gusto romántico. Muestra éste la distinción entre dos términos que el mismo Gustavo Adolfo Bécquer aunaba bajo el título genérico de leyenda¹.

La leyenda, representación única en cada autor frente a una posible común tradición, mantiene en Julia de Asensi la forma de relato breve característico del Romanticismo. Ya José María de Cossío había señalado el cultivo de la leyenda como el reflejo más claro y notorio de dicho movimiento en esta época cuando dijo:

Creo que el influjo más claro y notorio del romanticismo en la época que le sigue es la persistencia de la tradición legendaria.

¹ La *tradicción* es para Bécquer, dicen Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy, «un dato objetivo, una realidad cultural que puede buscarse lo mismo en la arqueología que en un libro o en los labios del pueblo. Y al mismo tiempo, a la objetividad de esa noticia añade todo cuanto vibra en el alma del poeta en la interpretación de lo que el monasterio, el castillo, la noticia leída u oída representa para él, espíritu sensible a la vez a la historia y al presente. De la tradición se engendra la *leyenda*, otra de sus palabras claves. En la leyenda Bécquer narra libremente sobre un caso que se relaciona con la tradición conservada» (Gustavo Adolfo Bécquer. *Leyendas*, edición, introducción y notas de Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pág. 21).

Romances, leyendas, tradiciones, siguen dando materia a los poetas para un género narrativo del que habían dado el modelo los románticos, y, en este caso y concretamente, los dioses mayores del movimiento, especialmente el Duque de Rivas y Zorrilla. El tono severo y disciplinado de Rivas y hasta la temática de sus romances, cuadraba mejor con el espíritu del siglo en sus últimos decenios que las fantasías métricas de Zorrilla y sus temas, que no reparaban ni se detenían en lo más prodigioso y fantasmal, pero este gusto no se pierde del todo y ha de reaparecer inesperadamente, no ya en leyendas y en consejas confesadamente derivadas de este romanticismo, sino en invenciones, incluso contemporáneas, producto de la evolución del género en el terreno realista en que el arte de esta época pretende moverse exclusivamente².

Se pueden distinguir en las leyendas de Julia de Asensi, lo mismo que distinguió Rubén Benítez³ para las de Bécquer, narraciones de distinto tipo que luego se agrupan genéricamente con el nombre de leyendas. Esto es, la simple tradición transmitida en forma oral o escrita y presumiblemente no elaborada sino en detalles secundarios («El Cristo de la Luz», «La sibila», «El caballero de Olmedo», «La Virgen de Veruela»), el relato ficticio sobre temas o motivos de la tradición popular elaborados literariamente, o sea la *leyenda tradicional* («El encubierto», «El monte Pilato», «La estatua rota», «La hija del diablo», «Olivia Campana», «La Kermesse»), la *leyenda ideal*, con remota base en la tradición, pero llena de rasgos maravillosos y de recursos de tipo poético similares a las manifestaciones de la fantasía popular. Son las menos vinculadas con la tradición, («El castillo de Thierstein», «Sor Felisa», «La sombra de D. Luis Arce» y «La sombra del monje»). Las leyendas de Julia de Asensi, como las de Bécquer, no suelen transmitir tradiciones directas sin elaboración, al igual que no se ajustan a un tipo puro.

² José María de Cossío. *Cincuenta años de poesía española. 1850-1900*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, pág. 117.

³ Rubén Benítez. *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Ed. Gredos, 1971, págs. 105-106. Además dentro de las leyendas que llama *tradicionalistas* hace la siguiente distinción, que también he tenido en cuenta a la hora de clasificar las leyendas de Julia de Asensi:

- Aquellas que transmiten un relato tradicional muy transfigurado en su elaboración.
- Aquellas que sólo contienen motivos tradicionales adscritos a una narración ficticia.
- Aquellas que no presentan contacto alguno con la tradición pero imitan temas o motivos de otras tradiciones similares.

Julia de Asensi, a través de la publicación de estas leyendas y tradiciones, se autodefinía dentro de un *tradicionalismo artístico* en el sentido que a este término aplicó Rubén Benítez⁴ a raíz del estudio de Bécquer y en el que «se confiere a la tradición religiosa, histórica o legendaria un valor superior al conocimiento racional y científico». Uno de los rasgos que caracteriza a la tradición, según señala Rubén Benítez, es que no necesita de las dotes del científico, de una excesiva documentación material, sino que se guía por la intuición poética de la verdad ideal. «Frente al paisaje histórico o frente a las ruinas que lo integran basta cualquier detalle propicio para que se produzca en el observador una curiosa alquimia. Un rayo de luz, el movimiento de una sombra, el sonido del agua agitada, despiertan de inmediato un mundo de fantásticas ensoñaciones. Su sensibilidad le permite sentir en los lugares históricos indefinidos experiencias que favorecen su creación literaria. Las figuras de la historia, envueltas en la misteriosa atmósfera de su imaginación, viven como personajes de sus propias leyendas»⁵.

Representación de la inclinación romántica hacia el pasado en las leyendas de Julia de Asensi es la documentación histórica de que éstas se hallan provistas. La Edad Media y la época de los Reyes Católicos son los dos momentos históricos preferidos por Julia para encuadrarlas cronológicamente. José María de Cossío ya había señalado la intención pedagógica de nuestro pasado dentro de la poesía legendaria cuando dice:

Los poetas posteriores tienen una intención que pudiéramos llamar sin inexactitud, pedagógica: no es sólo el entusiasmo comunicable lo que les guía, sino la instrucción y enseñanza de nuestra historia y de lo más escogido de nuestro pasado. Así se publican romanceros perfectamente planeados, bien monográficos o bien alcanzando más amplio horizonte histórico. Se desdeñan las fuentes que no tengan garantía de autenticidad y, a veces, se pone simplemente en verso tal trozo o cual pasaje de una historia autorizada⁶.

⁴ *Op. cit.*, págs. 18-19.

Una crítica del 7 de mayo de 1883 en «La Época», calificó las *Leyendas y tradiciones en prosa y verso*, como narraciones escritas en forma amena y estilo sencillo. Las leyendas de Julia de Asensi, en este sentido, se acercan más a la sencillez de las de Bécquer que al énfasis y artificiosidad en verso de Espronceda o Zorrilla.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Op. cit.*, pág. 117.

No obstante, a pesar de la marcada documentación histórica de algunas leyendas, como es el caso de «El encubierto», el carácter tradicional e ideal de muchas de ellas deja desdibujado el pasado en aras de la recreación literaria.

Una crítica del 7 de mayo de 1883 en «La Época», calificó las *Leyendas y tradiciones en prosa y verso*, como narraciones escritas en forma amena y estilo sencillo. Las leyendas de Julia de Asensi, en este sentido, se acercan más a la sencillez de las de Bécquer que al enfatismo y artificiosidad en verso de Espronceda o Zorrilla.

2. Temas

2.1. *El amor y los celos: «La estatua rota»*

Tema común en la mayor parte de las leyendas y tradiciones de Julia de Asensi es el amor y los celos, los cuales suelen llevar al desencadenamiento de un desenlace infausto. En «La estatua rota», ejemplo más claro, D. Rodrigo, considerado un Don Juan Tenorio aunque no tan temido como el de Zorrilla, se enamora de la estatua de una Virgen esculpida por su amigo Pedro Torrigiano para un convento, estatua que venía a ser el retrato de la esposa de Torrigiano, a la que, por prudencia, éste mantenía apartada de la vista pública. A pesar de ello, D. Rodrigo, estando ausente su amigo, descubre a su «esposa, mujer más ideal, mucho más bella, que la estatua de mármol de Carraca», y desde entonces su único afán, celoso del mismo Torrigiano, es robarla a su amor, pese a que ella desoye sus pretensiones. Cansado, D. Rodrigo decide preparar su rapto, pero Torrigiano, que ha sido avisado, anula su intención, no sin desistir de cometer la osadía de aproximarse a la estatua, «y en sus labios helados y en su frente/ imprimió un beso impío y otro beso», acto que es observado por Torrigiano desde su escondite:

[...]

Que al besar a la estatua, no era a ella
a la que el conde infame profanaba,
sino a su esposa candorosa y bella
cuya imagen el mármol retrataba.

Y lanzando sus ojos fugaz brillo
se aproximó el artista a la escultura

y cogiendo un martillo,
ya ciego, sin fijarse en la hermosura
de su Virgen María, Torrigiano
le dio golpes sin cuento
rodando el mármol que labró su mano
por el oscuro y fijo pavimento.

Habiendo huido el conde D. Rodrigo, envía el Santo Oficio a casa de Torrigiano, para que prendan, acusado de herejía, al que había roto por su propia mano una imagen de la Virgen. Finalmente, Don Pedro, sabiendo que de su culpa no sería absuelto, se deja morir de hambre en la cárcel y su esposa profesa en un convento.

Juan Luis Alborg ha señalado el dilatado ciclo de tradiciones que existen sobre estatuas animadas o imágenes religiosas que castigan irreverencias o sacrilegios. El motivo de la animación de las estatuas aparece en Bécquer en su leyenda «El beso». En este caso Julia de Asensi imita un tema propio y característico de una tradición, pero lo amolda a un estilo propio. Aunque la estatua que crea Torrigiano es la imagen de su esposa y como tal parece real, no cobra vida, al contrario que en la leyenda de Bécquer. Pero la descripción de la misma por labios de D. Rodrigo parece animarla:

[...]

Parece que sus ojos tienen vista,
que miran compasivos, sin agravios,
y que hasta le habéis dado, gran artista,
a su frente rubor, fuego a sus labios.

Sin embargo, como en la leyenda de Bécquer, es el marido el que pretende castigar el sacrilegio. Pero en lugar de ser una estatua la que castiga, es su creador, Torrigiano, el que descarga su ira destruyendo ésta y, por tanto, es él mismo el que se autocastiga por su acto hereje. La osadía y perversidad del personaje de D. Rodrigo tiene su inspiración más clara en la figura del Don Juan Tenorio de Zorrilla. Sin embargo, el final sin castigo para quien provoca el encarcelamiento de Torrigiano, no tiene su explicación en la influencia de ese extendido ciclo de tradiciones sobre estatuas animadas o imágenes religiosas que castigan un sacrilegio, pues Julia de Asensi ha considerado más encomiable de castigo la herejía de Torrigiano que el sacrilegio de D. Rodrigo. Sin embargo, sí deja claro que se resuelve en un triunfo para el conde pues

(...)
 Dios, que al inocente protegía,
 hizo que no supiese nunca dónde
 se ocultaba la cándida María.

Es sobre todo, junto al influjo del Don Juan de Zorrilla y el honor de las comedias de Calderón, la huella bécqueriana la que se deja sentir en la leyenda de Asensi «La estatua rota»: Don Rodrigo, al igual que el oficial francés de la leyenda «El beso» de Bécquer, se enamora de una estatua de mujer, a la que este último pretende dar un beso. En la leyenda de Asensi, sin embargo, el amor idealizado desaparece al identificarse la estatua con una mujer real y es desde entonces a esta última a la que pretende alcanzar.

2.2. *Estatuas animadas: «El Cristo de la Luz»*

Mantiene mayor relación con este ciclo de tradiciones sobre estatuas animadas o imágenes religiosas, la leyenda de Julia «El Cristo de la Luz». La escultura religiosa había sido descrita detalladamente por Bécquer. También Zorrilla popularizó dos leyendas españolas sobre estatuas animadas: la del Cristo de la Vega que se levanta para atestiguar un juramento y la estatua sepulcral del Comendador que acude a casa de quien profanó su memoria.

«El Cristo de la Luz» de Julia de Asensi es un relato de capa y espada unido a un suceso milagroso. Presenta en este sentido un gran parecido con la leyenda de Bécquer «El Cristo de la Calavera». En dicha leyenda aparece también una imagen de Cristo situada en un nicho sobre la pared e iluminada por un farolillo. Esta imagen se caracteriza por tener una calavera a los pies del Crucificado. Dos caballeros acuden a batirse amparados por la oscuridad del lugar, y se duelen. El Cristo desapueba el duelo apagando la luz cada vez que los aceros se entrecruzan, o diciendo algunas palabras con voz misteriosa hasta conseguir que los jóvenes se arrepientan y vuelvan a su antigua amistad. Del mismo modo, en la leyenda de Julia de Asensi, ante la imagen del Cristo de la Luz, se duelen dos jóvenes galanes, D. Gonzalo y D. Felipe Velasco, por el amor de una bellísima dama, Doña Clara de Aguilar. El combate, mal alumbrado por la oscilante lamparilla del Cristo que presencia los hechos, finaliza con la muerte de D. Gonzalo, del que realmente estaba

enamorada Doña Clara. Vicente, que mantenía en secreto amores con Teresa, al oír la reyerta, se acerca y encuentra a D. Gonzalo tendido. En aquel momento pasa por allí una ronda nocturna y creyéndole culpable le encarcelan. Sólo al final, en la leyenda de Julia como en el romance de Zorrilla *A buen juez, mejor testigo*, el Cristo baja el brazo para atestiguar la verdad, señalando la figura de D. Felipe ante la petición y fervorosa creencia en el Cristo de Vicente que iba a ser condenado a muerte injustamente. Sobre este motivo existen muchas más tradiciones⁷; incluso Bécquer, en su libro *Historia de los templos de España*, transcribe los milagros referidos al Cristo de la Luz⁸. Seguramente Julia de Asensi había leído la leyenda de Bécquer «La rosa de Pasión», en la que se menciona una de las tradiciones que sobre este Cristo se conocían:

⁷ Otra de las tradiciones que presenta concomitancias con la leyenda «El Cristo de la Luz» de Julia de Asensi es la del Cristo de la Vega. Rubén Benítez (*Op. cit.*, págs. 178-180) recoge en su libro las tradiciones de este Cristo: «un cristiano ofrece a un judío prestamista un pago en determinadas condiciones; la imagen de Cristo es testigo del trato; cuando el judío pone pleito al cristiano, la imagen atestigua en su contra bajando el brazo. (Esta es la tradición que recoge Berceo, aunque situándola en Constantinopla y no en Toledo). Dos caballeros, rivales en amores, pelean cerca de la imagen del Cristo; uno de ellos perdona la vida a su rival, y el Cristo baja el brazo en señal de aprobación; un caballero jura casamiento a su amante frente a la imagen religiosa; cuando la dama pide la satisfacción de su promesa, el caballero niega el hecho; el Cristo baja el brazo para atestiguar la verdad. (Es la tradición que dramatiza Zorrilla en su romance «A buen juez mejor testigo»). En la leyenda tradicional de Zorrilla «Un testigo de Bronce», señalada también por Rubén Benítez (págs. 179-180), encontramos «dos embozados luchando en una calleja de Valladolid apenas iluminada también por una imagen de Cristo. Cristo denunciará luego al autor de la muerte de uno de los embozados».

⁸ Según Rubén Benítez (*Op. cit.*, págs. 94-95), hubo otras tradiciones originales en relación al Cristo de la Luz. «Una de ellas —dícese refiere a dos judíos que han herido con un dardo la imagen de madera de Cristo, de la que se desprende sangre. Para evitar el castigo entierran la imagen en un establo; pero el Cristo, reaparece, sangrando, ante la vista de quienes lo buscan. Cuando la imagen es restituida a su lugar, se torna milagrosa. Ante ella, los muertos vuelven a la vida, los tullidos recuperan sus fuerzas. Los dos judíos, celosos de tales prodigios, envenenan el pie de Cristo para dañar a los devotos que lo besen. Cristo, compasivo, aparta el pie de la boca de sus fieles. Por eso la imagen presenta un pie desclavado. La otra relación cuenta que el crucifijo y la Virgen de la Luz fueron escondidos en unos nichos de la pared para impedir el ultraje sarraceno. Cuando Alfonso el Bravo y el Cid entraron en Toledo y se arrodillaron en el recinto de la iglesia, las paredes se abrieron y las imágenes aparecieron iluminadas por una lámpara encendida milagrosamente durante trescientos sesenta y nueve años».

Era noche de Viernes Santo, y los habitantes de Toledo, después de haber asistido a las tinieblas en su magnífica catedral, acababan de entregarse al sueño, o referían al amor de la lumbre consejas parecidas a la del *Cristo de la Luz*, que, robado por unos Judíos, dejó un rastro de sangre por el cual se descubrió el crimen (...).

No deja de ser significativo, por otro lado, el final común a la leyenda y a la tradición de Julia de Asensi «La Virgen de Veruela». El sentido religioso que de por sí aporta el milagro se intensifica en ambas con la construcción de una capilla en honor del Cristo de la Luz en la primera, y a la Virgen de Veruela en la segunda.

A través de ésta y otras leyendas, que influyeron en sus relatos sobre asuntos religiosos, se desvela el sentido moral y la connotación ideológica que Julia de Asensi quiso conferir a algunos de sus escritos. El asunto religioso de algunas de sus narraciones está todavía manifestado de forma más clara en la ya mencionada leyenda «La Virgen de Veruela».

2.3. Apariciones de la Virgen: «La Virgen de Veruela»

«La Virgen de Veruela» es muestra clara, no sólo del carácter religioso que en sí encierra, sino de las concomitancias que con las *Leyendas* y las *Cartas desde mi celda* de Gustavo Adolfo Bécquer presenta. Es una recreación basada en las descripciones que Bécquer hace del monasterio de Veruela en sus *Cartas*, del que Julia de Asensi hace una mención explícita del lugar y de su autor cuando dice:

(...)
 Y... hablar del templo más no necesito
 puesto que ya en preciosa,
 pura, correcta y delicada prosa
 un poeta inmortal [Bécquer] nos lo ha descrito
 en el lugar donde la Virgen bella
 se apareció a Atares la noche aquella,
 (...)

Existían dos versiones de Bécquer sobre la tradición vinculada a Pedro Atarés, fundador del monasterio de Veruela. Una de ellas era la que se encontraba en las *Cartas desde mi celda* (1864) y la otra en el artículo sobre «El

monasterio de Veruela en Aragón» (1866)⁹. Pero el parecido con la versión de Bécquer en sus *Cartas desde mi celda* es indudable. Además, existió una piadosa tradición ampliamente divulgada a finales del siglo XVI que refería el auxilio que la Virgen de Veruela prestó a Pedro de Atarés cuando, sorprendido por una tormenta, imploró su auxilio y la presencia de la Virgen en aquel lugar hizo que Pedro construyese un monasterio en el mismo lugar del hallazgo.

El protagonista de la leyenda, Don Pedro de Atarés, responde al prototipo de caballero medieval. Nos lo describe como un bravo guerrero, caritativo y justiciero, dueño de castillos en Borja y Tarazona, entregado a actividades físicas: la equitación, la caza y la guerra, modelo de perfecto esposo, dueño del valle de Veruela y parte del monte que a él se unía. Pedro de Atarés sale de caza «de sus amigos accediendo al ruego». Pero no hallando una res y acercándose la noche se impacienta y decide internarse en el monte a pesar de los consejos de un aldeano montañés que va con él. En este momento salta a la vista la similitud con la leyenda de Bécquer «La corza blanca». El aldeano desempeña en la leyenda de Julia el mismo papel que el pastor en «La corza blanca». A pesar de sus palabras no logra ser creído por Dionís, como en «La Virgen de Veruela». Pero mientras en «La corza blanca» es el joven Garcés, sin escrúpulos, el que se interna en el bosque, en «La Virgen de Veruela» es el mismo Don Pedro Atarés el que desobedece al aldeano. También en «La sombra de Luis Arce» de Julia de Asensi, Luis desoye los consejos de Isabel y se interna en el bosque para seguir a una corza. Si en «La corza blanca» era el episodio de interés y de misterio una corza, en «La Virgen de Veruela» el temor que encierran aquellos montes viene dado por la

⁹ De ellas nos refiere Rubén Benítez (*op. cit.*), el texto recogido solamente en el artículo de Bécquer «El monasterio de Veruela en Aragón», por la extensión de la segunda, que dice así «La fundación de este célebre monasterio, del cual ya hemos tenido ocasión de hablar, se debe al famoso príncipe de Aragón, don Pedro Atares, señor de Borja. Refieren las crónicas, y en la localidad se conserva aún la tradición de esta maravilla, que, sorprendido el piadoso magnate por una horrible tormenta en las faldas del Moncayo y en lo más intrincado y espeso del monte, creyendo su hora llegada, se encomendó tan de veras a la Virgen, a quien profesaba tan particular devoción, que la Divina Señora, movida por sus ruegos, descendió a la tierra, calmó la tempestad y después de significarle el deseo de que se erigiese allí un monasterio en memoria del milagro, desapareció, dejando, en el lugar que ocupaba, la Santa Imagen que le prestó nombre». En el mismo año de 1866, dice Rubén Benítez, Vicente de la Fuente recogió parecida versión, lo que advertía de la objetividad de Bécquer en la descripción de dicha tradición.

presencia de un gnomo y una bruja que envenenan las aguas de una fuente colocada en el camino del bosque y así causan la muerte de cuantos en ella se bañan. Estas «cristalinas aguas» de una fuente enturbiadas por seres extraños constituye otro de los motivos de las leyendas de Bécquer. El temor que infunden las aguas de la fuente de los Álamos, en donde habita un espíritu del mal, y cuyo lugar no se quiere sobrepasar, pues quien osa enturbiar su corriente paga caro su atrevimiento, es el motivo esencial de la leyenda de Bécquer «Los ojos verdes». Motivo que Julia también retomará en su leyenda «El monte Pilato», cuyas aguas encerraban semejante tradición. Debía ser una tradición aragonesa, lo mismo que «La corza blanca» y sobre todo «El gnomo» en Bécquer, la creencia en esos gnomos que habitaban en el monte y de los que advierte de su temida presencia el aldeano a D. Pedro de Atarés en «La Virgen de la Veruela». Eran los mismos que refería el anciano de la leyenda de Bécquer «El gnomo» a las jóvenes hermanas Marta y Magdalena. Coincidentemente, también habitaban entre las rocas del Moncayo. Las aguas de la fuente, de nuevo, junto con la presencia de un gnomo, llevan a Marta a la perdición, al dejarse arrastrar por uno de ellos. Julia de Asensi pone en labios del aldeano otras muchas más historias aragonesas para demostrar a D. Pedro Atarés la credibilidad de la existencia de esas brujas y diablos. Pero, a diferencia que en Bécquer, tanto en «La Virgen de Veruela» como en «El monte Pilato», Julia de Asensi rompe con esa creencia supersticiosa en brujas y gnomos. No ocurrirá así en «La hija del diablo», donde consigue convencer al lector del fondo tradicional de su relato. Motivos folklóricos de carácter supersticioso que también hallamos en Bécquer en sus «Cartas desde mi celda» vinculados a la brujería¹⁰:

(...)
 ¿Os reis?... ¿Sois incrédulo?... pues siendo
 que mi relato burla tal merezca;
 lo que digo no es cuento,
 aunque no negaré que lo parezca.
 Saben en Aragón más de una historia
 que causa horrible espanto
 a todo el que la guarda en su memoria,
 y al que la escucha, pesadumbre y llanto.

¹⁰ Véase al respecto las págs. 98-103 del libro *Bécquer tradicionalista* de Rubén Benítez, *op. cit.*

Ya es la doncella que, sin paz ni calma,
a la suerte lanzando cruel reproche
vendió a una bruja sin pensar su alma
que la llevó al infierno cierta noche.
Ya es el hombre que viejo y achacoso,
por recobrar la juventud perdida,
da al demonio su honor y su reposo
que en pago le concede nueva vida.
Ya la mujer que caprichosa y vana
por una joya, un traje, un atavío,
que si no la embellece, la engalana,
firma sin vacilar un pacto impío.
Ya el que desea un filtro misterioso
que robe la existencia a un semejante;
ya un infeliz celoso
que anhela la constancia de su amante.
Al diablo o a las brujas se dirigen,
sin ver los insensatos
que no son ellos los que el mundo rigen,
aunque los deje Dios mandar a ratos.

Pedro Atarés, atribuyendo a tales historias el carácter de fantásticas, no teme adentrarse en el bosque. Entonces cobra interés la escena de la caza y aparece en ella el motivo característico de Bécquer, la accidentada persecución de una cierva. Como en «La corza blanca» de Bécquer¹¹, la cierva que persigue Pedro Atarés reviste un carácter misterioso:

(...)

Pero cual si la cierva se burlara
de aquel gran cazador, aparecía
mil veces cerca de él, y ¡cosa rara!
Pedro lanzaba un dardo y no la hería.
Tan pronto se ocultaba entre la hierba
como salía por el bosque umbroso,
porque en aquella cierva
algo había de extraño y misterioso.

¹¹ Rubén Benítez dedica al estudio de la corza parte del capítulo VI «Leyendas sobre asuntos tradicionales europeos», *op. cit.*, págs. 137-146.

No es casualidad que tanto en las leyendas de Bécquer como en las de Julia de Asensi sea la noche el momento propicio cuando se cumplen las historias que cuenta la tradición y a las que dichos autores confieren realidad. Don Pedro Atarés se adentra en el bosque cuando está anocheciendo, al igual que las dos hermanas de la leyenda «El gnomo» de Bécquer se dirigen a la fuente por la noche sin hacer caso de las palabras del anciano. También Garcés por el bosque ya de noche sale en busca de la corza prometida a Constanza en la leyenda becqueriana «La corza blanca». Lo mismo ocurre en otras «leyendas» de Julia como «El encubierto», «El Cristo de la Luz», «El castillo de Thierstein» en el que Margarita jura consagrarse para siempre a la Virgen si la salva en aquella noche triste y sombría en que se derrumba el castillo; en «El monte Pilato» es una noche hermosa cuando Mina se arroja al lago con su amante Rodolfo; «El caballero de Olmedo» recoge como escenario también una noche triste y oscura para describir el momento en que matan a traición a D. Juan, caballero de Olmedo; y en «La sombra de Luis Arce» era en una noche fría de invierno cuando un trovador desvela el nombre del asesino de D. Luis, y por la noche también, desencadenada la desgracia, es cuando algunos aldeanos llevan al castillo el cadáver del primogénito de los Condes de Arce. Pienso que no es otro el motivo que la búsqueda y apreciación del misterio en ambos autores. Es en la oscuridad cuando irrumpe y se hace realidad la tradición.

Al igual que en la tradición que Bécquer incorpora en su carta y artículo periodístico, Pedro Atarés se halla en el bosque cuando irrumpe una tormenta que amenaza su vida. Entonces la leyenda adquiere la connotación religiosa impresa en su título. Pedro Atarés implora a la Virgen e inmediatamente cesa la tormenta. La descripción de la Virgen que Julia de Asensi lleva a cabo en su leyenda no iguala a la de Bécquer¹² en extensión pero sí en la intensidad

¹² Dice así la descripción que Bécquer lleva a cabo de la Virgen en «Cartas...», IX: «Me figuro un esplendor vivísimo que todo lo rodea y todo lo abriga; que, por decirlo así, se compenetra con todos los objetos y los hace aparecer como de cristal, y en su foco ardiente, lo que pudiéramos llamar la luz dentro de la luz. Me figuro como se iría descomponiendo el temeroso fragor de la tormenta en notas largas y suavísimas, en acordes distantes, en rumor de alas, en armonías extrañas de cítaras y salterios; me figuro las ramas inmóviles, el viento suspendido, y la tierra, estremecida de goce, con un temblor ligerísimo, al sentirse hollada otra vez por la divina planta de la Madre de su Hacedor, absorta, atónita y muda, sostenerla por un instante sobre sus hombros. Me figuro, en fin, todos los esplendores del cielo y de la tierra reunidos en una sola armonía, y en mitad de aquel foco de luz y sonidos, la celestial Señora, resplandeciendo como una llama más viva que las otras resplandece entre las llamas de una hoguera, como dentro de nuestro sol brillaría otro sol más brillante».

que ambos autores pretenden dejar de su belleza. Es en ambos una belleza inmaterial, incorpórea e indescriptible, por lo tanto. Dice la leyenda de Julia:

(...)

Vio Pedro la más bella criatura
que pudo concebir su fantasía.
Todo era en ella luz, líneas, colores,
de perfecciones modelo,
la reina del Moncayo y de sus flores
descendiendo a la tierra desde el cielo.
Lumínica
aureola ceñía su tranquila y blanca frente,
y allí se hallaba sola,
contemplando a D. Pedro sonriente.

2.4. Los celos: «El castillo de Thierstein»

De nuevo el tema de los celos cobra importancia en otras dos leyendas y tradiciones de Julia de Asensi. «El castillo de Thierstein», cuyo Señor podría tildarse «el celoso extremeño», y en «La sombra de Luis Arce». En la primera de ellas, el asunto guarda estrecha relación con una de las novelas intercaladas por Cervantes en *El Quijote*, «La historia del curioso impertinente», y, sobre todo, con la novela ejemplar «El celoso extremeño». En esta última, al igual que en «El castillo de Thierstein», la acción gira en torno a los celos de un anciano casado con una joven muchacha que sus padres entregan únicamente por la situación holgada del pretendiente:

(...) Se había casado cuando sus cabellos empezaban a encanecer, con una joven bella y pura, llamada Margarita, —nombre muy del gusto romántico, y cuyo prestigio literario entre los románticos se debía a la Margarita del *Fausto* de Goethe—, a la que sus padres habían sacrificado, (...) para que tuviese mayor fortuna y posición brillante.

Los celos del señor de Thierstein le llevan a espiar continuamente a su esposa,

ofreciendo una gruesa suma al que le diese pruebas de la traición de su mujer,

y a encerrarla en el castillo bajo la custodia de un carcelero, —un paje que tras un desengaño amoroso guardaba profundo odio a las mujeres—, al modo que Felipo de Carrizales en la novela ejemplar de Cervantes había hecho con Leonor al contraer matrimonio con ésta. También en la leyenda «La estatua rota» de Julia de Asensi, Pedro Torrigiano es un personaje que se mantiene en esta línea cuando dice acerca de su mujer:

(...) siendo mujer sencilla e inexperta
me pareció prudente
tener cerrada del hogar la puerta
y ocultar sus bellezas a la gente (...).

Y cuando D. Rodrigo, pretendiente de ésta, la descubre dice:

Una casualidad os hizo verla
en mi humilde mansión donde se esconde
como en su concha la preciada perla.

Pero es en «El castillo de Thierstein», de entre las leyendas y tradiciones de Julia de Asensi, en donde alcanza más alto grado el tema de los celos. El señor del Castillo, su marido, no solo ha encarcelado a su mujer sino que

(...) el castillo fue cerrado, los servidores partieron a otro, el señor a un lejano país sin anunciarlo a ningún individuo de su familia. Margarita quedó prisionera en una habitación con su doncella, y en otra se instaló el paje Luciano.

No obstante, poco a poco, Luciano, el paje, comenzó a conocer a Margarita hasta llegar a enamorarse de ella. Casualmente un terremoto sacude el castillo en una noche triste y sombría y Margarita jura en sus rezos consagrarse siempre a la Virgen si se salvaba de aquel estruendo. Se cumple el milagro y Margarita confiesa al paje su resolución de retirarse a un convento. Conmovido, el paje sigue su mismo camino. Para la creación de esta leyenda se basa Julia de Asensi en la tradición que las ruinas del castillo mantienen, según un escritor del que transcribe al final sus palabras literales:

El que hoy visite las ruinas del castillo de Thierstein, *más importantes*, dice un escritor, *por las tradiciones de poder, esplendor y*

fuerza que a ellas se refieren, que por su aspecto, que parecen resumir la antigua historia de la comarca, puede ver la prisión de Margarita y el cuarto de su carcelero, salvados milagrosamente del terremoto de 1756.

Sobre un monumento y su tradición ha elaborado en este caso Julia de Asensi una leyenda.

2.5. Aparición de un fallecido

2.5.1. «La sombra de Luis Arce»

En «La sombra de Luis Arce» son también los celos uno de los motivos principales, pero el tema principal lo constituye la presencia de un aparecido que ha muerto.

Mauricio, «envidioso, malvado e hipócrita», celoso de su hermano Luis por su fortuna y por la mujer con la que se iba a casar, le arrebató ambas cosas. Desde entonces vive atormentado por la presencia continua de la sombra de su hermano muerto, hasta que el hijo de quien presencié el crimen, un trovador, da a conocer los hechos y el hijo mayor de Mauricio se quita la vida, su esposa muere y el mismo Mauricio se vuelve loco. Aparece, de nuevo, el motivo tan bécqueriano de la corza, como presagio de un final infausto. Mauricio trama cómo quitar la vida a su hermano y aprovecha la ocasión un día que salen temprano de caza, y entonces

una corza acosada por los perros cruzó por el monte a corta distancia de los cazadores, y como Luis no la alcanzase al intentar herirla, corrió tras de ella, a pesar de los ruegos de Isabel que no quería se alejase. (...) Una hora después llegaba Mauricio jadeante, con las ropas en desorden, sin armas, alterado el rostro por el terror o la pena, tembloroso y convulso.

Había cometido un crimen que nunca quiso revelar, pero que pagaba con el remordimiento cada vez que se hacía presente y contemplaba la figura oscura y vaga de su hermano. También este motivo se hace presente cuando el primogénito de los Arce, enterado de quién es su padre, sale de casa y aquella misma noche unos aldeanos regresan con su cadáver.

Al igual que en «El castillo de Thierstein», la leyenda parte de una tradición basada en las ruinas que del castillo quedan:

Hoy no se conserva de aquella señorial vivienda más que una torre en la que las aves nocturnas tienen su nido, y un montón de ruinas que en nada recuerdan su pasado esplendor. Acaso en algún señalado día vaya aún a visitarlas, no la sombra de Luis de Arce, que descansará en paz en el reino de los justos, sino la de su criminal y desventurado hermano.

2.5.2. «La sombra del monje»

«La sombra del monje» apareció publicada el 7 de abril de 1905 en *El Album Ibero Americano* (año XXIII, nº 13, pp. 148-149), cuando la dedicación de la autora a la literatura infantil era ya completa. Como «Olivia Campana» y «La Kermese», también publicadas en la prensa periódica, ésta aparece escrita en prosa. Se trata de una breve leyenda inventada por la autora, en la que como en «La sombra de Luis Arce» hallamos reiterado el asunto maravilloso de la aparición de un fallecido. En «La sombra del monje», sin embargo, la presencia de la sombra no constituye un elemento perturbador sino que, por el contrario, es deseada por Laura. Consecuentemente, los sentimientos afectivos de Laura hacia la persona que en la muerte representaba dicha sombra son de tipo positivo, en contraste con los que Mauricio sentía hacia su hermano Luis en «La sombra de Luis Arce». La coincidencia y similitud de ambas leyendas no acaba en el título, condensador del motivo, sino que se prolonga en su estructura hasta un final similar, con la locura de ambos personajes. En ambas leyendas Julia de Asensi ha buscado como elemento desencadenador de los hechos una contrariedad que tiene como objetivo hacer realidad la sombra. En «La sombra de Luis Arce», como hemos visto, era la envidia de uno de los dos hermanos que, cual simulacro bíblico de Caín y Abel, le lleva a cometer un asesinato. En «La sombra del monje», por el contrario, son lazos de amor lo que une a dos jóvenes enamorados, por lo que Julia se ha tenido que valer de un tercer personaje, el padre de Laura, quien, oponiéndose al matrimonio de dichos jóvenes ante un mejor pretendiente para su hija, provoca la entrada de Juan de Orgaz en un monasterio, donde vive retirado sin saberlo Laura. Cuando ésta se niega a casarse con cualquier hombre fuera de Juan se entera que éste se hallaba en un monaste-

rio. Muerto su padre, Laura acude con frecuencia a orar al monasterio, pero Juan ha sido trasladado a otro a pocas leguas, y muere poco después. Las continuas oraciones y estancias de Laura en el monasterio donde había ingresado Juan por vez primera, crean un ambiente a su alrededor de recogimiento y una atmósfera que poco a poco nos va acercando más a un plano irreal, imaginado y a la vez impregnado de romanticismo, pues se prolonga más allá de la muerte. Tal es el plano al que nos ha trasladado la autora, mientras que el resto de los personajes no comprende la locura, el amor de Laura más allá de lo visible, de los muros de la realidad. Abriga esta leyenda una esperanza final, la ilusión de Laura por hallarse un día en el mismo plano, en la mansión donde se hallaba Juan. Es la recompensa a un amor fiel el que en su conjunto contrapone la «sombra» de «La sombra del monje» a «La sombra de Luis Arce» en la que es el castigo de un crimen el que se hace pagar a su detractor con la presencia continua del agraviado. La atmósfera ideal, poética, creada por Julia de Asensi, está llevada a cabo a través de su delicadeza característica. Son las flores, como lo eran en su poesía, las que confieren a la leyenda una sensibilidad romántica y a la vez simbólica.

2.6. *Leyendas basadas en un hecho histórico real*

2.6.1. «El caballero de Olmedo»

«El caballero de Olmedo» es un relato ficticio sobre un tema o motivo de la tradición popular y con base histórica, elaborado literariamente. El antecedente más cercano y conocido por nosotros es la comedia de Lope de Vega que lleva el mismo título. El gusto de Julia de Asensi por los temas o motivos del teatro, en especial, de los Siglos de Oro, se encuentra de nuevo manifestado en esta leyenda. Pero no pudo ser únicamente la comedia de Lope la que sirvió a Julia de Asensi como génesis o estímulo en la elaboración de la misma. Como ha señalado Antonio Prieto¹³ en su introducción, edición y notas a dicha comedia de Lope de Vega, respecto a este motivo existía ya un tema histórico convertido en trayectoria popular de cantar. Reproduzco literariamente de dicha introducción el tema, que dice así:

¹³ Lope de Vega. *El caballero de Olmedo*, edición, introducción y notas de Antonio Prieto, Barcelona, Ed. Planeta, 1982, págs. XLV-XLVI.

Históricamente, en noviembre de 1521, el caballero Juan de Vivero, acompañado de su lacayo Luis Herrera, regresaba de Olmedo a su ciudad de Medina. A mitad de camino se encontraron con Miguel Ruiz, de Olmedo, y otros tres acompañantes, todos ellos armados. Ruiz mató de una lanzada a Vivero, huyendo luego al monasterio de La Mejorada, y la viuda de Vivero entabló causa judicial, por cuyo proceso nos llegaron las noticias históricas. El hecho provocó, —sigue diciendo Antonio Prieto—, una serie de comentarios e interpretaciones (entre las que entran los celos por una dama llamada Elvira Pacheco) que fueron convirtiéndose en leyenda y constituyeron, entre otras variantes, la copla

Que de noche lo mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

Dicho tema histórico, a su vez, originó una comedia de *El caballero de Olmedo*, anterior a la de Lope, anónima, de 1606 y que Schaeffer reimprimió en 1887. También fue un tema tratado por otros poetas, y se dice que hubo romances populares acerca de ello, aunque el único que ha llegado hasta nosotros es el del príncipe de Esquilache (1648), no procediendo del drama de Lope, aunque guarda alguna relación.

Julia de Asensi debía conocer el hecho histórico, pues a diferencia de Lope de Vega, quien sitúa el fondo histórico de su comedia en la época de Juan II, Julia lo traslada al tiempo de los Reyes Católicos en donde, realmente, según la historia recogida en el *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España* de Alonso López de Haro (Madrid, 1622), tuvo lugar. Así queda consignado desde el comienzo de la leyenda:

Brillantes fueron las fiestas con que la villa de Medina del Campo obsequió a los reyes Católicos doña Isabel y D. Fernando cuando después de la conquista de Granada volvieron a Valladolid, pasando de allí a la citada villa con lo más lucido de la corte castellana.

Del mismo modo el protagonista del episodio histórico, Juan de Vivero, lleva el mismo nombre que el que Julia asigna a su personaje, frente a Lope, que lo llama D. Alonso. D. Juan de Maldonado forma junto a doña Ana y el paje Ramiro el triángulo, al estilo de las novelas pastoriles, sobre la que Julia

de Asensi urde la trama de su leyenda. D. Juan de Maldonado es pintado por la autora como «uno de los señores más apuestos, más nobles y más bravos de su época», pero también como un conquistador de mujeres, acostumbrado a ver rendido a sus pies «a mujeres sin cuento». El calor y amor que abriga el corazón del caballero Maldonado contrasta con la frialdad y altivez de la viuda doña Ana, de la que éste está profundamente enamorado. Maldonado está dispuesto a cualquier cosa con tal de conseguir el amor de la viuda. Doña Ana sólo consentirá casarse con él si éste logra hacer realidad un imposible, esto es, que por delante de su ventana pase el río Zapardiel, que se divisaba a lo lejos. Mientras, a pesar de que la viuda había afirmado no acceder al amor de D. Juan no por amar a otro hombre, ni por la presencia del recuerdo de su marido sino simplemente por no poder amarle, descubrimos la inclinación que ésta muestra hacia uno de sus pajes, llamado Rogelio. La frialdad de la dama se acentúa cuando, tras haber prometido a Rogelio casarse con él, Maldonado consigue su propósito de hacer correr las aguas del río por delante de su ventana, y entonces ella convence al paje para que en una emboscada le dé muerte. La viuda, que utiliza todas sus mañas para inducir a Rogelio al asesinato, consigue que éste cumpla sus deseos, pero cae en la misma trampa que doña Ana había planeado para Maldonado, al ser delatado por su propia madre, que le veía huir. Sacrifica a Rogelio para no doblegarse a la voluntad de Maldonado, llegando a convertirse, así, ambos víctimas del amor por la misma mujer. Esto, junto a la decisión del paje por quitarse la vida una vez encerrado en la prisión, denota la ubicación que ésta y otras leyendas mantienen dentro del gusto y sensibilidades románticas. La incorporación del famoso cantarillo popular que Lope también introdujo en su comedia tiene lugar al final de la leyenda. Doña Ana, tras perder a los hombres que más la habían amado, no ha olvidado a ninguno. El primero, por ser su preferido, y Maldonado, porque

cada vez que se asomaba a su ventana, el murmullo del río, cuyo curso había cambiado el caballero para conseguir su amor, le recordaba un crimen no expiado, y continuamente llegaba a sus oídos una canción compuesta entonces en honor a D. Juan y cuyo estribillo decía:

A traición le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo

Es importante señalar en esta leyenda la presencia de motivos que ya habían aparecido en otras leyendas y que de nuevo irrumpen en ella. Diablos, genios maléficos y duendes pueblan la conversación animada y supersticiosa que, a modo de paréntesis de la acción principal, las doncellas, pajes, escuderos y dueña de doña Ana, mantienen en uno de los aposentos de la vivienda. Transgresión de la que se sirve la autora para darnos a conocer al tercer personaje, el paje Ramiro, de ese triángulo imprescindible para el desencadenamiento de la acción, y para asegurarse que su leyenda no es sólo una trama típica de una comedia.

«El caballero de Olmedo» se trata de la única leyenda, junto con la titulada «Sor Felisa», en la que la mujer no es un dechado de virtudes, aunque sí de belleza. En esta última la autora hace un detallado retrato físico de Prudencia:

Ella era gentil, hermosa,
con ojos negros, brillantes,
dientes de perlas guardados
por sus labios de corales.
Tenía espaciosa frente,
esbelto y gracioso talle,
la tez un poco morena,
el porte altivo, elegante

pero también el rasgo que la define es el mismo que a la viuda doña Ana: «tenía el alma algo fría, resuelto y firme el carácter,» y «le agradaban los adornos,/ las alhajas y los trajes,» frente al amor, disposición y entrega de Don Félix hacia la mujer que ama, que le lleva hasta la muerte aún sabiendo que corre ese riesgo — «Pero debo resignarme/ y sabré encontrar la muerte/ ya que otra cosa no gane/»—, como en el paje Ramiro de la leyenda anterior. Esta diferente disposición de caracteres queda clara desde el principio, pues inmediatamente después de la descripción de Prudencia, Julia de Asensi salta a definirnos a Don Félix:

El era honrado, leal,
de rostro bello y afable,
valiente entre los más bravos,
apasionado y amante.

2.6.2. «Sor Felisa»

También en «Sor Felisa», como en «El caballero de Olmedo», la dama se inclina por el amor de un hombre «algo pobre». En «Sor Felisa» el hecho

cobra relevancia, pues desencadena el que D. Félix tenga que partir en busca de gloria arriesgando su vida en una de las naves de la Armada Invencible. Entonces es cuando D. Félix avisa a Prudencia que si llegara a morir le anunciaría su muerte a través de medios excepcionales:

¿Ves esos ricos damascos?
 Si los sientes agitarse
 y que los cuadros se mueven,
 es que muero en ese instante.
 Y por si acaso abstraída
 a los muros no mirases,
 las cortinas de tu lecho,
 donde feliz reposaste
 quizá soñando conmigo,
 se descorrieran suaves.
 No lo olvides, bella mía,
 por la noche al acostarte
 observa bien tus damascos
 tus cortinas y mueblaje.

Desde este momento el relato cobra tintes fantásticos por esos medios inverosímiles que D. Félix describe a Prudencia, y que al cumplirse adoptan la modalidad de leyenda. No obstante, también para esta leyenda Julia de Asensi se ha basado en la tradición. El relato como la tradición de la calle del Príncipe¹⁴ se centran en la figura de Prudencia y en la vivienda que ésta ocupaba. Ante la promesa de ésta a D. Félix de saber aguardarle

aunque para regresar
 años y más años tardes.
 No escucharé de otro amor
 las halagadoras frases,
 ni recibiré visitas
 que pudieran disgustarte.

¹⁴ En la calle del Príncipe, mencionada al comienzo de la leyenda de Julia de Asensi, cuyo nombre se debe a Felipe II, época en la que sitúa el relato, se hallaba una vivienda de una dama llamada doña Prudencia Grilo, más tarde convertida en el convento de Santa Isabel. Julia de Asensi desarrolla la leyenda que en torno a dicha casa se conserva, manteniéndose fiel a la tradición. (Véase Pedro de Répide. *Las calles de Madrid*, Madrid, Ediciones La Librería, 1994, págs. 533-534).

Te escribiré con frecuencia
si acaso de Madrid partes
y no pasará un minuto
sin que mi amor te consagre,

se contraponen los hechos que desmienten sus palabras. El carácter voluble de Prudencia, inconstante en sus promesas, se manifiesta en el instante en que D. Félix parte:

Aún él no había acabado
su largo y triste viaje
cuando partió con la armada,
que ella fue a giras y bailes.
Unas veces se decía
que la obligaba su padre,
otras que de aquella pena
forzoso era consolarse,
y mientras él navegaba
por los turbulentos mares,
la dama se divertía
cuidando de engalanarse.

Una de las noches doña Prudencia en un baile conquista

el alma de cien galanes,
satisfecha de sus triunfos
sobre miles de rivales
en elegancia, hermosura,
en amores y en diamantes,
pensando en vencerlas más,
si vencer más era dable».

Y aquella misma noche vio el damasco agitarse y en uno de los cuadros una escuadra sepultarse, también vio a un joven de cuyas manos brotaba sangre y que luchaba vanamente contra el mar,

y al flotar, pudo la dama
ver que el muerto era su amante.
Entonces las colgaduras,
tan bellas como elegantes,
se descorrieron despacio
sin que las tocara nadie.

Es entonces cuando Prudencia

por vez primera
lágrimas vertió abundantes
de amor, de remordimiento,
de temores y pesares.

Julia de Asensi presenta un final muy de acuerdo con la época. Prudencia no sólo se entrega a la vida religiosa, sino que además funda un convento llamado de Santa Isabel con todos sus bienes en su misma casa y cambiándose el nombre por el de Sor Felisa. A pesar de convertirse en la protectora del pobre y de imponerse penitencias «que sufrió como un mártir», no vivió tranquila allí, pues

aún lloraba por don Félix
y soñaba con su amante.

2.6.3. «El encubierto»

«El encubierto», es una leyenda que, como «Olivia Campana» y «El caballero de Olmedo» y «Sor Felisa», tiene como base un hecho histórico real. Sobre el escenario histórico de la España de Carlos V en el año 1526, valiéndose del recuerdo de los levantamientos producidos en las germanías de Valencia en mayo de 1522, Julia de Asensi crea una leyenda cuya extensión supera al resto. Julia de Asensi centra ésta en la rebelión que históricamente tuvo lugar en la comarca de Játiva, la cual durante un breve período de tiempo fue dominada por un personaje misterioso que llamaban *El Encubierto*, un impostor que afirmaba ser hijo del infante Juan (el único hijo varón de los Reyes Católicos) y de Margarita de Austria, y, por tanto, con derecho preferente a la herencia de los reinos de España. Murió asesinado y según J. Reglá Campistol «parece representar la exaltación de una especie de misticismo enfermizo, que le infundiría sueños de grandeza hasta llegar a considerarse predestinado a resolver los males del país»¹⁵.

¹⁵ J. Reglá Campistol. «Movimiento de las Germanías», en *Gran Enciclopedia Rialp* (GER), T. X, Madrid, Ediciones Rialp, 1972, pág. 848.

Hallamos en esta leyenda semejante misterio al que Julia confiere a la habitación de Teresa en la novela corta «La casa donde murió», donde Lorenzo, al regresar a su casa después de hacer fortuna en América, se empeña en dormir en un cuarto en el que nadie osaba entrar y en torno al cual Julia crea una leyenda, pues en él había muerto *El Encubierto*, según dice uno de sus personajes:

Una noche durmió en ella un primo de mi abuela, y contó cosas tan extrañas, que no me he atrevido a penetrar jamás ahí. Cuando la casa aún no era posada, en esa habitación, que fue la de la posadera, murió un hombre, ignoro si mártir o criminal, que eso solo lo sabe Dios, y dicen que su alma vaga por estos contornos y que no quedará tranquila en el otro mundo hasta que el Judas que le vendió por un puñado de monedas sea castigado.

De nuevo nos encontramos ante el gusto de Julia de Asensi por caracterizar a Lorenzo, uno de los personajes, por su osadía y curiosidad, frente a los consejos de su sobrina, atemorizada porque se hacía de noche y el alma en pena podría aparecer:

Yo no creo mucho en las almas en pena que vienen a la tierra, dame la lámpara y quédate aquí si no quieres seguirme.

Lorenzo penetra y resuelve que aquel cuarto sería donde pasaría la noche, no sin antes enterarse de la «historia novelesca» —como la llama uno de los personajes— que sobre aquella habitación abandonada se contaba. Es entonces cuando Julia de Asensi crea una tradición, basándose en los anteriores datos históricos y en la rebelión de algunos plebeyos del pueblo valenciano contra los nobles durante el levantamiento de las germanías. Muerto uno de los jefes de los plebeyos, esto es, Vicente Peris, se encargó de su mando Enrique Enríquez de Rivera, conocido por *El Encubierto*. Incitaba al combate y cada vez conseguía que más valencianos le siguiesen, gracias a sus promesas y poderosa influencia. Únicamente lograron vencerle cuando fue vendido por cuatrocientos ducados y traído por engaños al pueblo, donde le dieron muerte el alcalde y otros hombres. Entonces fue conducido a la posada, casa donde se hallaban viviendo, y en el dormitorio donde Lorenzo se proponía dormir quedaron las huellas de la sangre que las heridas del encubierto derramaron. Desde entonces quien dormía en esa habitación, a las doce en punto veía

un alma en pena, envuelta en blanco sudario, penetraba por la ventana, aunque estuviese bien cerrada, se arrodillaba al pie del lecho y besaba las sangrientas huellas, que después desaparecía dirigiéndole antes una mirada de angustia como si le pidiera alguna cosa.

El relato se extiende al contar cada personaje la misma tradición pero modificada desde su punto de vista. Así, dice una de sus sobrinas:

—Tío —murmuró la joven— no creáis lo que mi abuelo os ha dicho respecto a don Enrique Enríquez de Rivera. Esa es una novela inventada por sus enemigos para desprestigiarle.

Inés, su sobrina, además le habla de «la hermana de leche del encubierto hermosa mujer que perdió el juicio cuando le mataron y que vive de la caridad pública.

Da pena verla, —seguía diciendo— vestida de blanco, porque lo blanco era el distintivo de los agermanados, con el cabello en desorden, brillantes los ojos, vagar errante por los prados, sin domicilio fijo, comiendo lo que le arrojan al pasar, como si fuese un perro, y sin embargo conservando un pensamiento lúcido, el de la muerte de su Enrique.

Lorenzo pasa aquella noche en la habitación del encubierto y aunque nota que alguien había intentado limpiar las manchas de sangre, pues el suelo estaba húmedo y éstas volvían a reaparecer, no dijo nada a nadie al día siguiente. El día siguiente era 19 de mayo, día del aniversario del encubierto. Esa noche Lorenzo ve entrar a una forma blanca que parecía una mujer por la ventana. No ve su rostro pero oye su respiración «agitada, entrecortada por hondos suspiros». Ve además que cogió el Cristo, el cual besó, y lo mismo hizo con las manchas de sangre que había en el suelo, las cuales mas tarde frotaba con un paño húmedo. Antes de salir por la ventana repitió la misma escena. Al día siguiente, cuando las manchas de sangre habían desaparecido, encontraron ahorcado al Judas que decían había traicionado al encubierto y ahogada en el arroyo a la hermana del encubierto.

El misterio es una técnica de la que se ha valido la autora para mantener alerta la atención del lector.

2.6.4. «Olivia Campana»

«La Kermesse» y «Olivia Campana», son leyendas que la autora publicó en la «Revista Contemporánea», en los Tomos XCVIII (1895, V-30, pp. 386-389) y CIII (1896, VII-30, págs. 156-165 y VIII-15, págs. 260-271) respectivamente.

«Olivia Campana» es una leyenda histórica basada en la vida del pintor holandés Antonio Moro¹⁶. Julia de Asensi mantiene inalterable la época en la que vivió el pintor y su afición al retrato, al que se dedicó casi con exclusividad óptima. En torno a ella Julia crea un relato en el que compagina la actividad de Moro en España con un episodio amoroso.

Del mismo modo que en «La estatua rota» ésta era imagen de María, de quien estaba enamorado su marido, en «Olivia Campana» es el retrato de la joven que lleva dicho nombre, a la que ama Antonio Moro y a quien plasma en un lienzo. Nos hallamos ante una leyenda de base histórica pero formulada a partir de una anécdota inventada y en la que el eje lo constituye el amor. Antonio Moro, pintor flamenco, vive en España bajo la protección de Felipe II. Enamorado de una joven condesa desde que ésta era muy niña y a la que cree perdida, pues su padre se la llevó al Nuevo Mundo y no volvió a saber más de ella, se la encuentra muerta en un féretro y realiza de ella un hermoso retrato. Pero estando en la iglesia recibe una nota de una beata comunicándole que la fallecida era Olivia Campana y que también ella le había amado en vida. Pasan unos años y el Duque de Alba, quien también le había nombrado su pintor, le llama para que plasme en un lienzo el rostro de cinco

¹⁶ Dicho pintor nació en Utrecht hacia 1517 y murió en Amberes en 1577. Su importancia es capital en la evolución del retrato, tanto noble como burgués. Fue discípulo de Jan van Scorel y, muy pronto, se estableció en Amberes, ciudad que desde principios del s. XVI fue adquiriendo una importancia artística cada vez mayor, y en la que entra a formar parte de la Corporación de pintores en 1647. Dos años más tarde se encuentra en Bruselas al servicio del cardenal Granvela, cuyo mecenazgo no le abandona nunca. Hacia 1550 comienza el largo peregrinaje por toda Europa que habría de ocupar gran parte de su agitada vida. Permanece en Roma hasta 1551, momento en el que el emperador Carlos V le envía a Portugal. De allí pasa a España hasta que Granvela le hace marchar a Inglaterra para asistir a la ceremonia de la boda de María de Tudor y Felipe II, en cuya ocasión pinta el espléndido retrato de la reina que se conserva en el Museo del Prado. De 1555 a 1559 trabaja en varias localidades importantes de los Países Bajos, hasta que, al parecer, vuelve a España una corta temporada. A partir de entonces no deja ya nunca los Países Bajos, trabajando por igual en Utrecht y Amberes, donde se establece definitivamente en 1560 y donde muere en 1577.

mujeres que iban a morir por haber mantenido secreta correspondencia con rebeldes. Una de esas mujeres es Olivia Campana, a la que Moro libra de la muerte, negándose a seguir siendo pintor del Duque si éste no le da la libertad. Finalmente, el Duque accede a la petición de Moro y les proporciona un salvoconducto para que puedan desplazarse sin peligro. Pero saliendo Moro de la posada donde se hallaban para hablar con el que creía el capitán del barco, el Conde de Aremberg, del que era esposa Olivia Campana y del que había huido, acaba con la vida de ésta. Moro, aunque tarde, derriba al Conde de una estocada y halla el cuerpo muerto de Olivia. Desde entonces «buscando ansioso/ el medio de calmar la pena aquella», Moro se dedica a acabar el cuadro de La Resurrección, muere un año después y hace poner en su féretro el retrato de Olivia Campana. La alusión a este cuadro de tipo religioso no puede ser otro que la de un *Cristo resucitado* de Moro, que se encuentra en una colección particular de Nimega. Únicamente sabemos de otras dos pinturas religiosas pertenecientes a Moro: un *Calvario*, de enormes proporciones, en el Museo de Santa Cruz de Toledo, y un *S. Sebastian*, en el Museo de Munich.

2.6.5. «La Kermesse»

«La Kermesse» es una breve leyenda que Julia de Asensi dio a conocer en el Tomo XCVIII de la «Revista Contemporánea» (1895, V-30, págs. 386-389). Tras la publicación de *Leyendas y tradiciones en prosa y verso* en 1883 no hallamos de nuevo el cultivo de éste género hasta 1895-96 con ésta y la anterior leyenda. La proximidad temporal de ésta con su ya decidida y completa dedicación a la literatura infantil se deja influenciar si no en «Olivia Campana», sí de manera clara en «La Kermesse». El mismo título viene a significar una fiesta que los niños celebran en favor de los más necesitados por medio de puestecillos donde se venden objetos de poco valor: juguetes, flores, cigarros, porcelanas, etc. No sólo es el hecho de que sus protagonistas sean niños lo que presenta concomitancias con la literatura infantil, sino la exposición argumental de una breve historia ficticia y de carácter sencillo, hecha con fines morales y a la vez recreativos. La leyenda está creada con el apoyo en una tradición contemporánea a la autora, que con anterioridad ya era costumbre en países como Holanda, Bélgica y norte de Francia, aunque con carácter distinto. La protagonista es una niña, Lucía, la única que no puede presentarse en la fiesta de la Kermesse por no tener un traje, debido a la

avaricia de su padre que, a pesar de ser el más rico del toda la ciudad, jamás le da dinero. Su padre tampoco permite que se case y la niña lo atribuía a que, viejo y achacoso, no podría vivir sin sus cuidados. Sin traje ni qué vender en la fiesta, Lucía coge flores del campo y conchas del mar con que proveer su puesto. Cuando llega la hora de la fiesta la niña encuentra un vestido adornado con las flores que había recogido del campo. Cuando entra en el parque todos se fijan en ella y logra vender todas las conchas. Finalmente, el muchacho que estaba enamorado de ella pide a su padre su mano y éste se la concede, viendo que no exige dote. Este relato guarda semejanza con el cuento de Julia de Asensi titulado «El Altar de la Virgen», en el que también una niña, no teniendo nada que ofrecer al altar de la Virgen en una de las fiestas que en honor a ésta se festejan, lleva flores del campo, viéndose recompensada por su sencillez, modestia y humildad. También al final «La Kermesse» presenta un aspecto fantástico: «En el fondo de la escarcela había quedado olvidada una concha. Marcela y Lucía vieron en ella una hermosa perla, que en perlas se habían trocado las lágrimas que derramó la joven», a semejanza del cuento.

2.7. Leyendas que parten de una tradición popular

2.7.1. «La hija del diablo»

Las leyendas «La hija del diablo» y «El monte Pilato», parten de una tradición popular y de motivos constituyentes de relatos de esta índole.

La primera se caracteriza por su especial comienzo, esto es, un refrán o dicho popular supersticioso, con cuyo verbo introductorio «dicen» en plural y sujeto omitido, intenta dar credibilidad y sensación de tradición a una narración de por sí inverosímil: «Dicen que cuando llueve y hace sol el diablo casa a su hija». Es la voz de un personaje, una anciana con aspecto de bruja, la que cuenta la tradición del pueblo de Bolaños a una forastera curiosa. La tradición contada por una persona del mismo pueblo es un recurso que aporta al relato mayor credibilidad, por su carácter de arraigado y cercano. Dicho refrán, por su uso común, sirve de pretexto a Julia de Asensi para basar el relato en un hecho que sin este apoyo consideraríamos inverosímil: la existencia de una hija del diablo, como se dice a continuación del mismo refrán: «Dicen que cuando llueve y hace sol el diablo casa a su hija; lo que nos obliga a suponer que la tiene, aunque nunca hayamos oído referir su historia».

Y, a continuación, la misma historia ya adquiere consistencia. Esa base de la que parte la leyenda es el refrán, pero también se vale en otro momento Julia de Asensi de la consistencia que aporta la tradición, esa transmisión oral de padres a hijos. Dice la anciana en un momento antes de comenzar a relatar la historia:

(...) la verdadera historia del castillo no la conoce nadie más que yo. Uno de mis antepasados fue carcelero en él, y de padres a hijos han ido refiriendo lo que ocurrió allí. A mí me lo contaron cuando era niña y no lo he olvidado ni lo olvidaré jamás.

El relato de la mujer que escuchaba atentamente las palabras de la anciana —la cual parece identificarse con la misma Julia de Asensi— una vez que se hubo despedido, se convierte en una «singular tradición, adquiere una tonalidad imaginativa y fantástica:

Miré por última vez el castillo que se elevaba altivo, teniendo a sus pies las casas de Bolaños, y como era precisamente el 24 de Agosto, mi mente, excitada por la singular tradición, me hizo distinguir una vaga sombra en la más alta de sus ventanas.

Por otro lado, «La hija del diablo» presenta concomitancias en su título con denominaciones, *crúz del diablo*, *cueva del diablo*, *punte del diablo*, que la fantasía popular aplica en la zona catalana a configuraciones rocosas determinadas, a extrañas señales en la montaña o a objetos de procedencia inexplicable. En este caso no se trata de algo material, pero sí de un suceso que impide casarse en día de lluvia. En realidad es una leyenda inventada. El motivo de vender el alma al diablo con tal de conseguir un deseo, estaba ya mencionado en otra leyenda de la autora «La Virgen de Veruela», también aragonesa, y al igual que en ésta una bruja relata la historia a una forastera curiosa.

2.7.2. «El Monte Pilato»

En la segunda, «El Monte Pilato», el yo del autor está también implícito en un personaje del pueblo que narra los hechos:

(...)

—Ese monte —prosiguió ella— hace siglos que tiene su tradición. Dicen que en su cima (...) hay un lago en el que Poncio Pilato, lleno de remordimientos cuando hubo condenado a Jesús, vino a arrojar después de pasar largos años errante por las montañas. Su alma está oculta entre las aguas, y cuando se arroja en ellas alguna piedra o una rama, o se provoca su enojo, lo manifiesta con horribles tempestades (...).

Es el mismo procedimiento que Bécquer había utilizado en la mayoría de sus leyendas con el fin de convencernos del fondo tradicional de su relato. Para eso en algunas ocasiones ambos se valen de esas consejas escuchadas a gente del pueblo. Sin embargo, mientras Bécquer se mantiene siempre fiel a la tradición hasta el final, Julia gusta de romper con algunas de las supersticiones que forman parte de dichas tradiciones («La hija del diablo» es una excepción). No es otra la razón por lo que en «La Virgen de Veruela» Pedro de Atarés, aunque desobedece los consejos del aldeano y se adentra en el bosque, no es castigado con la presencia de esas brujas con que éste le atemorizaba, sino que rompe con dicha superstición a favor de un suceso trascendental. Pedro de Atarés superpone a esa superstición y creencia del pueblo en brujas y gnomos, la confianza y fe depositada en la Virgen, que ante sus ruegos se le aparece. Pasa entonces a ser un milagro sobre lo que de otro modo hubiera confirmado una superstición.

Por otro lado, según el estudio de Rubén Benítez «las fuentes y los lagos de aguas límpidas se asocian en la tradición con seres fantásticos, casi siempre mujeres hermosas, a veces sirenas o monstruos, que protegen la pureza del agua. Son espíritus maléficos, porque se trata de aguas estancadas y no corrientes. Los que enturbian la superficie sufren generalmente un castigo»¹⁷. Julia de Asensi se vale de este motivo tradicional que Bécquer recoge, por ejemplo, en su leyenda «Los ojos verdes», pero transfigura el relato tradicional en favor de una narración ficticia. Es un personaje de la historia el que habita en esas aguas y no un ser misterioso, pero con propiedades también maléficas si alguien osa enturbiar sus aguas. La fuente bíblica es clara.

¹⁷ *Op. cit.*, pág. 147.

2.8. Leyenda mitológica: «La Sibila»

«La Sibila» es una leyenda perteneciente a la mitología escandinava. La continua alusión a dioses y aspectos pertenecientes a la mitología revelan el acercamiento e interés de Julia de Asensi por aquel tipo de asuntos tan del gusto romántico. Ricardo Navas Ruiz y J. M. Díez Taboada en el artículo «Poesía romántica y posromántica»¹⁸ habían señalado la preferencia de los escritores románticos por el Dios cristiano o por los dioses nórdicos que sustituían a los de la mitología greco-latina.

La leyenda en sí tiene como tema central de nuevo el amor. Valiéndose de los dioses pertenecientes a la mitología escandinava, Julia de Asensi urde un mito, una historia basada en los amores de los dioses Freya y Odur. Decretado el casamiento de ambos jóvenes, Odur queda despojado por uno de los genios maléficos de un talismán que le confería su bondad, «su virtud pura», convirtiéndose en «traidor, hipócrita y malvado». Freya, a pesar de que había consultado el parecer de una sibila, quien le había ordenado que desistiese de casarse, no se da cuenta de la frialdad de Odur, «se creyó cual siempre amada» y sigue adelante en sus planes. Pero, una vez casada, Freya no logra un sólo día de felicidad, pues Odur la abandona y el gigante Thrim solicita sus amores. Entonces Freya va en busca de los consejos de la bella sibila Vola. Ésta le aconseja que para librarse del gigante necesita de la ayuda de Thor, dueño de los truenos, a quien el gigante le ha quitado su maza. Entonces Freya sólo tendría que tirar su gran joya Brisnigr, la cual es imprescindible que se mantenga íntegra pues sin ella no lograría volver a ver a Odur, y al acudir a recogerla solicitado el gigante, Thor le dañaría con su daga. Y así ocurrió, pero la joya de Freya queda hecha pedazos y desde entonces sin poder ya recuperar a Odur, tiene una visión en la que le ve alejarse para siempre y hundirse bajo las aguas de un nuevo mundo al que ella no puede acceder. Julia de Asensi se mantiene fiel a los mitos y leyendas escandinavos, salvo en la historia de amor de Freya y Odur, que según dicha mitología tiene lugar con Odin, uno de los ases o divinidades mayores. También inventa el procedimiento en que Thor recupera su maza, como se puede ver en las notas que a pie de página lleva la leyenda, manteniéndose en el resto de detalles fiel a las narraciones y mitos escandinavos.

¹⁸ Ricardo Navas Ruiz y J.M. Díez Taboada. «Poesía romántica y postromántica, en *Historia de la Literatura española*, T.V (Romanticismo y Realismo), coord. por Francisco Rico, Barcelona, ed. Critica, 1982, págs. 254-263.

3. Influencias

No reside el interés de las leyendas y tradiciones de Julia de Asensi en la originalidad. A rasgos generales señalo a continuación las influencias más patentes, para no reiterar lo ya dicho en cada una de ellas.

Las concomitancias con Bécquer son las más claras, incluso algunas parten de una tradición que Bécquer recoge en sus leyendas y que Julia modifica confiriéndolas una nueva visión. Otras veces simplemente se basa en un hecho histórico, como es la vida del pintor Antonio Moro en «Olivia Campana» y el movimiento de las germanías en Valencia de la leyenda «El encubierto». Incluso, a veces, son motivos que parten de relatos de Zorrilla, también versificados, como los de Julia, y de Fernán Caballero, cuando las historias son más originales y con un fondo de moralidad, como corresponde a los elementos del folklore español. Lope de Vega fue otro de los autores leídos por Julia de Asensi. La presencia de los lances propios de las comedias de capa y espada, así como el título y versos literales que la autora recoge de su comedia *El caballero de Olmedo*, son pruebas de la evidente conexión.

4. Los personajes

Los personajes de las leyendas y tradiciones de Julia de Asensi se caracterizan por su osadía ante las advertencias de quienes conocen el peligro, móvil de la leyenda. En algunos casos las mujeres cuentan también con este rasgo masculino, como en «La hija del diablo» y «La Sibila». Pero por lo general suelen ser modelos de virtud y de belleza. El ejemplo más claro lo constituye el de María en «La estatua rota», muy fiel a su marido, Pedro Torrigiano, y cuya imagen había servido para esculpir una estatua de la Virgen. También en «La sombra de Luis Arce» Isabel era «de rostro hermoso y alma no menos bella». En «El Cristo de la Luz» Vicente puede contemplar ante la luz que alumbraba al Cristo «los expresivos ojos, los purpurinos labios y los abundantes cabellos de Teresa». La joven con la que se había casado el señor de Thierstein en «El castillo de Thierstein» era la «bella y pura» Margarita. Por último, Don Juan de Maldonado, en «El caballero de Olmedo» amaba «a una bellísima viuda llamada doña Ana». Los personajes a veces son, como muchas veces en Bécquer, fuerzas morales. Así, lo hallamos en «La sombra del monje». No sin causa los pinta desprovistos casi de caracteres físicos y en cambio destaca ciertos brillos momentáneos de la mirada, como modo de introducirnos en las vacilaciones de su alma.

5. Conclusión

Para la creación de sus leyendas y tradiciones, Julia de Asensi ha puesto en juego toda su sensibilidad, ya a través de la prosa, ya por la inclinación hacia el verso, donde muestra su predilección hacia la poesía y la destreza alcanzada en su manejo.

Además de la poesía, la novela histórica, sentimental y sensible, vino a ser otro de los campos en donde se manifestaron literariamente las escritoras decimonónicas, convirtiéndose, de nuevo, en cómplices de la extraordinaria prolongación de que disfrutó el movimiento romántico hasta finales del siglo. Solamente el cultivo del cuento en los últimos años de su vida y debido al auge que trajo consigo el relato breve, supuso un alejamiento de las formas y estilo románticos. No sólo fue el acceso de la mujer a la enseñanza lo que identificó a muchas literatas con éste último género, sino un claro florecimiento escrito de uno de los parámetros cotidianos que formaban parte de la mujer y sus deberes en el entorno familiar: la educación, el cual además venía a coincidir con la intención y deseo de muchas editoriales.