

Pilar Maria Vega Rodriguez

Todas las hadas tienen su lago: geografía fantástica de la leyenda literaria en el Romanticismo español

1.Leyendas geográficas y leyendas naturalistas

Todas las hadas tienen su lago, y todas las grutas, peñas, bosques, cordilleras y cascadas, sus genios tutelares o malévolos, por ceñirnos exclusivamente a los accidentes geográficos que han dado lugar a tantas leyendas naturalistas. Porque, en otra instancia de la tipología de la leyenda, también alojan espíritus, tragos y diablos los edificios singulares que, más o menos íntegros, llaman la atención de viajeros y lugareños hacia el pasado remoto de la región donde se alzan. En efecto, buena parte de los monasterios y ermitas explican su fundación apoyándose en causas sobrenaturales, como también suele atribuirse a la intervención de seres extraterrenos la construcción de puentes, torres, y cruceros de los caminos¹.

Como establecía Heda Jasón en un clarividente trabajo sobre las leyendas geográficas (1971), es el protagonismo de los sujetos y actores emblemáticos el que caracteriza a las leyendas históricas, mientras que las geográficas dependen de la preponderancia otorgada al emplazamiento de la acción. Pero, en realidad, ambos tipos andan muchas veces unidos, ya que la leyenda histórica o pseudo-histórica incluye siempre la espacialización de la historia en una concreta geografía. En la leyenda geográfica se asume tácitamente que el espacio familiar ha sido testigo en tiempos remotos de hechos prodigiosos, los cuales, bien conocidos por los naturales de un lugar, no sólo refuerzan la conciencia étnica de sus moradores sino que atestiguan su derecho de posesión sobre un determinado terruño. Conocer el secreto o el origen de fisonomía del paisaje implica, de algún modo, haber conquistado un lugar mucho antes que ninguno.

Por eso la leyenda geográfica presenta siempre un ámbito reconocible y familiar para los oyentes o lectores de la leyenda, un entorno similar a aquel en que discurre la vida cotidiana y del cual ofrece el relato una explicación etiológica; esto es, sobre el inicio de la conformación de ese espacio familiar (ya se trate de sus relieves físicos o del remoto origen de un asentamiento urbano). Gracias a esta vinculación legendaria los espacios reconocibles y familiares se redimensionan en espacios trascendentales, asociándose su significado histórico al simbolismo natural de los elementos del paisaje: el lago, la cueva, la montaña, el manantial, etc. De este modo los elementos físicamente reconocibles de la leyenda geográfica apuntan hacia lo inasible, metafísico e invisible (Delpech:1982, 299).

La preceptiva poética del siglo XIX también enseñará que las leyendas sobre las grandes acciones de los héroes constituyen un grupo diferenciado de aquellas otras en las que se habla de los sucesos que acaecieron en una pequeña comarca o lugar, esas "narraciones maravillosas que hay en casi todos los lugares" 1. Muy frecuentemente los rótulos de la leyenda romántica además de trazar tipologías

temáticas –que distinguen las leyendas fantásticas, de las orientales, históricas, religiosas o novelescas– añaden la especificación del marco de procedencia –nacionales y extranjeras y más específicamente, gallegas, toledanas, alcoyanas, granadinas, jerezanas, moriscas etc, o venecianas, americanas, normandas, escocesas, rusas, bretonas, irlandesas–. Este propósito de asociar la leyenda y la geografía se declara expresamente en algunas colecciones, valga por ejemplo, la preparada por Antonio Neira Mosquera y Francisco Corona en 1845, *Mil y una noches españolas*, cuyo prólogo afirmaba la pretensión de componer un legendario español. El proyecto de los dos periodistas fue el de conocer en detalle “la parte geográfica de nuestra patria” de modo que “en las páginas arquitectónicas de cada siglo” pudiese cotejarse el glorioso recuerdo “de nuestro poder y de nuestras conquistas” “Prólogo”

Ambos grupos de atributos –carácter español o foráneo– subrayaron los dos ingredientes especialmente recomendados en la literatura romántica: el color local y el exotismo.

‘Color local’ quiere decir el trazo y tono justos que identifican y caracterizan lo propio. Esta denominación prácticamente coincide con lo que los textos costumbristas calificarán más tarde como ‘castizo’, pues es obvio que los contextos que mejor exhiben el trazo colorista son los que pintan las menudencias de la vida privada. Por eso el color local de la novela romántica –es decir, de la novela histórica– equivale a la reconstrucción de los usos y costumbres de los tiempos antiguos –el medioevo, principalmente– con la descripción de sus fiestas, torneos, batallas y mercados. Los autores costumbristas (Estébanez Calderón y Mesonero Romanos, entre otros) destacarán singularmente en esa pintura del localismo, como también los autores del movimiento regional, veinte años más tarde. De hecho, el crítico Miguel García Romero, hablando de las novelas montañesas de Pereda aseguraba: “Hoy en día nadie como Pereda sabe dar a la novela eso que se llama el color local” (1882, 565)

El color local brinda exotismo a la leyenda ya que, en tantas ocasiones, las costumbres recreadas por ella no sólo resultan extrañas por desaparecidas sino que inspiran también la idea de lejanía, rareza o preciosidad. Ciertamente, el exotismo, como ha demostrado Francisco Lafarga (1994), es nota cultivada siempre en la literatura española incluso en sus épocas menos imaginativas (recuérdese el exotismo americanista del XVIII) pero, desde luego, la mención de la procedencia geográfica de la tradición en el rótulo de la leyenda contribuye al aura de bizarría y singularidad. Es de suponer la entonación fantástica de que se cargaría una leyenda publicada en la prensa romántica española por el solo hecho de mencionar su procedencia alemana, escocesa, nórdica, oriental.

2. Maravilla y percepción sublime

Desde sus primeras formulaciones la leyenda literaria romántica fue comprendida como un texto dependiente del antiguo poema épico si bien completamente diverso a éste por su extensión, tonalidad y temas². Estrictamente hablando, opinaba Antonio Alcalá Galiano en el prólogo a *El moro expósito* (del duque de Rivas), se trataba de un género tan distante “de la humilde trivialidad del Romance, como del altisonante entonamiento de la Epopeya” (1834: v). Lo mismo indicó el ilustre sevillano, profesor de los más importantes poetas del romanticismo español, Alberto

Lista, en sus lecciones pronunciadas en el Ateneo (publicadas en 1844).

Esta clase de composiciones ha sido desconocidas hasta ahora en nuestra literatura poética; pues no puede darse este nombre al pequeño número de romances heroicos, más pequeño todavía si solo se han de contar los buenos y cortos por necesidad, que hay en el Parnaso castellano (1844: 241)

En la doctrina de Lista la leyenda se teje en torno de sucesos históricos nacionales o de tradiciones locales, de personajes que existieron y de otros que solo han vivido en la fantasía popular. Su finalidad, aportaba, es "halagar la imaginación del lector con la pintura de otros usos y costumbres, de otra clase de sociedad, de otro espíritu y de otras ideas, que las del siglo en que vivimos" (Lista: 1840, vol. II, art. 1, 75) Por esto la leyenda selecciona para sus temas tanto hazañas verdaderas, las del Cid, por ejemplo, (cuya historicidad hoy se revisa atentamente) como de falsas tradiciones, la de Bernardo del Carpio, ejemplificaba el maestro sevillano, personaje de cuya existencia hay grandes motivos para dudar. [3](#)

Teniendo en cuenta esta filiación desde el poema épico parece lógico que lo maravilloso sea ingrediente natural de la leyenda. En el poema épico la maravilla facilitada por la *machina* aspiraba más que al embellecimiento del relato a la recreación de una atmósfera idealizante y sublime. A ello colabora la dimensión gloriosa de sus héroes, sus cualidades maravillosas (Manuel Milá: 1873,120), lo portentoso de sus acciones. De ahí que el género situase la acción en épocas lejanas, para facilitar al público la aceptación de un "mayor número de circunstancias maravillosas y sobrenaturales" y al poeta la libertad de alterar circunstancias, o llenar vacíos, en suma, la capacidad de "dar a los héroes la grandiosidad que la tradición les atribuye" (Sánchez de Castro: 1890, 203).

Esto que se predica del poema épico es aplicable también a la leyenda. La leyenda comparte con la epopeya la misma comprensión de la existencia humana como algo trascendental, sublime e incluso trágico (Millet: 2007, 87). Por otra parte, todas las leyendas son en cierto modo doradas, porque aportan "el brillo de lo maravilloso a la austeridad de la historia" (García de Diego: 1953, I,27) La condición maravillosa es requisito para la constitución de la leyenda, la cual podría ser definida como una tradición fantástica "especialmente admirativa, generalmente puntualizada en personas, épocas o lugar admirativo" (ibid.) El efecto de lo legendario en el receptor es la admiración por lo extraordinario o insólito referido en el relato. Según esto, y centrándonos en el género examinado aquí, la leyenda geográfica es maravillosa no sólo cuando hace intervenir personajes sobrenaturales sino también cuando plantea acciones portentosas o casi increíbles y recrea espacios colosales y sublimes. En definitiva, cuando concede a lo maravilloso un tratamiento novelesco. Algunos ejemplos tomados de la prensa facilitan la comprobación de ese entendimiento de lo maravilloso en el sentido de lo extraordinario, portentoso singular. La reseña que el periódico *El genio de la Libertad* hace del *Nobiliario Mallorquín*, publicado por Joaquín María Bover, asegura que la leyenda fantástica transmite por tradición "aquellos hechos extraordinarios que tienen sus raíces en la remota sombra de los siglos" (7-10-1850, 4). Por esas mismas fechas, un artículo del *Semanario Pintoresco español* sobre "El museo de artillería de París", al detenerse el anónimo periodista frente a la coraza de Juana de Arco no puede por menos de aportar una anécdota curiosa presentándola con este introito: "Un

cronista refiere una historia tan extraordinaria que parece una leyenda" (11-8-1850, 2).

El siglo XIX, ese gran siglo de la Historia, como reflexiona Millet (2007) acabó mitificando la leyenda. En las décadas anteriores, el racionalismo había impuesto duras trabas al método histórico para expurgar la leyenda de las crónicas. Pero acabado el periodo de la ilustración racional los literatos buscaron cómo restaurar lo genuino recuperando las tradiciones propias; rompieron así con los criterios racionales y universalistas. Habían descubierto que la leyenda era capaz de encerrar verdades absolutas y de rellenar las lagunas del olvido histórico. Por eso, para salvar la leyenda de su extinción abordaron el trabajo de la recopilación y paráfrasis, alcanzando paradójicamente su des-territorialización y transformación en símbolo (Millet:2007, 75). En especial este proceso es claro en las leyendas geográficas de signo naturalista, que corporeizan los elementos naturales dando, por lo general, a casi todos ellos una explicación trágica. Por ser estas leyendas las más antiguas del corpus folklórico expresan aún la identificación afectiva de sus primitivos creadores con el entorno natural que les rodea. Estas leyendas naturalistas, o feéricas, como las denomina Eloy Martos (1997), suelen atribuir la fuerza irracional o destructiva de algunos fenómenos naturales a la acción de personajes mitológicos (en el folclore español podríamos referirnos a personajes como el Nüberu, el Ojancano, el Tártalo, la Maitagarri, el cazador negro, etc.) bien como respuesta a la transgresión de los mortales de algún precepto impuesto por el semidios, o bien a consecuencia de su capricho o crueldad gratuita. En cualquier caso, el mecanismo constructivo principal de estos relatos es la personificación o el antropomorfismo de los enclaves y fenómenos naturales. Entre ellos se encuentra el tema de la ondina, que analizaremos aquí. En otras ocasiones la reconstrucción fantástica del paisaje interpreta supuestos vestigios del paisaje a la huella de personajes legendarios, el Cid, o Bernardo del Carpio, pisadas de la Virgen o rastros milagrosos de santos (huellas del caballo de Santiago), etc. (Pedrosa, 2000).

El mismo proceso de la amplificación e idealización épica, de la condensación de elementos diversos en una sola trama, es el empleado en la leyenda literaria para la confección de los textos. Solo que ahora, la maravilla del mito épico es reemplazada por el sentido de lo magnífico y extraordinario que sugieren las leyendas histórico geográficas. Probablemente la mayoría de las leyendas que justifican un terruño tienen su origen en un relato universal, que muchos otros enclaves podrían reivindicar como propio, esto es, en una leyenda naturalista. Pero las verdaderas leyendas geográficas superan el esquema previsible del relato naturalista y son siempre leyendas históricas. Estos relatos divulgan hechos específicos de un personaje, o bien atribuyen estructuras narrativas comunes del folclore a un personaje histórico determinado. Como explica Millet, la leyenda sublima los hechos de la historia y engrandece a los personajes por el mero hecho de ubicarlos en un escenario reconocible o histórico. Los lectores modernos aspiran a una nueva experiencia de identificación afectiva. Recordando o fantaseando los propios orígenes perciben la trascendencia de su propia vida. Si ya no pueden prestar crédito a lo mitológico sí pueden todavía aspirar a lo magnífico y grandioso.

Le sublime vient ainsi relayer le merveilleux qui était au XVIII siècle dans les débats sur l'épopée, la marque de l'amplification et de l'idéalisation épiques. La légende se confond avec l'Épopée non pas en tant qu'elle est un récit héroïque empreint de merveilleux, mais en tant qu'elle est une

4. Mecanismos constructivos de la leyenda geográfica

Todo lo dicho sirve para justificar que la leyenda geográfica es maravillosa no sólo cuando admite la presencia de seres sobrenaturales en parajes familiares, sino cuando el relato sostiene la conciencia de que un entorno ha sido el escenario de un suceso extraordinario, bien conocido por los moradores de un lugar.

La historia trágica de dos amantes acrecienta el asombro sublime que causa la "montaña de prodigiosa altura" de la antigua Neustria o actual Normandía. Una versión de esta leyenda fue publicada en la revista valenciana *El Fénix*, en 1846, bajo el rótulo proverbial "*El lago de los dos amantes*". El texto es particularmente interesante pues revela la simbiosis de motivos folklóricos en el subconsciente del anónimo autor, consecuencia paradójica de un craso error de traducción. La leyenda no es más que la recreación de un lai de Marie de France "*Les deux amants*", aunque, curiosamente, la inserción del lago proviene de la espantosa traducción de la revista valenciana:

Jadis dans la Normandie il arriva une aventure bien connue de deux jeunes qui s'amoient d'amour tendre et qui mourent des suites de leur passion. Les bretons en ont fait un Lai, nommé le *Lai des Deux Amants*⁴

En tiempos antiguos se verificó en Normandía un acontecimiento que ha dejado una larga tradición en aquel país, porque desde entonces no ha cesado de contarse el fin desgraciado de dos amantes, cuya muerte dio lugar a que los bretones abrieran un lago, que se conoce bajo la denominación de *El lago de los dos amantes*

El protagonista de esta leyenda, un rey que no quiere separarse de su hija, imagina una estratagema para garantizar la soltería de la princesa al ofrecer su mano al pretendiente que logre subirla en brazos hasta la altísima cumbre de la montaña; proeza en la que, naturalmente, fracasan todos sus galanes. Antes de probar su suerte, uno de los pretendientes se introduce en palacio para ganarse el afecto del padre y el amor de la hija. El nuevo aspirante, con la complicidad de la princesa, consigue hacerse con un filtro mágico que otorga fuerzas sobrehumanas y, así equipado, se arroja a la empresa con ardor. Pero sobreestimando su coraje, y haciendo caso omiso de las súplicas de su amada, el joven novio no se detiene a beber el licor milagroso por miedo a la gritería del pueblo. Al llegar a la cumbre con la preciosa carga, expira de agotamiento y su princesa muere también por el dolor de haberlo perdido. Los dos cuerpos son enterrados en lo alto de la montaña en un sepulcro de mármol y, desde entonces, aquel sitio pasa a ser denominado "el monte de los Dos Amantes".⁵

El periodista de *El Fénix* probablemente tomó su leyenda de la traducción de los Lai realizada por B. De Roquefort, reciente y fácilmente, disponible (1832)⁶. Es de suponer la perplejidad con que el anónimo redactor del periódico tuvo que afrontar el hecho de que el original francés traducido no daba pie en absoluto al escenario lacustre⁷. Pero no podía dudar en ningún momento del motivo de la infausta cumbre, no sólo porque la historia que seguía hacía de la montaña el escenario de la muerte de los amantes sino también porque el autor no desconocía otra leyenda

hispana muy difundida, la de la *Peña de los Enamorados*. Esta leyenda fue muchas veces utilizada por los literatos. Varios historiadores, entre ellos el Padre Juan de Mariana, hacían alusión a la historia. La "*Peña de los enamorados*" es el nombre que recibe desde tiempo inmemorial una alta montaña cercana a Antequera, desde donde se despeñaron dos jóvenes, un cristiano y una mora, cuando estaban a punto de ser capturados por el caudillo árabe, padre de la muchacha.

En otras ocasiones el nimbo de excepcionalidad que impregna un lugar proviene de haber sido la residencia de algún personaje singular, por ejemplo, un santo o un ermitaño, o incluso un bandido. "*El Monte del Ermitaño*"—informa Juan de Dios Montesinos y Rada, antes de comenzar el relato de su leyenda— "se haya situado en medio de Sierra Morena, como a cuatro leguas de Córdoba, parte del Noroeste", (*Semanario pintoresco español*, 21-12-1856, 5) El análisis de este texto permite además reconstruir el proceso de composición de muchas otras leyendas literarias. La única noticia recibida de la tradición sobre este monte es que en él vivió, durante cuarenta años, dedicado a la oración y a la penitencia, un ermitaño. Desde este punto de partida el escritor elabora un relato que va respondiendo a preguntas lógicas: ¿por qué escogió estos parajes el ermitaño para retirarse en la soledad? ¿por qué abandonó el mundo probablemente en plena juventud? La explicación es típicamente romántica: un amor contrariado empujó a los amantes a la fuga de los impedimentos sociales. Pero Dios y la naturaleza castigaron este atropello, y la mujer, Matilde, perdió la vida al alumbrar a su hijo. Nuño se quedó en aquellos parajes, junto a la tumba de su amada, y llevó vida eremítica de verdadero arrepentimiento. Naturalmente la leyenda finaliza del modo clásico: "durante ese tiempo los habitantes de aquella feraz comarca cesaban en sus faenas campestras desde que se ponía el sol, porque en aquella hora comenzaban a oír los lúgubres gemidos". Al parecer todas las noches descendía del monte una sombra fantástica hasta "la cristalina fuente que nacía en su falda". Cuando dejaron de oírse los fatídicos lamentos los lugareños comprendieron que el ermitaño había fallecido. Pero "aún hoy después de más de tres siglos conserva todavía el mismo nombre", confirma Montesinos y Rada⁸.

En esta leyenda se atisba, otra vez, la asimilación inconsciente, por parte del autor, de varios de los motivos disponibles en la tradición folklórica. No hay motivo argumental en esta leyenda para el trayecto nocturno del ermitaño, salvo la explicación lógica de su necesidad de aplacar su sed. Pero lo más probable es que haya apelado sin apenas advertirlo al símbolo de la "fuente" como enclave mágico, y escenario de la tragedia amorosa, como diremos enseguida. De ahí la conveniencia de vincular las apariciones del ermitaño al entorno de la fontana.

Lo dicho hasta ahora sirve para apuntar que la conjetura suele ser el sistema constructivo de la mayoría de las leyendas literarias. Como dice Claude Millet: "Autour de ce noyau dur s'est amassée la légende, allant grossissant comme une boule de neige" (2007: 85) Desde un sustrato más o menos elemental y probablemente histórico, se teje el argumento de un relato característicamente romántico. Es indispensable en él la relación amorosa, trágica, generalmente. El material legendario se trata como reliquia o ruina monumental y, de hecho, son abundantes los textos que proponen cierta equiparación entre ambas. Las ruinas impelen a la rememoración de un pasado glorioso y despiertan en quienes las contemplan —simultáneamente— la nostalgia del tiempo perdido y el coraje de la reconstrucción nacional. Así lo manifiesta en un cuento titulado "*La hija de los*

bosques", la anónima escritora que firma como "La Nereida":

Los monumentos son célebres de dos maneras; bien por su mérito artístico, bien por las ideas que despiertan. Las ruinas informes de Palmira, Babilonia, Cartago ¿no hablan a la imaginación más que la elocuencia de los sabios modernos? ¡Qué de recuerdos excita una piedra carcomida! ¡Qué de sentimientos un paredón desmoronado, a cuyo pie crecen plantas parásitas, y del cual el zagal ignorante arranca un día y otro día pequeños trozos, ayudando así al tiempo en su afán devorador! De este género son las que os propongo visitar; han pasado, en verdad, los siglos sobre ellas, dejado impresa su funesta huella; pero ¿no es consolador ver que brilla en esos restos una centella del pensamiento de las generaciones que han desaparecido? (La Nereida, 1852)

A la vez, la narradora de este cuento –que toma como pretexto un viaje de placer– aprovecha el descanso de sus personajes, recién llegados en un buque, para referir la tradición que esconde la antigua gruta de la Virgen de los Mares. Con esto la Nereida brinda la equiparación entre las ruinas monumentales y la reliquias legendarias, entrando acto seguido a reconstruir una historia que le permite evocar el tiempo de los druidas y los avatares de la evangelización de un territorio pagano, en los primeros tiempos de la fe. Por supuesto, sin perder la oportunidad de recrear un paisaje sublime y ossiánico.

Otro ejemplo que podemos traer a colación aquí es la leyenda, casi novela, de Juan de Ariza, *Las Ruinas de Sancho el Diablo*, concebida como una meditación ante las ruinas. Al testimonio de visu agrega Ariza la pesquisa en los documentos y la indagación en las memorias de los lugareños; y una vez fracasado todo intento de restitución el poeta se permite libertar su fantasía:

Pretendí en vano adivinar la historia de las pobres ruinas, buscándola en los romanceros que había leído o en las crónicas que había desempolvado; y no hallando el menor indicio me senté sobre un tosco sillar, para proseguir deleitándome en la contemplación del paisajes que la suerte me presentaba (Ariza: 1848, 14)

Ariza, y los demás escritores de leyendas, recomponen una lógica argumental que explica la conclusión desde la que han partido, reconstruyendo antiguas costumbres, reviviendo los episodios históricos o imaginando lances con los que completar lo olvidado o desconocido⁹.

En el contexto específico de la leyenda geográfica, no puede decirse, es verdad, que un relieve geográfico sea reliquia de una edad pasada, pero sí puede tratarse como hito perenne y punto de referencia de las sucesivas generaciones. La opción predilecta de los escritores de leyendas es la explicación etiológica de las formas caprichosas del paisaje, el mismo procedimiento utilizado en la paremiología. La respuesta al por qué se dice lo que aún se dice siempre ha inspirado las etimologías populares.

Como ejemplo de reconstrucción fantástica desde el testimonio de las ruinas citemos ahora la leyenda de Víctor Balaguer, titulada "*La peña del diablo*", elaborada sobre la sugestión que brindan los extraños perfiles de la roca plantada al pie del monasterio de Piedra, en Zaragoza. El autor acude a las células narrativas

disponibles en las leyendas tradicionales: el amor contrariado, doblemente, por la imposición paterna y por la entrada en religión de uno o los dos amantes. En este caso se trata del amor entre Ponce y Eladia, impedido por el autoritarismo paterno, que impone un matrimonio forzado a la joven heredera de Pomares. Ponce ingresa en la abadía y Eladia, perdida la razón, es encerrada en una torre durante años.

Aquí es donde se fusiona la célula tradicional con otro motivo folklórico: la cólera del diablo ante la virtud del santo. Exasperado por la virtud de Ponce, el diablo dispone las cosas de manera que Eladia se presente en el convento para recuperar a su amante¹⁰. Pero el devoto consigue vencer la tentación; “este sitio es un claustro”– dice– “Aquí no cabe más amor que el amor divino. Yo también he sufrido, yo también he llorado, a mí también me han tenido por loco y por delirante”. Entre los dos se ha abierto un abismo: “Tú perteneces a otro hombre y yo pertenezco a Dios”. Eladia se aleja y Ponce se abraza a la cruz. Es entonces cuando la legión de demonios prepara el incendio del convento y, arrancando una peña de los pirineos, Satán se propone descargarla sobre el monasterio. Pero suena la campana que saluda a la aurora y con el sobresalto el demonio deja caer la peña de sus hombros en el lugar donde hoy puede verse.

En la leyenda de Augusto Ferrán, “*La fuente de Montal*”, publicada en el *Museo de las Familias*, en 1866, el poeta recoge la explicación etiológica y popular que en la comarca del río Barchel se da a la fuente que brota a borbotones entre las peñas de un recodo del camino. El manantial ha sido protagonista de un hecho milagroso.

Pocos son los alcoyanos que ignoran que acerca de dicha fuente se cuenta desde remotos tiempos una historia triste. Pero hasta ahora nadie se ha propuesto averiguar si la tradición popular que corre de boca en boca, tiene una sombra siquiera de verdad y cual es su desenlace natural (Ferrán: 1866, 167).

La leyenda utiliza a su vez el tipo folklórico definido por Aarne bajo el lema, “las grullas de Ibycos” sobre la verdad oculta que llega a saberse (AT 960A n° 29, 132/2). El conde de Margall asesinó a la joven María y la enterró junto a la casa paterna. Pasados cuatro años, el día de San Juan, regresando al pueblo desde el mercado vecino, y asfixiada de calor, la hermana de María vio esa fuente en la que nunca había reparado y se arrodilló a beber. “Más de repente quedó suspensa, creyendo oír entre el murmurio del agua una voz conocida que la llamaba”. La joven no fue capaz de entender nada de lo que aquella voz la decía pero en esto vio flotando en la fuente una cinta blanca. Al tirar de ella pudo leer unas palabras escritas en sangre, *Enrique de Margall asesinó a tu hija*¹¹. Desde entonces, atestigua el autor, la fuente misteriosa fue denominada Fuente del Montal “sin duda porque al conde se le conocía entre el vulgo por ese nombre...”, conjetura Ferrán.

4. La leyenda y el viaje literario

Por esta vinculación estrecha entre la leyenda y geografía se explica que las leyendas aparezcan aludidas o relatadas en las narraciones de viaje y también que los textos literarios se sirvan del recurso del viaje para la proposición de la leyenda. El paisaje sublime evoca el misterio, y el misterio hace la leyenda del vulgo. Resulta fácil poblar de seres sobrenaturales un paisaje imponente. Encontramos un ejemplo elocuente en un artículo de viajes de Antonio Neira de Mosquera, publicado en 1852

que, significativamente, comienza por la ambientación crepuscular de la tarde. Nos demoramos algo en la cita por el interés de la *descriptio*:

En la nebulosa línea del horizonte, la llama voraz y devoradora de una estivada, escala, a la caída de la tarde como una serpiente de fuego, la escabrosa cumbre de una montaña, recogiendo la luna su luz tibia y melancólica, sobre el reflejo de este humoso incendio. En el apartado lago formado por las aguas que caen de las sajaduras abiertas por la intemperie en las entrañas calcáreas de una eminencia, apagan su sed los lobos de las sierras y los buitres de las ruinas. A orillas de los ríos, en medio de la espesura de los bosques, sobre las cristalizaciones seculares de los castros, se conservan los escombros de castillos señoriales, deshechos sus muros, quebradas sus torres, desportillados sus cubos, abiertas sus paredes y francas sus barbacanas para las fábulas y los cuentos.

El misterio es la leyenda del vulgo. Sombras fatídicas discurren a media noche por los subterráneos de las antiguas fortalezas. Donde no se teme el sábado de las brujas, se espía la salida de los moros, que llevan sus caballos a beber a la fuente rústica o en el remanso murmurador. Las quiebras de las montañas y las sábanas de los valles improvisan grutas silvestres, chozas primitivas, alquerías misteriosas, florestas poéticas, paisajes melancólicos, panoramas inesperados, horizontes multiplicados, islotes floridos, balsas naturales, ecos ruidosos, murmullos apacibles, auroras nebulosas, ocasos deslumbradores... La poesía de una naturaleza espontánea y caprichosa. (Neira de Mosquera: 1852, 5)

Esta descripción reúne en un mismo pasaje dos tópicos característicos del relato fantástico. El comienzo del relato en la hora crepuscular, y la descripción sublime.

Así lo explica un cuento fantástico publicado en el *Correo de las Damas*, "*El arpa de Berta*", en 1835, la fascinación en que introduce, paulatinamente, el rubor del crepúsculo.

Esta hora de la tarde es solemne y misteriosa, dispone invenciblemente a la meditación, en los vapores rojizos que se elevan hacia el horizonte parece que vemos aparecer vivos y animados todos nuestros recuerdos, todos nuestros sucesos, los unos risueños y coronados de rosas, los otros pálidos y velados de un crespón. / A tales horas, el último susurro que hace el viento conmoviendo las hojas de los árboles, parece que nos reproducen suaves y tristes memorias: porque la música es la voz del alma (J. des D: 1835,28)

El crepúsculo es la hora vaga e indefinida en que la luz transforma los objetos dándoles una apariencia fantástica. Es el momento en que el espíritu se dispone para la aparición de lo extraordinario.

Por otra parte, y dada la proximidad de lo sublime con lo fantasmático, –por la preponderancia concedida a la imagen– la proposición de estos parajes extraordinarios es el modo idóneo de seleccionar atmósferas de magia y maravilla. Esta es la razón por la que también los escritores de leyendas inician sus relatos con una pintura sublime. Véase como ejemplo el arranque de la leyenda de

Gertrudis Gómez de Avellaneda "*La ondina del lago azul*" (1860). La escritora tomó esta leyenda de una excursión real por los Alpes suizos en el verano de 1859, y por ello, utiliza el marco del viaje como pretexto de la narración, a cargo del guía. La descripción de las riberas del lago dibuja un paisaje fantástico, obra de los gigantes y morada de seres mitológicos. El agrupamiento de masas graníticas podría creerse hacinada allí

por brazos de los Titanes para la audaz empresa de escalar el cielo; y la de las famosas torres del Marboré, gigantes calcáreos que se pierden en las nubes; y la del indescribible Circo, en fin, encerrado en sus altísimas murallas, con sus torreones y sus almenas –solo accesibles a los hielos– y de los que saltan, cruzándose, espumosos y atronadores torrentes de infinitos cambiantes; obra todo ello de una naturaleza primitiva y caprichosa, pródiga de maravillas en aquellos lugares agrestísimos, sin darles otra voz que la de las cataratas que nos envolvían entre sus nieblas perdurables

Como en muchos cuentos fantásticos del romanticismo este relato enfrenta dos instancias narrativas; de una parte la credulidad del relator, testigo de la historia, representante del autor implícito de la leyenda, y de otra un narratario escéptico, encarnado en el cuento por la propia poetisa convertida en personaje del relato. La estratagema sirve para representar en el texto las prevenciones del lector real de la leyenda contribuyendo a deshacerlas.

Algo similar podría decirse de la leyenda de Enrique Gil "*El lago de Carucedo*". El relato comienza una serena tarde de fines de marzo, también en el crepúsculo, cuando un viajero sale de su embebecida contemplación del paisaje para regresar a la barca donde le espera el lugareño que le hace de guía. Convertido en personaje, el propio poeta compara la hondura de sus sentimientos ante la visión "de aquel paisaje tan vago, tan agraciado y tan triste" en medio del cual brilla el lago como "un camino anchuroso, encantado, solitario, místico y resplandeciente". La visión del lago le sugiere la imagen de un camino que apunta casi directamente al cielo. Con este símil el poeta anticipa de algún modo el desenlace de la leyenda. El poeta se describe a sí mismo como un contemplativo. La visión del entorno natural virginal y misterioso, en absoluta soledad, lo transporta hacia la experiencia de lo sublime: "Hay ocasiones en que siente el hombre desprenderse de este suelo y elevarse por los aires la parte más noble de su ser". Desprendido de las ataduras al tiempo presente inicia el narrador la explicación del origen de ese lago. Bajo aquellas aguas apacibles reposa sumergido un convento.

Si Enrique Gil y Gertrudis Gómez de Avellaneda recurren al artificio del relato de un viaje es por la asiduidad con que la crónica de los viajeros, tan abundante en las revistas románticas, incluyó la narración de leyendas, asociada a los diversos paisajes. Unas veces la narración de la leyenda se arropaba con cierto envoltorio novelesco y otras se transcribía o resumía más objetivamente. Pero muy frecuentemente la responsabilidad del relato corría a cargo del cicerone o guía del grupo viajero.

Víctor Balaguer aprovecha el relato de una excursión por los Pirineos franceses en 1865, concretamente la ascensión al lago Artouste, para inferir la tradición del hada del lago. Nuevamente el relato viene precedido por la descripción del paisaje sublime.

Nos internamos por una garganta coronada de selvas frondosas tan antiguas como el mundo, y llegamos al lago de Artouste, rodeado por todas partes de altas murallas de peñas. Al pie de aquellos gigantescos muros duermen apacibles las olas del lago, alimentado por las nieves de la cumbre del Scoube que le domina.

Y tras la crónica de los avatares sucedidos a los viajeros corona el artículo con la narración de una leyenda

Cuéntase que todos los años, durante la noche de San Juan, y al dar las doce, las aguas del lago se agitan misteriosamente como movidas por una fuerza interior, y se oyen en medio de las tinieblas los gritos y lamentos de los pastores allí sepultados, junto con los aullidos de los perros y los balidos de las ovejas.

Pastor existe hoy que cuenta muy formalmente haberla oído (*Almanaque literario e ilustrado*, 1-1-1876, 69).

En la descripción del *Lago de La peña del diablo*, un paraje tan absolutamente silencioso y solitario que hasta los visitantes suelen hablar en voz baja, en señal de respeto, añade Balaguer la narración de una leyenda, proponiendo una sugestiva confusión de planos. El viaje realizado pretende algo que dibujar un itinerario; es narración poética y novelesca. Aún más, su lectura impone un viaje imaginario:

Aquí mismo, precisamente aquí mismo donde estáis sentadas, hermosas señoras mías, las que en este momento leéis estas líneas, aquí, bajo esta misma sombra y en este mismo banco, se hallaba sentado cierto día, hace ya de ellos luengos años, un joven doncel de intonsa cabellera que ensortijada se desprendía sobre sus hombros (Balaguer: 1885, 176)

El mismo recurso utiliza Jesús Pando y Valle para una de sus crónicas asturianas titulada "*La loca de Covadonga*". Los viajeros acaban de apearse del coche que les ha conducido al monte Anseba, donde se emplaza el santuario de Covadonga, "que recuerda nuestra gloriosa reconquista, el ilustre nombre de D. Pelayo y una de las más brillantes páginas de la historia patria" (...). De nuevo apelando a la atmósfera característica para el relato de lo extraordinario que Pando y Valle da comienzo a la hora del ocaso:

La tarde de un caluroso día de agosto tocaba a su término; el sol se había ocultado tras de la elevadísima cumbre, se oía la clara sonora voz de los pastores que cantaban al compás de las esquilas de los ganados que conducían al aprisco; los canónigos, beneficiados y salmistas de la colegiata se retiraban a sus modestas viviendas y por el camino que conduce a la cueva, cruzaban algunos romeros que habían visitado a la Virgen y bebido del agua milagrosa (así se la llama) que brota bajo la ermita y se precipita en caprichosa cascada por entre los peñascos; los jilgueros pintados, las oscuras alondras y los pardillos, hacían coro al riachuelo que serpea por la cañada y hasta las aguas de la cascada, al precipitarse de roca en roca parecían rítmicos preludios de celestial armonía. La luna por el collado opuesto a la cueva longa se presentaba radiante; todo parecía prepararse para una escena ideal. Para las altas sensaciones, el crepúsculo vespertino es magnífico, es la hora más

hermosa del día, la hora de las profundas meditaciones (Pando y Valle: 21)

En este momento tiene lugar la extraña aparición ante sus ojos de una joven esbelta, con la cabellera suelta y rizada, y adornada con un cinturón de flores del campo

blanca como los copos de nieve aunque pálida, de mirada de fuego, mirada abrumadora lanzada por sus negros y brillantes ojos en donde a la par que el extravío de la demencia se leía la profundidad de sus pesares (Pando y Valle: 21)

El poético retrato de la joven pretende hacerla presentarse como una fantasía imaginativa, realizada su figura por las comparaciones mitológicas. La aparición suscita entre los viajeros el símil con la famosa Loreley e inmediatamente la joven desconocida es apodada como "el hada del lago Enol". La alusión es interesante. Prácticamente cualquier relato de viaje por el Rin imponía necesariamente la mención de la leyenda de la *Loreley*¹². Pando y Valle interrumpe la mágica escena con el relato de las prosaicas actividades de los viajeros, que se instalan en un hotelito al pie del Anseba para pasar la noche; pero la ascensión, al día siguiente, al lago Enol, le permite demorarse en la sublime descripción de las bellezas del paisaje. Al arribar al lago el guía referirá a los viajeros la trágica historia amorosa del hada de Enol, Violeta, la loca del Enol. De este modo la crónica de una excursión ha condensado materiales diversos: la descripción poética, el costumbrismo, el periodismo cultural, finalmente, la narración fantástico poética.

4. Geografía fantástica: la formación prodigiosa de lagos y fuentes

En el folklore español es posible localizar leyendas sobre el origen prodigioso de los lagos, torrentes o saltos de agua (formados a consecuencia de un castigo, por ejemplo). Nos detendremos en dos ejemplos, la leyenda de Enrique Gil y Carrasco, "*El lago de Carucedo*" y la recreación de Juan Arolas de la tradición irlandesa del Lago de Killarney.

El poeta leonés Enrique Gil y Carrasco publicó esta leyenda, titulada "tradición popular" en el *Semanario Pintoresco Español* en 1840. "*El lago de Carucedo*" narra el fin trágico del amor entre María y Salvador, dos jóvenes que han crecido juntos y parecen destinados el uno al otro, pero cuya pasión es impedida por el despotismo del señor de Cornatel (encaprichado de María) con quien tendrá que batirse Salvador. En ese duelo Salvador da muerte al señor feudal y huye a lejanas tierras para ponerse a salvo de la venganza de los amigos del noble. Pasado el tiempo, y acrisolado el dolor, los dos amantes vuelven a encontrarse cuando Salvador, a quien ha llegado la falsa noticia de que María ha muerto, ha profesado como religioso. En realidad María sigue viva pero ha perdido completamente la razón. La última cita entre ambos tiene lugar en la fuente de Diana, escenario de sus amores juveniles. Enrique Gil describe a María (cubierta con su velo blanco, de talle esbelto, y estatura aventajada) como una maga; de hecho, ese es el rumor supersticioso que se ha difundido entre los frailes del convento. La joven se acerca al agua y empieza a removerla con la mano mientras recita unas palabras que resultan ser versos del *Cantar de los Cantares*. La impresión que deja esta fantástica criatura en

Salvador es tal que le produce el desmayo; pero al recuperarse de su emoción Salvador comprueba que ella es verdaderamente María, “no es un antojo de mi loca fantasía”, declara. Y dispuesto a todo por su amor, le jura romper sus votos y escapar con ella lejos de allí. Es entonces cuando estalla el terremoto que derrumba el convento y hace brotar una catarata como la del diluvio que lo inunda y arrastra todo. Refugiados en la cumbre los monjes del monasterio contemplan un extraño espectáculo.

un ropaje blanco y negro como sus hábitos flotaba sobre las aguas, como el manto del señor cuando caminaba con pie enjuto sobre la mar irritada, mientras un cisne de blancura resplandeciente, alzándose del agua y posándose en la cima de las rocas de donde brotaba la inundación, cantó con una dulzura y tristeza infinitas como si a morir fuese; después de lo cual levantó el vuelo y se perdió en las nubes

Representada al estilo de la mitología celta en ese cisne blanquísimo María pierde definitivamente a su amado porque el sacrilegio lo ha condenado. Mientras ella se eleva al cielo, Salvador es arrastrado al fondo del lago. Enrique Gil ha utilizado el sustrato de la leyenda de la ondina Caricea, que da nombre al lago Carucedo, para realizar una creación completamente original. Según cuenta la tradición leonesa el general Carisio, al frente de la legión romana en la región del Bierzo, se enamoró de la hija del guerrero celta Medulio, la hermosa Boremia. Medulio murió en la batalla con los romanos pero Carisio juró a Boremia haber firmado la paz con su padre, con el objeto de conseguir que ella le aceptase. Sin embargo, cuando Boremia tuvo noticia de que sus compatriotas habían sido esclavizados y trabajaban duramente en la extracción del oro de la montaña, comenzó a llorar y sus lágrimas se transformaron en el río caudaloso que dio origen al lago Carucedo. Todavía hoy, en la velada de S. Juan, como dicen las tradiciones, puede verse a Boremia a la orilla del lago cantando tristes canciones celtas.

El motivo folklórico de la inundación que origina el lago lo aprovecha Gil para tejer una trágica historia de amor. Si bien, con ironía muy romántica, en el epílogo de la leyenda no duda en desvanecer la fantasía del relato. Esta leyenda no es más que una maravillosa conseja alumbrada por la imaginación del vulgo, dice el poeta, porque el origen del lago es el mismo que el de los otros, “y lo único que lo ha producido son las vertientes de las aguas encerradas en un valle sin salida”; más aún, probablemente ya existía en tiempo de los romanos.¹³

Otra leyenda sobre un castigo sobrenatural que da origen a un accidente geográfico –un lago concretamente– es la publicada con variados títulos en diversas revistas románticas entre 1839 y 1841, y más conocida como “*La fuente de la hada*”. De todas estas versiones la única firmada es la que Juan de Arolas redactó en verso romance y publicó en el *Diario Mercantil*, de Valencia, el 1 de mayo de 1840. Se titula “*La fuente encantada*”. El poema sigue de cerca la estructura de las versiones en prosa que circulaban en la prensa por aquel entonces. Asociada a la fuente se recrea de nuevo un amor trágico. El relato se inicia desde la rememoración del testimonio presente, la evidencia del hermoso y trasparente lago

Era un valle deleitoso
Y hoy es un lago con sus barcas
Y al amor se da la culpa

De una singular mudanza.

Antiguamente el lago fue un valle idílico en el que brotaba una fuente de agua deliciosa que misteriosamente se sumía por alguna grieta, ya que nunca rebosaba sobre el pilón. A su orilla bailaban las mozas del pueblo y recogían las cántaras rebosantes para llevar a sus casas; pero solo de noche, pues un hada había pronosticado en tiempos antiguos una gran desgracia para el valle si el primer rayo de sol llegaba a tocar las aguas de la fuente de Killarney. Por eso cada noche, y antes de marcharse de la fuente, las mozas tapaban el surtidor con una piedra. Esta prohibición del hada de la leyenda, refleja la creencia popular en la llamada "flor del agua", las virtudes curativas del agua que el sol arrancaba, razón por la que se recomendaba recoger el agua en la madrugada.

Una de aquellas jóvenes, Nora, comenzó a tener amores con un guerrero, Osvald. Los padres de Nora no veían con buenos ojos esta relación y aconsejaron a su hija que no diera esperanzas al joven. Los dos enamorados se entrevistaron en la fuente y se juraron nuevamente su amor. Osvald acompañó a Nora esa noche hasta su casa, y Nora, distraída con sus penas, olvidó la prescripción del hada. Cuando cayó en la cuenta de su error ya era demasiado tarde. La fuente se había desbordado y el valle era anegado por una ola inmensa. Osvald y Nora murieron juntos y abrazados.

El sitio de los amantes
 Antes do morir se abrazan
 Es isla pequeña débil
 De aquélla laguna vasta;
 Isla que disminuye
 Se humedece, se quebranta
 Se pierde como una sombra,
 Que es un punto, y luego es nada
 Dos ayes se llevó el viento
 Dos cuerpos se llevó el agua,
 Y el ángel de los amores
 Al Edén llevó dos almas

Esta leyenda convierte el amor trágico en un elemento sustancial del relato, pero el amor no es la fuerza motriz de la peripecia como en las leyendas sobre la relación entre la ondina o mujer de agua y el mortal, de las que nos ocuparemos a continuación

5. La fuente de la mora encantada

Al abordar este motivo conviene detenerse primero en el curioso experimento del escritor rondeño, periodista y después Secretario de la Real Academia de Historia, Juan Pérez de Guzmán. Su leyenda titulada "*El lago de las hadas*" (1864) se ambienta en la Córdoba de Abderramán I pero recurre expresamente a la mitología nórdica del hada, esto es, el texto asocia dos tradiciones diversas (oriental y nórdica) con el mismo objeto, la reproducción de un paraje exótico, seductor, propicio a la fantasía y el ensueño.

Tras una exótica descripción de la corte del califa, fiel a las convenciones recreadas

en la novela histórica y en el género poético de las "orientales", el escritor lleva al protagonista hasta un paraje cercano al río Guadalevín que el vulgo denomina el "lago de las Hadas". Se trata de una amplia hoya sobre la que salta una catarata desde una cueva cuajada de caprichosas estalactitas.

La catarata que allí ruidosa se despeña en forma de apiñada nube descendente de espumas, toma mil colores al contacto de la luz (Pérez Guzmán, 1864: 103)

En este enclave mágico el esplendor de la luz es multiplicado por el movimiento de las aguas que convierte en espejos las paredes de roca. El chorro de agua se precipita sobre el remanso y fulgura como el cristal. Como es sabido, la luminosidad del cristal simbolizó desde antiguo la perfección espiritual. De hecho, la mitología de la luz caracteriza a las hadas nórdicas, divinidades del sol y la luna (B. Bethelheim: 1976). "*El lago de las hadas*" es también un lugar exuberante por su vegetación. El texto busca sugerir al lector la idea de la lozanía, juventud y belleza. El culantro verde recubre las paredes de la roca y las gotas de agua que humedecen sus hojas brillan como diamantes; pueden verse allí

yedras enteramente verdes, e higueras bravías que dan fruto sabroso a las aves que allí llegan, revolotean, saltan, y trinan y cornicabras de aromosos cuernos, y otras muchas plantas de finas flores y feliz verdura entapizan, sin secarse ni caerse jamás las altas paredes, dando a las aguas del lago el color verdioscuro del amor cuando está sereno y se enloquece con sus infinitos círculos y ondulaciones (Pérez Guzmán, 1864: 103)

La profusión del color verde en este escenario acuático merece cierta consideración. El verde era desde antiguo el color asociado al mundo céltico, aporta R.M. Garret (1925) el mundo de las hadas dice Tolkien (*Sir Gawain and the Green Knight*, 1930) y tanto podía sugerir la idea de lo bueno como de lo malo, subraya Robertson alegando la doctrina de Bartholomew de Glandville en su *Propietarum rerum* (Robertson, 1954: 473). El misterioso caballero verde de las leyendas no es otro que el salvaje natural, (el Basojaun o Basajaun vasco, o el Bugosu asturiano, una especie de hombre selvático o verde) o incluso la escondida fuerza de la *Natura Naturans*, personificada así la potencialidad creadora oculta en el paisaje. La imaginación popular diviniza también la naturaleza al servirse de la figura mitológica del hada, joven, graciosa y bella como aquella, pero falaz, ambigua y seductora, incomprendible como la desconocida fuerza de la *Natura*. Tanto por la mitología de la luz como por la lujurante verdura el paraje descrito por Juan Pérez Guzmán puede ser el ámbito para la revelación de las hadas. Es el escenario natural para su epifanía.

Es sabido, sin embargo, como prueban los numerosos topónimos españoles –"Fuente de la mora", "Cueva de la mora", "Paso de la mora" "Barranco de la mora"– que en el folklore del país es mucho más frecuente encontrar en las fontanas a las moras encantadas que a las ondinas o nereidas. El protagonista de la leyenda de Pérez Guzmán, Ibrahim, acude diariamente al lago de las hadas para meditar en su orilla, a la espera de la epifanía fantástica que finalmente tendrá lugar. Pero los espíritus que se aparecen a Ibrahim son los de dos muchachas moras muertas de amor y transformadas en hadas.

La constancia con que el lago o la fuente de las leyendas aparece vinculado a la presencia de la mora deriva de la antigua creencia en que muchas de las mujeres que acompañaban a los ejércitos árabes, las "inxanas" "janas" o "xanas", fueron abandonadas por sus compatriotas al marcharse éstos de la península. Aquellas mujeres se ocultaron en las cuevas de las montañas, al cuidado de los tesoros que los guerreros moros no pudieron llevarse y desde entonces, ya hace siglos, las "moras encantadas" viven en lo profundo de esas cuevas de donde jamás salen más que en noches de luna llena para buscar agua en las fuentes. Sentadas en el brocal peinan sus cabellos con un peine de oro –esta imagen alude a poder femenino de seducción y destrucción del varón (Faggeti: 1005, 243)– hilan madejas doradas y cantan tristes tonadas con las que buscan atraer a los jóvenes cristianos, para vengar en ellos la traición de que fueron objeto. Las moras encantadas se comportan, pues, como las ondinas de la tradición nórdica. Según detallan algunas fuentes, el nombre popular que las moras reciben en el norte de la península, "las xanas", deriva de una etimología que las vincula directamente con las mitológicas ninfas de Diana, las "dianae" (en la versión céltica, hadas o ninfas), divinidades también de las selvas o bosques (Martos Núñez: 1997)

Teniendo en cuenta esta posible explicación folklórica para las hadas o moras de las fuentes, se comprende también que –según estudian los especialistas de la tradición– el "moro" de las leyendas españolas tenga menos que ver con el "sarraceno" de los relatos históricos que con una especie de arquetipo mítico en el que se traduce la idea de lo antiguo y remoto. Expresiones populares como "del tiempo de los moros" o "fabricado por los moros" actúan en el mismo sentido de las recomendaciones ucrónicas de los cuentos populares. De ahí que la imagen de la mora en la fuente fácilmente sugiera el personaje mitológico de la ninfa o la ondina.¹⁴

Según esto podríamos situar en el mismo plano ambos tipos de relatos. Los dos argumentos más reiterados en las leyendas geográficas que incluyen personajes sobrenaturales son el relato del amor (trágico por lo general) entre la mujer del agua y el doncel y el castigo del hada por la infracción de un precepto impuesto por ella.

El primer texto a que debemos referirnos es el delicioso romance de Manuel José Quintana, "*La fuente de la mora encantada*", dedicado al poeta Somoza y escrito en 1826, atestigua Menéndez Pelayo (1908). Basada en esas antiguas tradiciones, este romance, casi una balada romántica, refiere la historia de un pastor hechizado por la mora que vive encantada en una fuente. El poema de Quintana supone un nuevo ejemplo del proceso de revitalización del romance comenzado a principios de siglo con las "*Alarmas españolas*" de Meléndez Valdés en 1808¹⁵. Traducía esta revaloración el deseo de recuperar el acento genuino de la poesía popular; el metro más flexible y menos preceptuado por la doctrina clásica. La imitación de esta forma atrajo la atención de los poetas hacia el caudal legendario del antiguo romancero hispano. No es extraño, por tanto, que el romance acabase por ser el metro favorito de la leyenda literaria pocos años después.

El poema de Quintana recorre los tópicos de las abundantes leyendas de moras encantadas, recreadas más tarde en multitud de cuentos literarios. Uno de los más famosos es el desarrollado por Bécquer en su leyenda "*La cueva de la mora*" (*El Contemporáneo*, 16 de enero de 1863) a partir de una tradición de Cervera del río

Alhama, en La Rioja. Según refiere la leyenda, un caballero cristiano cautivo de los moros se enamoró perdidamente de la hija del valí árabe que lo tenía preso. Ella le correspondía. Por eso, apenas fue liberado el joven enamorado, preparó con la ayuda de sus huestes un asalto al castillo para rescatar a la dama. Pero el destino castigó al apasionado amante por haber expuesto a sus compañeros por una exclusiva razón personal. Fue herido de gravedad durante la escaramuza y su amada lo arrastró por un pasadizo secreto para sacarlo de la fortaleza. Abrasado por la sed el caballero suplicó a la mora que le diese de beber. La joven salió de la cueva para llenar su jarra en la fuente y este fue el momento que los guerreros cristianos aprovecharon para asaltarla. Moribunda, la mora regresó a la cueva para aliviar la sed de su amado agonizante y morir junto a él. Desde entonces, es la tradición, vagan por los contornos los espectros del caballero y la dama.

La misma leyenda recrea el novelista Manuel Ibo Alfaro en idéntico enclave, Cervera del Río Alhama. La fantasía sobre la geografía patente del lugar, la gran cueva de la Luna, junto a la evidencia de las entonces reconocibles ruinas del castillo árabe facilitaban el argumento.¹⁶ En la famosa Cueva de la Luna es donde Ibo Alfaro hace que muera la hermosa Zahra apuñalada por Moisés, un amigo del antiguo desposado de la mora, cumpliendo la promesa que había hecho al novio, de matar a la joven antes de permitir que fuese de otro hombre. Esto es lo que había estado a punto de suceder cuando la bella mora se enamoró de un cristiano cautivo y ambos se fugaron del castillo por un pasadizo secreto que desembocaba en el territorio cristiano. Tras la muerte de Zahra, el joven caballero fundó un ermita y dedicó su vida a la oración. Pero en la tradición, cuentan los ancianos "creen las doncellas y aterra a los niños, que al presentarse la luna en el sinuoso horizonte de aquellas montañas, cuando su primer rayo baña con pulida luz la boca de la Cueva de la Luna, pueden divisarse en ella los impalpables perfiles de la joven mora "que hace siglos, muchos siglos permanece allí encantada".

Al parecer, este cuento no se publicó hasta 1882 (en *La Ilustración hispano-americana*, el 7-5-1882) pero el escritor ya había utilizado el argumento de la leyenda para su novela histórica *La bandera de la Virgen del Monte ó La mora encantada: novela histórico-fantástica de la Edad Media*, publicada en 1856. Este dato hace pesar que quizá fuese redactado por las mismas fechas de la novela, que se ajusta, aún más estrechamente, a la tradición folklórica. En ella Ibo permite a la princesa Zahra enterrar un tesoro al pie del castillo antes de ser encantada.

En el *Museo de las Familias* (1870) Fernando Mellado facilita otra versión de la misma leyenda. Huyendo de Al-Mohadet la mora Sobeia entra en la gran cueva de la Luna pidiendo el amparo de la Virgen. Al final de la galería por la que avanza a oscuras topa con el refugio de la fortaleza cristiana, donde no le espera la muerte sino la vida, el amor de Rodrigo y la gracia de la conversión al catolicismo. La leyenda de Mellado echa mano de otra tradición folklórica frecuente, el trayecto por el pasadizo subterráneo que concluye en el palacio maravilloso. La estructura narrativa colabora en este caso en la oposición de los dos mundos, cristiano y musulmán y resulta útil para plasmar la evolución de una peripecia que subraya como elemento principal el conflicto religioso. A diferencia de Bécquer, autor de una leyenda verdaderamente poética, cuyo núcleo es el amor trágico, Ibo Alfaro transforma la leyenda en un relato ejemplar y casi hagiográfico. Mellado simplemente ajusta los ingredientes narrativos para concluir en un final satisfactorio y prosaico.

Otro cuento legendario publicado en el *Semanario Pintoresco* (19-11-1848) atribuye la creación de la "oropéndola" al castigo que el hada de una fuente impuso a una impertinente aldeana.

El relato comienza con la aclaración del topónimo local "Fuente de la Dehesa de la Mora", en el pueblo de Pesqueruela. Según dice la tradición, en aquel lugar habitó una maga encantada que cada año, en la velada de S. Juan, solía sentarse en el brocal de la fuente para peinarse bajo la luz de la luna. Temerosos de ella, los aldeanos se cuidaban de acercarse a la fuente maldita. Pero cierto día, una pobre muchacha, obligada por la sed y hostigada por el calor, tuvo la temeridad de beber de aquellas frescas aguas. Al acercar su rostro al agua vio en su fondo un rostro sobrenatural.

Miró al terso espejo de la fuente y vio ¡qué portento! Una angélica hermosura de sonrisa irresistible y cuyos negros cabellos ondeaban en torno de su semblante y de un cuello de alabastro. –¡Ay! ¡Quién fuera tan hermosa!– exclamó la muchacha– Tú tienes esa dicha y esa suerte– respondió la encantadora presentándose– Soy la maga del placer y quiero que el mundo te admire y te goce– (*Semanario Pintoresco*, 1848: 7)

Pero la joven no contenta con ese don, quiso cambiarlo por el de la salud y vigor. El hada accedió a su deseo. Al pasar el tiempo la joven pudo comprobar que su belleza se marchitaba y volvió a quejarse a la maga de la fuente. La mora encantada, impaciente, convirtió a la muchacha en una oropéndola y la dejó a merced de las crueldades de los chiquillos.

Una versión de esta misma leyenda, publicada en el periódico "*La Aurora*" de Zaragoza, atribuye a la muchacha más simple del lugar la imprudencia de beber en la fuente maldita. Allí encuentra la pobre aldeana a la maga. Por su triste condición no sabrá resistirse a la propuesta de la hechicera de reunirse con ella en el palacio submarino. Desde entonces la nueva mora encantada "permanece desde hace siglos sentada en al brocal de la fuente, en la cueva de la Luna" (R.B:1850)

Esta leyenda la recoge en su antología Vicente García de Diego (1955), ubicándola en el apartado de las leyendas leonesas y asociado el motivo simbólico naturalista con la explicación histórico-geográfica.

La historia sucede en los tiempos de Mauregato, responsable del vergonzoso tributo de las cien doncellas. La protagonista de la leyenda es la hermosa Galinda. Para librarse de ser entregada por los soldados al rey moro, Galinda se ocultó en una fuente, y allí, milagrosamente, el manantial le habló, proponiéndole ser la "xana" de aquellas aguas. Transformada Galinda en una nueva Circe, sus verde mirada era capaz de convertir a los soldados del rey en mansos carneros. La joven utilizó su nuevo poder para acabar con el infame trato de Mauregato. Llamó junto a sí a las doncellas de la región, y ya que los guerreros no podían acercarse a la fuente para capturarlas, porque la xana los convertía en carneros, el rey, sin nadie que pudiese cumplir sus órdenes, tuvo que cancelar el tributo.

5. Las ondinas de los lagos y las fuentes

El otro argumento reiterado en relación a los personajes sobrenaturales de la

leyenda geográfica española refiere el amor trágico entre un mortal y una mujer acuática. Aquí solo examinaremos algunos ejemplos del conjunto de los textos españoles que recrean el motivo, el romance de Quintana, "*La fuente de la mora encantada*"; el relato publicado anónimamente en el *Museo de las Familias* en 1853 con el título "*Mi visión en la fuente*", asombrosamente cercano a la leyenda becqueriana de "*Los ojos verdes*", (1861) también objeto de análisis aquí; la leyenda de la poetisa romántica Gertrudis Gómez de Avellaneda, "*La ondina del lago azul*" ya mencionada; y finalmente, una de las leyendas que Víctor Balaguer publicó en el *Diario de Barcelona* en 1850 ("*La Victoria de la Virgen*", en el corpus *Leyendas de Montserrat*)

Una serie de tópicos narrativos constantes se destacan de modo reconocible en este tipo de narraciones.

El primero, el emplazamiento de la fuente en un espacio solitario, silencioso, poco transitado, incluso inaccesible. El texto titulado "*Mi visión en la fuente*" reproduce a la perfección estas condiciones al describir el camino hasta el manantial, pedregoso, desigual, cubierto de espinas y completamente tupido. Después de este tránsito la fuente se dibuja en este escenario como una aparición esplendorosa, preludio de la fantástica revelación del hada acuática. Rodeada de césped y a la sombra de un encina frondosa, es un estanque circular, transparente, profundo, cuya arena brilla con el rayo de sol:

Un rayo de sol penetraba hasta ella a través de las hojas, y al verle jugar en las transparentes aguas, hubiérase dicho que era un pez dorado (203)

En la leyenda de Bécquer, "*Los ojos verdes*" la fuente brota escondida en el seno de una peña y deja caer su corriente por entre las verdes hojas de las plantas que la rodean. La belleza de la descripción sirve para transportar todas estas cualidades a la ondina que brotará de sus aguas:

Aquellas gotas, que al desprenderse brillan como puntos de oro y suenan como las notas de un instrumento, se reúnen entre los céspedes, y, susurrando, susurrando, con un ruido semejante al de las abejas que zumban en torno de las flores, se alejan por entre las arenas, y forman un cauce, y luchan con los obstáculos que se oponen a su camino, y se repliegan sobre sí mismas, y saltan, y huyen, y corren, unas veces con risa, otras con suspiros, hasta caer en un lago. En el lago caen con un rumor indescriptible (Crespo Lloreda, 2001: 79)

Es obvio que el procedimiento para dar paso a lo maravilloso es hacer que las virtudes naturales del paisaje, el bullir de la fuente y su esplendor, tomen el acento de palabras humanas, lamentos, palabras, cantares, y se pueblen de una vida misteriosa. La musicalidad de la prosa becqueriana imita el ondulante fluir del agua y su entrecortada cadencia sonora. La soledad del protagonista y su exquisita sensibilidad propician el intento de trabar comunicación con los espíritus invisibles de la Naturaleza que "reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre" dice Bécquer (ibid)

En la leyenda de Avellaneda también el protagonista, el joven Gabriel, pasa los días a la orilla del lago ensimismado en sus pensamientos, haciendo versos y tocando la

flauta sentidamente. Querido y consentido por su padre, un acomodado labrador de la Gavernie, la esmeradísima educación recibida por Gabriel ha hecho de él un espíritu artístico y sensible, y un inadapto, incapaz de convivir con sus paisanos. Cuando Lorenzo, un amigo de la familia, le reproche su ociosidad se defenderá alegando lo singular de su carácter "hay en mi alma necesidades misteriosas, cuya satisfacción logro entrever algunas en los éxtasis inefables de mis ensueños solitarios". En sus fantásticas imaginaciones Gabriel ve a la mujer ideal, una mujer a la que no puede igualar ninguna de las beldades de la tierra; es una mujer inasible como la luz, como "los risueños albores de *La Aurora*", "los tristes crepúsculos de la tarde", "la deslumbradora claridad del astro del día", "los destellos apacibles de la luna argentada". Esa mujer se le aparece en sus sueños en la figura de una ondina pálida y melancólica que le sonríe desde la orilla del lago (Castro y Calvo, 1981:187)

Una segunda constante de este tipo de relatos logra convertir esa fuente escondida en el escenario del idilio amoroso. Unas veces el protagonista de la leyenda accede a ella por mera casualidad, como el caballero Fernando de la leyenda becqueriana, que llega a la fuente de los Álamos persiguiendo una pieza de caza, y en otras ocasiones, como en la leyenda de Avellaneda, la fuente es el refugio donde el personaje busca la soledad y el ensueño. La belleza del paraje la acrecienta su ambientación crepuscular. Es la hora de las apariciones y el momento en que la soledad del campo se hace arriesgada por dejar al soñador en brazos de lo extraordinario. Así lo sugiere el romance de Quintana

Oye, Silvio, ya del campo
Se va a despedir la tarde,
Y no es bien que aquí la noche
Con sus sombras nos alcance.

Ya el redil busca el ganado,
Ya se retiran las aves,
Y en pavoroso silencio
Se ven envueltos los valles. (Derozier, 1981: 176)

El crepúsculo hace la última llamada al solitario para que recobre el seguro del hogar. Es también artificioso engaño para retenerlo en la noche inminente, la hora que alumbrará el encantamiento. Embebecido en la contemplación de las aguas, el solitario verá surgir, del brillo lunar sobre la fuente, una forma difusa que poco a poco alcanza nitidez

¡Vente!... Mas ya no era tiempo:
La fascinadora imagen
Reverberaba en las aguas
Con sus encantos mortales. (Derozier, 1981: 176)

El poeta Manuel José Quintana reprende a su pastor por haberse acercado a la fuente maldita, tan rodeada del misterio y la prevención de los lugareños. Porque la tradición enseña que en ella habita un genio maligno. Por eso pregunta Quintana al pastorcillo que será víctima del hada

¿Qué haces, Silvio, en esa fuente?
¿Tan presto acaso olvidaste

Que los padres nos la vedan,
Que la maldicen las madres? (Derozier, 1981: 176)

En la leyenda de Avellaneda, ya antes de que Gabriel se lo confiese, su padre sabe que la mujer de los hermosos ojos es una ondina, porque todos los campesinos conocen el riesgo que comporta abandonarse a la soledad en las inmediaciones del lago. Los monteros que acompañan a Fernando en la leyenda de Bécquer no osan penetrar en la espesura, hasta la fuente de los Álamos, porque es fama que el genio que allí mora suele castigar a los que enturbian la corriente.

Preparado así el carácter excepcional del protagonista del relato, su exquisita sensibilidad, su arrojo, o su ingenuidad, tiene lugar otro signo narrativo, la primera manifestación del hada: la visión de sus ojos bellísimos brillando en el fondo de la fuente. La mirada de la ondina enciende en el personaje protagonista el deseo "de encontrar una persona con unos ojos como aquellos", los ojos de la mujer imposible e ideal. Son transparentes, "como las gotas de lluvia que resbalan sobre las hojas de los árboles", dice Bécquer, son espejo en el que se mira el doncel, para verse a sí mismo reflejado, expresa muy poéticamente Juan Valera en la traducción del poema del poeta alemán Enmmanuel Geibel, "*El hada Melusina*".

¡Ay, si yo lograra
ser la limpia fuente
en cuya corriente
se mira la cara!
Lumbre de sus ojos
la fuente recibe,
de sus labios rojos
la risa allí vive,
y al cielo da enojos;
y canta la hermosa
esta cantilena (Valera: 1857)

El texto titulado "*Mi visión en la fuente*" expresa perfectamente la corporeización del entorno idílico que rodea el escondido manantial. Ya hemos apuntado que este mecanismo es el más habitual en la construcción de la leyenda feérica o naturalista.

parecía que iba a salir de ella una criatura viviente, tal vez la náyade de aquellas aguas encantadoras, bajo la figura de una hermosa joven, con su traje de húmedo musgo, un cinturón tomado del arco iris, y un rostro frío, puro e impassible (1853: 203)

La compenetración afectiva con el espacio natural, lógica en las sociedades primarias, vuelve a experimentarla el poeta romántico. Llega un momento en que el deseo del protagonista de "*Mi visión en la fuente*" crea la aparición de la náyade.

¡Qué estremecimiento de placer mezclado de terror al ver la náyade sentada sobre una piedra, moviendo sus blancos y pequeños pies en la fuente, y haciendo saltar en derredor suyo el agua que volvía a caer en gotas resplandecientes como una lluvia de diamantes!...
Las yerbas y las flores que sus manos habían tocado, estaban cargadas de un rocío brillante como el de la mañana (ibid, 203)

Pero al acercarse el narrador a la fuente desaparece la esplendorosa visión. El paseante se inclina sobre la fuente y ve dibujarse en el agua un rostro femenino, mirándole a sus espaldas; es un rostro de nube o de viento, que trasparenta en sus mejillas el color de las hojas muertas, las ramas reblandecidas, las bellotas y la brillante arena. El rayo del sol arranca del cabello de la ondina una aureola luminosa. Y declara el autor,

Me pareció la verdadera imagen, de lo que sería una fuente, si con el cálido resplandor del sol tomase la forma de una mujer (ibid)

La imagen se desvanece y el narrador aguarda su vuelta en la inmovilidad absoluta, casi temiendo ser responsable de su desaparición, por haber dejado que su pensamiento, con este instante de vacilación, no haya sido completamente ocupado por esta fantasía. La reacción lógica del personaje es la de dudar de si lo contemplado es un objeto real o simplemente producto de la fantasía y el deseo.

¿La había creado yo mismo? ¿Era hija de mi imaginación, hermana de esos fantasmas extraños que se aparecen por la noche a los niños cuando abren un poco su párpados? (ibid)

Al desaparecer la ondina, los sonidos habituales en aquel entorno solitario acrecientan la sensación de ausencia: los pájaros gorjean en los árboles y puede oírse a lo lejos el mugido de las vacas. La visión se presentará dos veces más, en este cuento, siempre dando lugar a hermosas descripciones del paisaje con rasgos inéditos para la moda literaria del momento, ya que desecha el retoricismo y cifra su belleza en los efectos lumínicos, el trabajo del ritmo y el acento subjetivo e intimista. El relato concluye desvaneciendo las dudas sobre la aparición fantástica.

Pero lo interesante aquí no es su argumento sino el hecho de que el encuentro con lo portentoso, como en la más pura tradición del cuento fantástico, provoque en el personaje la vacilación y la duda sobre la propia percepción. Lo mismo ocurre en la leyenda de Avellaneda. El narrador de esta historia, Lorenzo, amigo de Gabriel, ve entre la espesura unos ojos bellísimos, y cuando, recuperado de su estupor, corre a registrar la maleza en pos de la dueña de esos ojos increíbles, ya no encuentra nada

los ojos azules se habían desvanecido cual si fueran dos gotas de las ondas del lago, evaporadas por el calor del sol (Castro y Calvo, 1981: 187).

Lorenzo siente tambalear su certidumbre, duda de si su imaginación exaltada por la música le ha hecho tomar por ojos humanos, o diabólicos, "los de cualquiera alimaña que casualmente se albergase en la maleza". Por eso nada dice al padre del chico.

Fernando, el personaje de Bécquer, duda también de la realidad de su visión y juzga que quizá los ojos contemplados en la fuente son un efecto de la luz en el agua, "tal vez una de esas flores que flotan entre las algas de su seno, y cuyos cálices parecen esmeraldas"

El argumento progresa en estas leyendas a través de las sucesivas apariciones del hada. Como se ha indicado, en la primera manifestación de la ondina los ojos de la

bella mujer son el instrumento de fascinación del incauto personaje que se ha aproximado al borde de la fuente o del lago. Pero en la segunda aparición, el hada se muestra ya completamente provocando en el espectador, a la vez, el terror y la fascinación. Todo en ella encanta y admira dice Quintana

Toda suspende y atrae
Embargando los sentidos
Y obligando a vasallaje. (Derozier, 1981: 176)

Fascinado por la imagen, expropiado de su voluntad, el pastorcillo del romance de Manuel José Quintana no puede moverse de la orilla

Mas ni los pies le obedecen
Cuando pretende alejarse,
Ni acierta a formar palabras
La lengua helada en las fauces. (Derozier, 1981: 176)

El retrato del hada sigue un ritual característico, recostada en al alfombra de la pradera, y a veces rodeada de su corte de ninfas, parece dormida y ausente.

Ella al parecer dormía;
Mas de cuando en cuando al aire
Unos suspiros exhala
De su seno palpitante,

Que en deliciosa ternura
Convierten luego y deshacen
El asombro que su vista
Causó en el primer instante.

Y abriendo los bellos ojos
Tan bellos como falaces,
A él se vuelve, y querellosa
Le dice con voz suave (Derozier, 1981: 176)

Las hadas y ondinas visten túnicas sutiles, verdes o azules como las aguas, llevan prendidos de perlas, y tienen la piel finísima y blanca. El hada Fioribella del lago de Montserrat, en la leyenda de Balaguer, se aparece tocada con una guirnalda de flores acuáticas entrelazada en la cabellera flotante, larga, rubia. La indolencia y lasitud del hada atrae y hechiza a su adorador.

rodeada de murmurantes y espumosas ondas azuladas, se veía una figura blanda medio velada por transparentes y zafireos velos, con cuyos pliegos jugaban las brisas de la noche, extendiéndolos como nubecillas vaporosas en torno de una cabeza rubia coronada de nenúfares (Balaguer, 1895: 88)

Ese ser sobrenatural se dirige a su adorador con palabras subyugadoras declarando que el amor entre ambos ha sido predestinado desde la eternidad. Quintana lo expresa en su romance con estas palabras.

—¿Viniste al fin? ¡Qué de siglos
De esperanzas y de afanes.
Me cuentas! ¿Dónde estuviste

Que tanto tiempo tardaste? (Derozier, 1981: 176)

En la leyenda de Avellaneda, el retrato precedente de Gabriel ha persuadido al lector de la exquisita sensibilidad del personaje. Nada extraña por tanto que pueda recibir la visita de uno de esos genios del fuego, el aire o las aguas, que pueda ser elegido por un ser sobrenatural para trabar una alianza de amor. Gabriel declara a la ondina del lago:

Ángel o demonio, ser humano, o de otra especie desconocida, yo te amo; yo te recibo como bienhechora realización de mis aspiraciones misteriosas, de mis esperanzas incomprensibles, (Castro y Calvo, 1981: 189)

Y ella contesta,

No, no te engañabas al presentir que no puede la especie humana hallarse aislada en este globo que habita, la inmensa lejanía de los demás seres terrestres, desprovistos del divino don del pensamiento. No te engañabas al poblar los senos de la tierra, los aires, las aguas, el fuego mismo, de criaturas simpáticas, cuya alma respondiese misteriosamente a las voces de la tuya. Existen realmente en todos los elementos, entre seres de naturaleza inferior, otros que poseen –como vosotros– un espíritu amante, inteligente, sociable y perfectible. Solo, empero, con ciertas condiciones (que aún no debo revelarte) les es permitido a dichos seres –destinados a vivir en los elementos que constituyen sus cuerpos– presentarse a los humanos y hablarles en su lenguaje. (Castro y Calvo, 1981: 190)

Este encuentro lo detalla Bécquer en términos muy similares.

–¿Quién eres tú? ¿Cuál es tu patria? ¿En dónde habitas? Yo vengo un día y otro en tu busca, y ni veo el corcel que te trae a estos lugares, ni a los servidores que conducen tu litera. Rompe de una vez el misterioso velo en que te envuelves como en una noche profunda. Yo te amo, y, noble o villana, seré tuyo, tuyo siempre... (Crespo Lloreda, 2001:81)

–Fernando –dijo la hermosa entonces con una voz semejante a una música–, yo te amo más aún que tú me amas; yo que desciendo hasta un mortal, siendo un espíritu puro. No soy una mujer como las que existen en la tierra; soy una mujer digna de ti, que eres superior a los demás hombres. Yo vivo en el fondo de estas aguas; incorpórea como ellas, fugaz y transparente, hablo con sus rumores y ondulo con sus pliegues. Yo no castigo al que osa turbar la fuente donde moro; antes le premio con mi amor, como a un mortal superior a las supersticiones del vulgo, como a un amante capaz de comprender mi cariño extraño y misterioso. (Crespo Lloreda, 2001: 81)

Reiteran estas leyendas, progresando en el análisis de los motivos argumentales, la secuencia en que la ondina propone al mortal un vínculo perdurable. El enamorado ha de abandonarlo todo, incluida su existencia terrena, para reunirse con el hada en sus palacios submarinos. El llamamiento de la ondina es el de la muerte; su atracción, la de las sirenas. La belleza de la ondina atenúa el temor de Lorenzo, el

campesino que había tomado sobre sí la tarea de proteger al soñador Gabriel. El canto dulcísimo de las ondinas anula su voluntad y Lorenzo, sintiéndose subyugado, desecha el riesgo de aproximarse a la bella aparición a sabiendas de que quizá la ondina solo busca precipitarlo en el fondo del lago, como a todas sus víctimas. En un último esfuerzo de autodominio Lorenzo abandona la misión que se había impuesto de cuidar de Gabriel.

La mora del romance de Quintana, permanece desde hace siglos encadenada a la fuente por la maldición de un padre cruel (de nuevo el esquema básico de la xana abandonada por el guerrero árabe). Ese anatema es el origen del hechizo por el que solo puede mostrarse de noche, aspirando a lograr la confianza de un hombre lo suficientemente valeroso como para querer abrazar su imagen de agua.

Ven, serás aquí conmigo
 Mi esposo, mi bien, mi amante;
 Ven... y los brazos tendía
 Como queriendo abrazarle. (Derozier, 1981: 176)

La misma invitación realiza la maga en la leyenda de Avellaneda, *La ondina del lago*

—¿Ves, ves el límpido fondo de ese lago, ves esas plantas de largas y verdes hojas que se agitan en su fondo?... Ellas nos darán un lecho de esmeraldas y corales... y yo... te daré una felicidad sin nombre, esa felicidad que has soñado en tus horas de delirio, y que no puede ofrecerte nadie... Ven; la niebla del lago flota sobre nuestras frentes como un pabellón de lino...; las ondas nos llaman con sus voces incomprensibles; el viento empieza entre los álamos sus himnos de amor; ven..., ven... (Castro y Calvo, 1981: 197)

Poco después de esto, la bella aparición se esfuma, y Gabriel, completamente desesperado, pasa los días a la orilla del lago, tocando su flauta para atraer la atención de la ondina. Hasta que enferma. Para apartarlo de su obsesión Lorenzo idea una estratagema muy cervantina. Persuade a Gabriel de que la ondina le ha encargado que no permita al muchacho volver a la orilla del lago hasta que reciba permiso suyo "de que puedes hacerlo sin perjuicio de tu salud y sin infracción de sus órdenes" (Castro y Calvo, 1981: 197) Entre tanto el padre de Gabriel busca desplazarse a Tolosa para apartarlo de su locura. Pero al enterarse del proyecto Gabriel se escapa de casa y se arroja al lago para reunirse con su ondina. Así acaba la tragedia de aquel amor imposible y fantástico.

Pasados tres años, Lorenzo viaja a París para realizar un encargo del padre de Gabriel. Debe entrevistarse con un caballero oriundo del lugar, al que encuentra, en compañía de una dama sorprendentemente parecida a la ondina que causó la desgracia de Gabriel:

en el momento que aquellos ojos se encontraron con los míos, me sentí todo trémulo y trastornado; porque eran idénticos a otros que yo creía hasta entonces sin iguales en el mundo. Las grandes pupilas azul celeste, sombreadas por pestañas de ébano, habían iluminado con uno solo de sus rayos las tinieblas de lo pasado, ya un tanto adormecido en mi memoria; transportándome de repente a las márgenes de aquel lago tan lleno de recuerdos tristes (Castro y Calvo, 1981: 197)

Es entonces cuando Lorenzo comprende la amarga verdad. Nunca existió *La ondina del lago*. Nunca hubo más que una dama de la alta sociedad, que por diversión representó una comedia despiadada simulando ser el bello espíritu del lago por el que Gabriel arruinó su existencia.

La leyenda de "*La ondina del lago*" ha sido una mejor valoradas por la crítica de Avellaneda. Emilio Cotarelo, por ejemplo, la juzgaba digna de la pluma de Walter Scott, Puschkin y Hoffmann (1930: 344). Las historias de la literatura cubana se enorgullecen de la bellísima prosa y el fantasmagórico idealismo de esta leyenda (Mitjans: 1919, 366 y Remos Rubio: 1958, 117). Gulsoy (1967) no vaciló en conceder a la escritora el mérito de haber servido de modelo para las leyendas becquerianas de "*El rayo de luna*" y "*Los ojos verdes*". Sin embargo el escéptico final de la leyenda produce cierta desazón en estos críticos apasionados. Semejante desenlace parece arruinar la pasión y delicadeza del alma de Gabriel, sacrificadas por un motivo completamente fútil. Despojada leyenda de toda la maravillosa belleza de la fantasía se convierte en "una indigna comedia de la coquetería y del capricho, representada (a guisa de pasatiempo) por una gran señora del mundo positivo.." El soñador ha sido castigado finalmente con la burla y la victoria de "la prosaica realidad sobre la poética inspiración" (Castro y Calvo: 1981, 197). El único modo de salvar este defecto es justificarlo desde la lógica interna del relato, como hace Juan José Remos y Rubio, quien interpreta el desenlace como una moraleja interesante contra la ingratitud filial (1945: 159)

Pero este episodio cobra nuevo interés cuando se contrasta con el utilizado por George Sand en su novela *Les dames Vertes*, escrita entre el 1 y el 15 de abril de 1857 y publicada entre el 18 de abril y el 13 de junio de 1857 en *Le Monde illustré*, es decir tres años antes de la leyenda de Avellaneda. Sand se sirve, como era la costumbre en el momento, de variados recursos para relatar la historia de un joven abogado, perdido por el amor de una nereida. Misterio, fantasía, folletín, atmósfera gótica participan en la descripción de la extravagante conducta de Mademoiselle de Aille, una dama de alta posición, que por capricho y juego representa la ficción de ser la ondina por la que se abrasa de amor el protagonista. En la novela de Sand esta ficción no tiene consecuencias dramáticas y casi, podría decirse, ninguna justificación narrativa. En la leyenda de Avellaneda, mucho mejor resuelta en su lógica argumental, la ligereza de la dama arrastra al personaje a la catástrofe. Más aún, puede asegurarse que este desenlace confirma el más original de los hallazgos de la escritora cubana en la leyenda, la repetición del paradigma quijotesco en la figura del loco soñador, Gabriel. Precisamente la manía el loco provee el argumento con que Lorenzo intenta curar a Gabriel de su insensata pasión. Y en este contexto resulta muy adecuada la reflexión final del narrador, el cicerone que ha rememorado la leyenda.

¿No pensáis como yo, señora, que mejor fuera conservar intacta mi sencilla creencia en la pérfida ondina del lago azul, que no concebir la desconsoladora sospecha de que pueda abrigarse en el pecho de una mujer la crueldad más implacable? (Castro y Calvo, 1981: 197)

El final trágico de Gabriel, sumido en lo profundo del lago por su desesperado amor, es la última de las invariantes narrativas en que coinciden estas leyendas sobre el amor de la ondina y el mortal. El pobre Pastor del romance de Manuel José Quintana, consiente en abrazar a su enamorada y es arrastrado al fondo de la hoya.

El poema concluye al cerrarse las ondas sobre los pies de Silvio.

A este ademán, no pudiendo
Ya el infeliz refrenarse,
En sed de amor abrasado
Se arroja al pérfido estanque.

En remolinos las ondas
Se alzan, la víctima cae,
Y el ¡ay! que exhaló allá dentro
Le oyó con horror el valle (Derozier, 1981: 176)

Lo mismo ocurre en el desenlace de la leyenda de Bécquer.

Fernando dio un paso hacia ella...; otro..., y sintió unos brazos delgados y flexibles que se liaban a su cuello, y una sensación fría en sus labios ardorosos, un beso de nieve..., y vaciló..., y perdió pie, y cayó al agua con un rumor sordo y lúgubre.

Las aguas saltaron en chispas de luz y se cerraron sobre su cuerpo, y sus círculos de plata fueron ensanchándose, ensanchándose hasta expirar en las orillas (Crespo Lloreda, 2001: 83)

La similitud de ambos pasajes nada tiene que ver con la imitación o el seguimiento literal. El romancillo de Quintana era tan popular que probablemente había llegado a construir un esquema narrativo, y Bécquer no hace sino utilizar un molde que es ya un dispositivo estable en la construcción del tema del amor entre el mortal y la ondina. Es la misma estampa que concluye el desgraciado amor de Gabriel en la leyenda de Avellaneda. A la orilla del lago, la flauta caída en el suelo, es prueba del irrevocable final.

Si consideramos ahora la versión que Víctor Balaguer hizo de esta misma leyenda se hace más evidente por qué los personajes más allegados al amante humano, han intentado por todos los medios prevenir al protagonista de la ambigua condición de la ondina. La tradición popular atribuía a estos seres si no una condición demoníaca por lo menos sí una extraña naturaleza. En su aspecto físico eran mujeres bellísimas y dulces pero moralmente constituían seres humanos insólitos, pues carecían de alma. Ésta era la razón de su conducta insolente y caprichosa cuando no maligna o amoral. Como ejemplo sublime cabe mencionar el cuento de La Motte Fouqué, *Undine* (1811). Antes de su casamiento con el caballero Huldebrando Ondina era una muchacha deslenguada e incomprensible. Después de su boda, adquirió cierta gravedad y virtud, y comenzó a agradecer la educación recibida en la pequeña choza de pescadores. Las ondinas, explicaría la protagonista a su esposo en un punto del relato, son –en cierto modo– como los seres humanos. Pero al morir dejan de existir para siempre porque carecen de alma. Sólo pueden adquirirla si traban un vínculo con alguien humano. Desde su matrimonio Ondina comparte el alma de su esposo, y por eso puede progresar espiritualmente. Esa extraña condición de la ondina, ser anfibio, suspendido entre la vida y la muerte, la condición humana y la sobrenatural es simbolizada en el frío que transmite su contacto.

Esta es la creencia que refleja la leyenda de Víctor Balaguer titulada "*La Victoria de*

la Virgen". El escritor catalán reitera los tópicos narrativos analizados aquí, pero cuando están a punto de celebrarse las bodas entre el pobre mortal y el hada Fioribella, hace que resuene en el aire "el bronce santo de la vieja ermita de Piedra convocando a los fieles para la oración de la tarde". El hada del lago se estremece pero intenta nuevamente arrastrar consigo al doncel, que parece luchar por desprenderse de sus brazos. De pronto, una claridad misteriosa, formada por los colores del iris, se extiende por el lago deteniendo la noche que avanza.

la reina del lago, volviendo la cabeza, vio aparecer una como visión celeste que la hizo lanzar un grito de dolor y huir del doncel, para atravesar con rapidez el lago y refugiarse entre las ramas del sauce, que tras de ella se cerraron.

Ante los ojos del asombrado doncel se levanta otra figura hermosa, de mirada dulce y penetrante, vestida de luz, con una túnica azul y blanca.

–¿Quién eres?– preguntó el doncel.

Y una voz dulce y melodiosa como son de osiánica lira, le contestó:

–Soy María– la virgen de la montaña.

Otra voz lejana, pero que sonó clara y distinta a los oídos del joven, pareciendo salir de entre las ramas del sauce, murmuró entonces:

–¡Ven, ven! yo soy el placer.

–Y yo la virtud– dijo María

–Yo soy el amor– balbuceó la voz del sauce.

–Yo soy la fe– replicó María

–Asómate al lago y verás en su fondo palacios de coral, florestas encantadas y bancos de perlas. Allí está la vida.

–Asómate al lago, y verás el cielo, allí está la eternidad– dijo María.

La ondina hace un último esfuerzo por recuperar a su víctima pero es vencida por el hada de la montaña, la Virgen de Montserrat¹⁷.

–Ven a mis brazos, doncel.

Y la voz sonaba aún, cuando así levantó la suya María:

–De rodillas a mis pies, mancebo. (Balaguer: 1885, 77)

La leyenda escenifica, como es patente, la victoria de la fe sobre las últimas ruinas del paganismo. La leyenda de las apariciones de la Virgen en la Montaña de Montserrat incluye el ingrediente de la luz misteriosa que se enciende en la oscuridad de la noche a modo de signo; los pastores que divisan la luz caminan hacia ella y descubren en una cueva la imagen para la cual se alzaría el monasterio. Balaguer recoge este dato de la tradición y lo incorpora a la trama de su relato. La luz milagrosa invade el horizonte llamada por la campana de la oración. La hora del crepúsculo, momento que preludia el reinado de los tragos y espíritus, es santificado por la invocación que los fieles dirigen a María en el ángelus. Como espíritu maligno y falaz, o por lo menos pagano y meramente material, la ondina no resiste la intuición de lo eterno. Su poder de fascinación va poco a poco extinguiéndose. El mancebo descubre a su nueva reina, el hada de la montaña de Montserrat. En esta leyenda, como en todas las citadas en estas páginas, la tradición folklórica se emplea con libertad pero resaltando de ella los elementos más espectaculares o novelescos. El argumento mitológico se aproxima a la referencia histórica, la fundación de un monasterio tan vinculado con la identidad catalana,

punto de referencia para la comprensión del pasado. Todo ello sin perder de vista que la leyenda literaria aspira belleza estructural y lingüística, es decir, al artefacto artístico. Un género, el de la leyenda literaria, quizá sólo posible para las comunidades que justifican su fisonomía en la idealización del tiempo pasado.

Un género quizá perdido para nuestros días, en los que, todo lo más, nuestras comunidades refieren leyendas urbanas fundadas en los rumores de la actualidad presente.

Bibliografía citada

- "*La roca de Urley*", (1852) *Semanario pintoresco español*, Madrid, 21-3-1852, 1
- "*El hada del lago*", (1841) *Álbum pintoresco*, Madrid, octubre de 1841, tomo VIII, 259
- "*El lago de la hada, leyenda*", (1841) *El Constitucional*, Madrid, 11-11-1841, 6
- "*El lago de la hechicera*", (1840) *La esperanza*, Madrid, segunda serie, n.8, 15 de marzo de 1840, 60
- "*Estudios de viajes. Orillas del Rin*", (1843) *Museo de las Familias*, Madrid, 25-10-1843, 2
- "*Mi visión en la fuente*", (1853) *Museo de las Familias*, Madrid, , tomo IX, pp.203-204
 "La fuente de la hada", (1839) *El entreacto*, Madrid, 12-12-1839
- "*La Peña de los Enamorados*", (1836), *Semanario pintoresco español*, Madrid, 11-9-1836, 3
- "*Tradiciones granadinas. La Peña de los Enamorados*" (1847) *Revista literaria granadina*, Granada, n. 17, 15 de agosto de 1847, pp. 155-163, bajo el título "*El pico maldito*", *La Gran Vía*, Madrid, 15-9-1895, 8.
- "", (1846) *El Fénix*, Valencia, n. 29, tomo 2, 19 de abril de 1846, pp.58-59)
- Ariza, Juan, (1848) *Las Ruinas de Sancho el Diablo: tradición popular*, Madrid.
- Balaguer, Víctor, (1850) "*La Victoria de la Virgen*", *El monasterio de piedra: Las leyendas del Montserrat; las Cuevas de Montserrat*, 1885, cp. IX, p. 74
- Bécquer, Gustavo Adolfo, (2001) *Rimas y leyendas*, ed, intr., nt., José Ángel Crespo Lloreda, Madrid, Anaya: "*Los ojos verdes*", Madrid, *El Contemporáneo*, 15 de dic, 1861. "*La cueva de la mora*", Madrid, *El Contemporáneo*, 16 de enero de 1863.
- Bettelheim, Bruno, (1976) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. española, Barcelona, Crítica, 1977.
- Blanco García, Francisco, (1909) *La literatura en el siglo XIX*, tomo II, Madrid, Sáenz de Jubera.
- Castro y Calvo, José, (1981) *Obras de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*,

Biblioteca de Autores Españoles, tomo 288.

Catalán, Diego, (1994) *De balada y de lírica. Tercer Coloquio internacional sobre el Romancero*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal y UCM, 1994. Ed. a cargo de Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal. vol. Ipp. 263-268.

Caula, Remigio, (1870) "*La hada del Rhin*", *Museo de las Familias*, Madrid, 1-4-1870, 187.

Cotarelo, Emilio, (1930) *La Avellaneda y sus obras*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1930.

Delpech, François, (1982) en Diego Catalán, *De balada y de lírica. Tercer Coloquio internacional sobre el Romancero*, pp.291-302.

Faggeti, Antonella, (2005) "'El cabello y el peine como símbolos femeninos'", p. 243-276, en *En el umbral de los cuerpos. Estudios de Antropología e historia*, Laura Cházaro y Rosalina Estrada, El Colegio de Michoacán.

Ferrán, Augusto, (1866) "*La fuente del Motal. Leyenda alcoyana*", *Museo de las Familias*, Madrid, XXXIV, 1866, pp. 163-164, y 179-183

García de Diego, Vicente, (1953) *Antología de la literatura universal*, Barcelona, Labor.

García Romero, M., (1882) "'Cartas a mi primo. Quinta. Con ocasión del último libro de Pereda'", en *Revista de Madrid*, junio de 1882; n.º 12, volumen III, págs. 565-569)

Garret, R.M., (1925) "*Sir Gawwyane and the Green Knight*", JEGP, 1925, 129.

Gil y Carrasco, Enrique, (1840) "'El lago de Carucedo. Tradición popular'", *Semanario pintoresco español*, Madrid, num. 29 a 32, del 19 de julio al 9 de agosto de 1840.

Gulsoy, Joseph, (1967) "La fuente común de "*Los ojos verdes* y *El rayo de luna de G.A. Bécquer*" en Gustavo Adolfo Bécquer, coord. por Russell P. Sebold, 1985, pp. 261-271

J. Des D., (1835) "'El arpa de Berta. Leyenda'", *Correo de las Damas*, Madrid, n.27, año III, 21 de junio de 1835.

Jasón, Heda, (1971) "'Concerning the Historical and the Local Legends and Their Relatives'", *The Journal of American Folklore*, vol. 84, n. 331, (enero-marzo de 1971), pp. 134-144

Lafarga, Francisco, (1994) "Territorios de lo exótico en las letras españolas del siglo XVIII", *Anales de Literatura Española 1994*, (10) pp. 173-192

Lida de Malkiel, M. Rosa, (1960) "'El moro en las letras castellanas'", *Hispanic Review*, Vol. 28, No. 4 (Oct., 1960), pp. 350-358

Lista, Alberto (1844) "'Leyendas españolas de José Joaquín de Mora, 1840'", art.

1., *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, vol.II, 75.

Mañanes Pérez, Tomás y Alonso Ponga, J.L., (1981) ""Leyendas de moros y tesoros en El Bierzo"", *Revista de Folklore*, 1981, tomo 01b.

Martos Núñez, Eloy (1997) "Geografía mítica de la piel de toro", en *La casa encantada. Estudios sobre cuentos, mitos y leyendas de España y Portugal*, ed. Editora Regional de Extremadura, Mérida, pp.35-96

Mellado Fernando, (1870) "*La cueva de la mora*", *Museo de las Familias*, Madrid, 1-4-1870, pp. 89, 116 y 148.

Menéndez Pelayo, Marcelino, (1908) *Estudios de crítica literaria*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira.

Milá y Fontanals, Manuel (1873) *Principios de literatura general y española*. Nueva ed. de la parte teórica. Barcelona : [s.n.], 1873 (Imp. del *Diario de Barcelona* p. 210.

Molina Martínez, J.M., (1994) *La leyenda tardorromántica en la región de Murcia, (1871-1905)* Lorca: Murcia.

Neira de Mosquera, Antonio, (1845) *Mil y una noches españolas : colección de leyendas, hechos históricos, cuentos tradicionales y costumbres populares*: Madrid : Madoz-Sagasti, 1845.

----- (1852) ""El puente Cesures"", *Semanario pintoresco español*, Madrid, 2-5-1852, 5; repetido en *Escenas contemporáneas*, 1-1-1883, 112)

La Nereida, La, (1852) "*La hija de los bosques*", cuento por La Nereida, *Semanario pintoresco español*, Madrid, 13-6-52.

Pando y Valle, Jesús, (1878) "*La loca de Covadonga*", del libro *Cuentos asturianos*, El Cádiz, 30-5-1878.

Pedrosa José Manuel, (2000)""Huellas legendarias sobre las rocas: tradiciones orales y mitología comparada"", *Revista de Folklore*, 2000 20b.

Pérez de Guzmán y Gallo, Juan, (1864) *Las hadas, leyenda original al estilo de los orientales*: Madrid, Dorregaray.

Quintana, Manuel José, (1826) *Poesías completas*, ed. A. Derozier, (1980), Madrid, Castalia, 176.

R.B., (1850) ""La mora encantada. Tradición popular"". *La Aurora*, Zaragoza, 26 de enero de 1850, n. 4, pp. 37-42)

Remos y Rubio, Juan José, (1945) *Historia de la literatura cubana*, 1945, 159.

Robertson, J:R. (1954) ""Why the devil wears green"", *Modern Language Notes*, Vol. 69, No. 7 (Nov., 1954), pp. 470-472.

Sánchez de Castro, Francisco, (1890) *Lecciones de Literatura general y española*, 2ª

ed. Madrid Antonio Pérez Dubrull.

Thompson Arne (1966), *Motif Index of Folk Literature*, Copenhagen, Munksgaard, 3, p. 7-37

Valera, Juan, (1857) *Poesías*, edición y prólogo de M. Menéndez Pelayo, Madrid, 1857 (Biblioteca Virtual Cervantes)

[18](#)

notas a pie de página

¹  Para la interpretación de una geografía legendaria de la península ibérica véase: E. Martos Núñez, "Geografía mítica de la piel de toro", *La casa encantada. Estudios sobre cuentos, mitos y leyendas de España y Portugal*, ed. Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1997, pp.35-96.

²  El primer texto que puede ser contado dentro del nuevo género de la leyenda literaria, dictaminaba Cejador y Frauca en su *Historia de la literatura* (tomo VI, 422) es el libro de las *Leyendas Españolas* de José Joaquín de Mora (1840). Para el término ad quem de este género romántico el profesor Baquero Goyanes (1949) se apoyaba en el testimonio de un cuento publicado por José Joaquín Soler de la Fuente, titulado "*Los maitines de Navidad*" (*Museo Universal*, num. 15, 8-4-1860), para afirmar que hacia 1860 la leyenda romántica era un género extinguido. Pero es este año el de la publicación de la primera leyenda becqueriana, "*La Cruz del Diablo*", en la *Crónica de Ambos Mundos*, aunque el texto de Bécquer resulte en el fondo una invención nueva; la edición definitiva en formato libro tuvo lugar en 1871. Según Delpech (1994) a partir de Bécquer la leyenda se convierte en objeto de la investigación erudita y produce trabajos a medio camino entre la literatura e investigación histórica, en definitiva, es entonces cuando puede darse por concluido el género de la leyenda literaria. (Delpech, 103; Molina: 1994, 55) Teniendo en cuenta estas opiniones parece interesante que un historiador de la literatura como Francisco Blanco García, destaque en una reseña de 1909, en la reseña del tardío libro de leyendas de Antonio Hurtado, *Cantos populares a la Virgen de la Montaña*, (1870), el tratamiento del color local (las reconstrucciones de época) la variedad de tonos y temas, y la sustitución -en el orden técnico- del metro consabido, el romance, por otras formas poéticas "menos trilladas y más difíciles"; De alguna forma estas valoraciones presuponían la continuidad del género.

³  El localismo de la leyenda romántica aproxima el género a la denominada "tradición" tal como se ve en los rótulos proporcionados por Bécquer, quien especifica que "*El rayo de luna*" es "Leyenda soriana" y apellida "La voz del silencio" como "Tradición de Toledo". La tradición y la leyenda son transmitidas de generación en generación, oralmente, construyen la memoria colectiva y afianzan a los habitantes de un territorio sobre los derechos de propiedad sobre él.

⁴  B. De Roquefort en su traducción y anotación de las *Poesies de Marie de France* (tomo I, Paris Imprimerie de Decourchant, 1832)

- ⁵  Según refiere B De Roquefort este monumento fue destruido en 1707. El *Voyage pittoresque d'Espagne*, de Alexandre Laborde, III, primer volumen publicado en 1806, se refiere a él como la "*Montaña de Los dos amantes*".
- ⁶  Este es también el argumento de la leyenda de la "*Peña de los Enamorados*", nombre que se da una montaña próxima a Antequera donde acabó desgraciadamente el amor entre un cristiano cautivo y la hija del valí que lo había apresado.
- ⁷  Esta leyenda es anotada como tradición popular por Eloy Martos (1997) bajo el rótulo "lenda do abismo dos encantados". Pertenece la leyenda a la comarca portuguesa del Algarve. En esta versión el padre pone otra condición extraña al pretendiente, el joven moro debe traer las aguas de una canal muy distante de la comarca de la enamorada; así lo hace el amante pero al ir a entregar a su hija el viejo moro la deja caer en el río donde también muere su amante. Recoge esta leyenda Francisco Xavier Ataíde Oliveira en su obra *As Mouras Encantadas e os encantamentos no Algarve*, Tavira, Tipographia Burocratica, 1898, p.157-160.
- ⁸  Desde luego la leyenda más conocida sobre *El Monte del Ermitaño* es obviamente la historia de Fray Garín, el relato que Víctor Balaguer reconstruye bajo el título, "*Satanás el anacoreta*", y que es leyenda fundacional y geográfica. Véase, Balaguer, V., *El monasterio de piedra: Las leyendas del Montserrat; las Cuevas de Montserrat*, 1885, pp. 131
- ⁹  Aunque quizá la razón más poderosa para estas restituciones responda a la nostalgia patriótica: "¿Qué es España sin el Cid y San Fernando? ¿Qué la Europa sin Gonzalo de Córdoba, Carlos V y Felipe II? ¿Qué es la civilización sin la América? ¿Qué es la literatura de la edad media sin los árabes, la literatura moderna sin Calderón y Cervantes? ¿Y qué nos queda hoy de todos esos sucesos, de todos esos grandes hombres? Sus reinos y sus conquistas las perdimos. Ya no mandamos en Méjico, ni en los Andes, en el Escalda, ni a los pies del Vesubio. De todas esas tierras y naciones, de todos esos periodos de esplendor y de grandeza, no nos quedan mas que unos nombres y unas piedras, unas letras y unos huesos, unos palacios abandonados que se desmoronan, unos lienzos que se venden, unos sepulcros que se van quedando vacíos", "'La Alambra. Gonzalo de Córdoba. El Cid'". *Almacén de frutos literarios*, Semanario de Palma. n.29, 15 de junio de 1844, p.3.
- ¹⁰  El episodio es frecuente en multitud de textos románticos: Álvaro y Leonor vuelven a encontrarse cuando ambos han entrado ya en religión, cuenta el famoso drama del duque de Rivas, *D. Álvaro o la fuerza del sino*, (1835) como Salvador y María, en la leyenda de Enrique Gil, *El lago de Carucedo* (1844) o Álvaro y Beatriz, en *El señor de Bemibre*, del mismo autor (1844).
- ¹¹  El motivo de la cinta blanca flotando en el arroyo es también propio de la arquitectura folklórica. Una leyenda asturiana refiere que una mujer que venía del molino cargada con un saco de harina se sentó al pie de la fuente para descansar.

En esto vio saliendo del caño de una fuente un rosario blanco y al tirar de él oyó la voz de una "xana" que se quejaba de que si se lo llevaba se quedaría sin rosario para rezar. Esta es la leyenda recogida por Aurelio del Llano, titulada "*Oye mujer*", en su colección de *Cuentos asturianos* (1925), prol. Jose Manuel Gomez-Tabanera, Modesto Gonzalez Coba, Oviedo: Grupo Editorial Asturiano, 1993

¹²  A la descripción del Rhin necesariamente acompañaba la narración de la leyenda de la *Loreley*. Es lo que ocurre en el texto incluido en el *Museo de las Familias*, 1843, que aporta la narración realizada por los barqueros que conducen a los turistas durante un viaje de placer. La leyenda contaba con una abundante tradición artística en las versiones principales de Heine (1797) Brentano (1801) y Eichendorff (1815). Lo mismo declara el autor de un artículo anecdótico publicado en el *Semanario Pintoresco* (1852) añadiendo también: "cada roca posee una leyenda".

¹³  En 1883 publicó Acacio Cáceres Prat, en su libro *El Vierzo su descripción e historia. Tradiciones y leyendas*, incluyó un capítulo sobre *El lago de Carracedo*, añadiendo una sustanciosa nota sobre *La ondina Caricea*, (reeditado en 2006, GM/16810)

¹⁴  Cfr. Tomás Mañanes Pérez, J.L. Alonso Ponga, "'Leyendas de moros y tesoros en El Bierzo'", *Revista de Folklore*, 1981 Tomo: 01b y Maria Rosa Lida de Malkiel, "'El moro en las letras castellanas'", *Hispanic Review*, Vol. 28, No. 4 (Oct., 1960), pp. 350-358.

¹⁵  José Joaquín de Mora los escribe desde 1813. El duque de Rivas, autor que consolida definitivamente el género veinte años más tarde, utiliza el romance para sus composiciones de 1814, destacando entre ellas el famoso "Con once heridas mortales". Entre 1821-1825 Nicolás Bölh de Faber saca a la luz su *Floresta de rimas antiguas castellanas*. Buenaventura Carles Aribau publica varios romances en *El Europeo*, en 1823, uno de los periódicos que introducen las ideas románticas en España. Agustín Durán ofrece los tres voluminosos tomos de su *Romancero* en 1828, 1829 y 1832.

¹⁶  Julián Bravo Vega ha estudiado la obra del escritor riojano y localiza la publicación de esta leyenda, en formato libro, en 1885, junto con *La hermana de la Caridad*. Asegura Bravo Vega, pese a no poder fijar con certeza su fecha de composición, que es muy posterior a las célebres novelas históricas de Ibo publicadas en los años 50. Véase el estudio de las similitudes entre el cuento de Ibo Alfaro y la leyenda de Bécquer en "'Notas sobre la construcción de una leyenda becqueriana: *La cueva de la mora*'", *El Gnomo*, n.7, 1998, 11-27.

¹⁷  El apelativo no era nuevo. Ya Gerónimo Borao, en sus *Poesías* (1869) había cantado así a la Virgen de Covadonga: "¡Hada del lago Enol! ¡Numen de Orandi", / ¿Virgen de Covadonga bendecida! / ¿Solícita pastora / Que en torno juntas a tu grey perdida" ... en el poema "A la Virgen de Covadonga" escrito en 1866 (Zaragoza: Tip. de Calisto Ariño 1869, p.17)

