

**8. Cuando el ideal romántico trasciende al Bécquer histórico:  
El huésped de las tinieblas (1948) como paradigma filmico de  
Gustavo Adolfo Bécquer por Pablo Úrbez\***

Con el título *El huésped de las tinieblas* se estrenó en España en 1948 la biografía filmica de Gustavo Adolfo Bécquer, dirigida por Antonio del Amo y producida por Sagitario Films. La película se adecúa a la línea trazada por el género melodramático español de la década de 1940, en muchos casos constituido por cintas ambientadas en época decimonónica. En estos casos, la trama principal radica en la dificultad para consumar el amor entre el protagonista y la persona amada, lo cual provoca el conflicto dramático del personaje. A estos componentes narrativos va parejo un estilo formal, que responde a uno de los modelos de estilización planteados por Zunzunegui y Castro de Paz: el modelo obsesivo-delirante. Tanto los elementos narrativos como los formales se hallan al servicio de una imagen mítica de Gustavo Adolfo Bécquer, caracterizada por el ideal romántico del artista-genio sufriente. Esta imagen se consolidó a la muerte del poeta y perduró en el primer tercio del siglo XX. La elaboración del guion de *El huésped de las tinieblas* es coherente con tal imagen mitificada, lo cual se manifiesta en la modificación y supresión de factores biográficos y cronológicos del Bécquer histórico en la construcción del personaje cinematográfico.

**1. CONTEXTUALIZACIÓN, PRODUCCIÓN Y ESTRENO**

*El huésped de las tinieblas* fue el segundo proyecto desarrollado por la productora Sagitario Films, tras el estreno de *Cuatro mujeres* en 1947. La productora decidió mantener gran parte de aquel equipo, pues nuevamente

---

\* Universidad Villanueva. Orcid: 0000-0001-7781-8888

dirigió Antonio del Amo y escribió el guion Manuel Mur Oti, además de figurar Manuel Berenguer en la fotografía y Jesús García Leoz como compositor.

Según Santiago Aguilar, la financiación de Sagitario Films estuvo a cargo de Johannes Bernhardt, un alemán vinculado a España desde su llegada al Marruecos español en la década de 1930. Durante la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial, Bernhardt promovió actividades a favor de la Alemania nazi, bien a través de redes políticas, bien a través de empresas. Tras la derrota de Alemania en la guerra, permaneció en Madrid, buscando la manera de evitar la purga de los aliados y de mantener íntegro su capital financiero<sup>1</sup>.

Mur Oti, entonces vendedor de máquinas de escribir y radios, había terminado de redactar una novela titulada *Destino negro*, cuando su amigo Antonio del Amo le animó a adaptarla a un guion cinematográfico y presentarla al concurso del Sindicato Nacional del Espectáculo. Obtuvo el segundo premio en la categoría de “Comedia dramática”<sup>2</sup>, y Mur Oti decidió entonces recorrer Madrid buscando una productora que filmase su guion. Santiago Peláez, un contable vinculado a una empresa alemana y amigo del escritor, le proporcionó un encuentro con Bernhardt, hasta entonces ajeno al mundo del cine<sup>3</sup>.

Mur Oti mostró al empresario alemán las posibilidades del negocio del cine, ofreció su guion e incluso acabó por idear el nombre de Sagitario Films para la productora, así como diseñar su logotipo<sup>4</sup>. A Bernhardt le entusiasmaron aquellas posibilidades cinematográficas, y aceptó, pero tras constituir la productora en 1947 se optó por filmar otra historia escrita por Mur Oti: *Cuatro mujeres*. Santiago Peláez se convirtió en el secretario del consejo de Administración, que presidió el ingeniero Félix Bueno de Linares. En todo momento, Bernhardt permaneció en un segundo plano.

Nieto Jiménez recoge que, tras estrenar *El frente de los suspiros* en 1942, Juan de Orduña optó por dirigir comedias con Cifesa

y renunciar a un proyecto sobre la vida de Gustavo Adolfo Bécquer que venía arrastrando desde 1940. Hubiera sido la culminación de su proyecto lírico-cinematográfico, para el que contaba con la participación de los mismos actores de sus cortometrajes poéticos, Luis Peña y Maruchi Fresno, pero el guión escrito con Felipe Lluch y Santiago de la Escalera, aprobado por la censura en abril de 1942, se aparcó sin que sepamos la causa exacta y sin que nunca más pudiera ver la luz<sup>5</sup>.

En octubre de 1947, Santiago Peláez presentó ante la Administración cinematográfica un proyecto titulado *El huésped de las tinieblas*, para el cual estimaba un presupuesto de 3.250.000 pesetas. Mur Oti firmaba el guion, y el nombre de Antonio del Amo figuraba como director<sup>6</sup>. Para Aguilar, el proyecto se concibió como una “respuesta”<sup>7</sup> a una película argentina acerca de Gustavo Adolfo Bécquer, estrenada el año anterior: *El gran amor de Bécquer*. Dirigida por Alberto de Zabalía, contaba con la participación de los exiliados españoles María Teresa León y Rafael Alberti, además de José María Beltrán como director de fotografía. Aunque resulte verosímil la tesis de Aguilar, todavía queda por comprobar de qué modo la productora conoció *El gran amor de Bécquer*, teniendo en cuenta que dicha película no se estrenó en España.

Los informes de la censura valoraron positivamente el guion, aunque sin excesivos alardes. Francisco Ortiz lo calificó de “bueno” y destacó su “tono y aliento poético y romántico”, pero criticó la escena inicial de duelo, las intervenciones del embajador inglés en la política española y, especialmente, la larga escena del sueño de Bécquer, considerada “inadmisibles en su aspecto moral”<sup>8</sup>. Para Mauricio de Begoña, resultaba acertada la fusión de realidad y fantasía, y podía ser una buena herramienta contra “la aparente actual despreocupación acerca de la poesía y el sentimiento”. A diferencia de Ortiz, salvaba la escena onírica: “hay también un intento de envenenamiento que se verifica durante un sueño febril del poeta, y es admisible como pesadilla”<sup>9</sup>. Finalmente, José María Elorrieta manifestaba

uno de los aspectos ya apuntados en nuestro estudio acerca de las biografías filmicas: su validez o no como testimonio de la vida del sujeto, más allá de la calidad o mediocridad de su trama. Así, esgrimía que al leer este guion que pretende ser biográfico de Gustavo Adolfo Bécquer hubiéramos querido encontrar más detalles de su vida, mayor ambientación de la época, una corrección de diálogos lo más aproximada posible al poeta y sus amigos. Como trama romántica el guion es aceptable, pero como manifestación de la vida de Bécquer, creemos no logra reunir la altura literaria, histórica y a la postre cinematográfica que requiere<sup>10</sup>.

El permiso de rodaje fue concedido el 7 de noviembre<sup>11</sup>. En marzo de 1948, *Primer Plano* entrevista a cuatro componentes de la película, y su director de producción declaraba en referencia al rodaje:

“Ha sido preciso reconstruir el monasterio de Veruela, con sus grandes claustros; se ha hecho también necesario levantar en los estudios la sala del Teatro Real y la portada del señorial coliseo. Y en algunos de los decorados, de costosa realización, solo se han empleado un día... En fin, que todo esto representa mucha actividad y también mucho dinero. Pero conste que, no obstante, hemos ido a la demostración de que se puede hacer una gran película con un presupuesto más reducido del que, por lo general, se le asigna a esta clase de producciones<sup>12</sup>”.

En verano, la Junta clasificó la película en la categoría Segunda A, por lo cual recibió únicamente dos permisos de doblaje<sup>13</sup>. La película se estrenó en septiembre de 1948 en el cine Capitol de Madrid, en una función de gala patrocinada por la Asociación de Amigos de Bécquer. Su presidente, Fernando José de Larra, declaró que “no se trata de una biografía [...] falsa e irrespetuosa, sino de una bella fantasía, casi de una leyenda digna de figurar entre las que salieron de su pluma privilegiada”<sup>14</sup>; otro de los miembros de la Asociación señalaba que “desde el cielo verá Gustavo que le recordamos sus amigos y que su memoria la embellece esta hermosa producción, que es, a la vez, motivo de orgullo para España”<sup>15</sup>.

No obstante, a pesar del entusiasmo inicial en aras de su estreno, las valoraciones de la película resultaron dispares. A *Primer Plano* le resultó grata, pues todo este juego entre la realidad y la ficción está bien construido para hacer la película con el sentido que han querido darla sus autores. Es decir, como traducción en imágenes de su poesía. [...] El mundo de los sueños juega un importante papel argumental. [...] Y el tono que se le ha dado a la película corresponde al intimismo que debía tener y tiene. [...] impecable en su sereno equilibrio entre de lo clásico y lo moderno, el film está lleno de buenas secuencias<sup>16</sup>.

De manera análoga, *Imágenes* la celebró como “el gran modelo de un cine psicológico humano apenas cultivado en la cinematografía mundial. [...] Un filme verdaderamente psicológico sobre un guion de Manuel Mur Oti bien trazado y perfectamente orientado”<sup>17</sup>.

Pero, desde otro ángulo, *ABC* criticó el filme como un folletín de poca fortuna, en el que no se escatiman los recursos de la más fácil sensiblería y de la más vulgar truculencia. [...] resulta monótono, lento y aburrido, y en ningún instante la emoción prende en el espectador. Punto y aparte habría que haber para la fotografía. Es excelente. Pero una buena película no es nunca una serie de buenas fotografías<sup>18</sup>.

En otoño, la Junta decidió revisar su calificación del filme y acabó concediéndole la categoría de Primera B. A pesar de todo, la disparidad en las críticas y la complejidad del filme -dado su tono surrealista y su distanciamiento respecto a una detallada biografía del poeta- acabaron suponiendo un obstáculo para reconocer esta película homenaje a Bécquer como un filme de Interés Nacional e incluso como una película de Primera Categoría.

## **2. RESUMEN DEL ARGUMENTO**

A continuación, expondremos una sinopsis personal de la película. Otras sinopsis más breves pueden hallarse en Hueso<sup>19</sup> y Pérez Núñez<sup>20</sup>.

Dos policías en diligencia tratan de llegar a tiempo para detener un duelo a pistola a las afueras de Madrid. Quienes se enfrentan -por cuestiones políticas- son el capitán Goyeneche y Enrique del Llano, cuyo padrino es el pintor Casado del Alisal. Antes de que lleguen los policías, Enrique mata al capitán, aunque queda herido, y huye rápidamente junto al pintor. Por iniciativa de Casado del Alisal, se dirigen a casa de Valeriano Bécquer, amigo suyo, confiando en que esconda a Enrique. Quien les abre la puerta de la casa es Gustavo Adolfo Bécquer, que a pesar de los riesgos acepta darles auxilio. Mientras tanto, un coronel comunica a la familia de Enrique, su hermana Dora y su tía Laura, que ha vencido el duelo. Rápidamente, Dora acude a la embajada de Inglaterra para transmitir la noticia al embajador, participante en el juego político. Allí saluda también a Mr. Arthur Arlen, quien la pretende.

Posteriormente, Dora visita a su hermano en casa de los Bécquer. El poeta se enamora cuando la ve por primera vez, aunque le aflige pensar que ella es amante de Enrique. Resuelto el equívoco, charla afectuosamente con ella. Dora permanece en la casa hasta bien entrada la noche con el propósito de facilitar la huida de Enrique -le busca la policía-, y mientras tanto descubre las rimas del poeta, ambos sintonizan y ella le sirve de inspiración para componer. La policía llama a la casa y Dora resuelve la situación, engañando a estos hombres, ante la inoperancia de Bécquer. Finalmente, Enrique logra escapar al extranjero.

Gracias a que, para no levantar sospechas, Bécquer ejerce de transmisor de las cartas que envía Enrique a su familia, el poeta y ella pueden verse en el parque del Retiro con asiduidad. Su amor se consolida, pero temen los obstáculos sociales a un posible matrimonio dada la condición económica del poeta. Interrogando y amenazando a los cocheros, Laura descubre la

relación de su sobrina con Bécquer. El poeta, por su parte, logra escribir recurrentemente, aunque su hermano lamenta que deje de frecuentar sus amistades anteriores y, en especial, la de una joven aspirante a cantante, Ángeles. En la siguiente cita entre Bécquer y Dora, Laura les sorprende y amonesta a su sobrina. Poco después, la tía se presenta en casa del poeta y le prohíbe cualquier relación con Dora, pues contraerá matrimonio con Arthur. A causa de ello, Bécquer cae enfermo y es atendido por su hermano y por Ángeles, quien está enamorada del poeta. El médico le recomienda retirarse al monasterio de Veruela para curarse. Antes de marchar, Bécquer ruega a Ángeles que le haga llegar cualquier mensaje de Dora.

Durante el trayecto en diligencia hasta el monasterio, Bécquer charla con una misteriosa mujer acerca de la muerte, pues él la desea, y posteriormente desaparece. A pesar de las atenciones del abad, el poeta no halla la paz en Veruela. Sufrir esperando una carta de Dora, pero Ángeles le escribe para anunciarle que no hay noticia alguna. A causa de la enfermedad, el poeta delira durante mucho tiempo. En sus sueños, descubre su cadáver trasladado en procesión por los monjes, y después se reúne felizmente con Dora. Juntos disfrutaban de una tarde junto al arroyo y de las fiestas de Vera del Moncayo, pero tras la lluvia se ven obligados a refugiarse en una venta. Allí les espera Arthur, quien cava una tumba, pero aún no sabe quién de los tres la ocupará. Puesto que se hallan en un triángulo amoroso, para resolverlo decide servir tres tazas de té, una de ellas, al azar, envenenada. Bécquer bebe la suya y, ocultamente, la de Dora, pero quien finalmente muere envenenado es Arthur. Cuando el poeta despierta, el médico y el abad se hallan con él, insistiendo en que ha padecido un terrible sueño. Bécquer, angustiado, afirma preferir sus sueños a la vida real. Decide entonces regresar a Madrid. Tras un lapso de varios años, Bécquer se presenta con un ramo de flores en casa de Dora por su cumpleaños. Los invitados susurran y la tía Laura le desprecia, pero permanece allí gracias a Dora. Laura y Arthur se retiran a una habitación para charlar acerca del patrimonio de Dora, así como de la

inminente boda. Cuando regresan al salón, se han marchado todos los invitados excepto Bécquer, que continúa hablando con Dora. Conminan al poeta a marcharse, a lo cual accede resignado, y anuncian entonces a Dora su próxima boda. Tiempo después, Bécquer coincide con el matrimonio en el teatro. En un aparte, confiesa a Dora que no ha dejado de pensar en ella. Más tarde, Bécquer cae nuevamente enfermo y es atendido por su hermano Valeriano. Irrumpe en su casa Laura, comentando que Dora está agonizando a causa de un accidente ecuestre y no cesa de susurrar el nombre del poeta. A pesar de su enfermedad, Bécquer acude, besa a Dora y se despide. Apenas unos días después, Bécquer agoniza, rodeado por su hermano, Ángeles, el médico y un amigo. En cuanto fallece, el fantasma de Dora entra por la ventana, le recoge y juntos marchan hacia el cielo.

### **3. BREVE BIOGRAFÍA DE GUSTAVO ADOLDO BÉCQUER**

Bécquer nació en Sevilla en 1836. Pronto quedó huérfano de padre, pintor. Durante su infancia, mantuvo esa inclinación hacia la pintura, una actividad que su hermano Valeriano acabaría por desarrollar profesionalmente. Entre los dos hermanos se fraguó desde temprano una unión que los acompañaría toda la vida. A los diez años ingresó en el Real Colegio de Humanidades de San Telmo de Sevilla, y poco después quedó también huérfano de madre, por lo cual fueron adoptados por sus tíos. Con el cierre del Colegio de San Telmo en 1847, por orden de Isabel II, Bécquer se trasladó a vivir con su madrina, cuya rica biblioteca despertó en él la pasión por las humanidades. En 1854 se trasladó a Madrid. Pronto le siguió su hermano Valeriano, quien le presentaría a José Casado del Alisal, pintor como él, con quien entablaría amistad.

Durante los primeros años en la capital, el poeta se inclinó por la vida bohemia. Además de dedicarse a escribir, cultivó su afición por la música, la cual se retrotrae a su infancia sevillana. En Madrid frecuentó la ópera y las tertulias musicales, y, con mayor ahínco en los momentos de abatimiento, la



casa de Lorenzo Zamora, un amigo pianista, para oírle tocar, en ocasiones durante noches enteras<sup>21</sup>. Como recordaba Nombela:

Solo la música lograba sacarle de aquel estado anestésico y como también era para mí un verdadero revulsivo moral [...] iba a buscarle algunas veces a las ocho o a las nueve de la mañana y los dos nos encaminábamos a la plaza de Herradores, donde en el segundo piso de una casa que todavía existe y con un solo balcón de fechada y una empinada y recta escalera, habitaba D. Lorenzo Zamora el gran pianista...<sup>22</sup>.

Con frecuencia, comenzando en 1856, los hermanos Bécquer viajaron a Toledo, donde acabarían residiendo entre 1868 y 1869. Durante esta primera etapa madrileña, Bécquer trabajó como crítico y redactor, primero en *La Época* y después en *El contemporáneo*.

En 1858, el poeta enfermó gravemente por primera vez. Contrajo matrimonio con Casta Esteban en 1861. Ella era hija del médico que trataba su enfermedad. Tuvieron dos hijos, y ella un tercero bastardo, a quien Bécquer profesó cariño.

En 1863 se trasladó al Monasterio de Veruela en Zaragoza para recuperarse de su enfermedad, donde permaneció menos de un año. Marchó a Sevilla y después a Madrid, donde ejerció como censor de novelas. Se exilió brevemente en París a causa de la revolución de 1868. Cuando regresó a Madrid comenzó a dirigir *La Ilustración de Madrid*, fundado por Eduardo Gasset. En septiembre de 1870 falleció Valeriano, lo cual sumió al poeta en una honda tristeza, hasta su muerte tres meses después, el 22 de diciembre de 1870, por causa de la enfermedad.

#### **4. REALIDAD Y FICCIÓN EN *EL HUÉSPED DE LAS TINIEBLAS***

Nos encontramos ante una biografía parcial de Gustavo Adolfo Bécquer, pues no se abarca toda su vida. En concreto, la trama se inicia en una fecha indefinida pero próxima a 1860-1861, y culmina en diciembre de 1870, con la muerte del poeta. Por tanto, el filme nos presenta a Bécquer desde su

juventud (en torno a 25 años) hasta su fallecimiento en la edad adulta (34 años).

Puesto que la trama comienza en el período madrileño, su infancia sevillana y primera juventud no se narran en el filme. No hay referencia alguna a la niñez y la adolescencia del poeta, quien ya se nos presenta como un literato afincado en Madrid. Esta selección de los hechos ya predispone el relato hacia una dirección bien marcada: *El huésped de las tinieblas* no es la historia de un niño sevillano inicialmente deslumbrado por la pintura, que un día descubre su verdadera vocación hacia la literatura y se traslada a Madrid para cumplir su sueño. La película versa sobre otro asunto, directamente asociado con un Bécquer maduro y sobre las posibilidades de la creación artística.

La datación del inicio de la trama hacia 1860, y no entre 1854 y 1859, proviene del diálogo entre el embajador inglés y Dora a los siete minutos de película, cuando en referencia a la reina Isabel II, comenta a la joven: “gracias a usted puede seguir tranquila en el trono. Al conde de Montemolín se le ha hundido hoy uno de los pilares de la sublevación”.

En marzo de 1860 tuvo lugar la última insurrección del pretendiente carlista al trono, Carlos Luis de Borbón y Braganza, conde de Montemolín, que fracasó por retirarle su apoyo los sublevados. Tras ello, fue finalmente desterrado a Trieste, donde murió en 1861. Es cierto que en 1855 se había producido otro levantamiento, desencadenante de la segunda guerra carlista, pero entonces se sucedería un lapso de siete años entre 1855 y 1862, fecha anunciada por un rótulo a mitad de película.

A causa del reducido número de hitos dramáticos en la vida del poeta entre 1860 y 1861, es más verosímil dicha datación que un salto temporal entre 1855 y 1862. Por otra parte, cuando en la película Bécquer acoge a un Enrique doliente, le espeta: “lo principal ahora es curar esa herida. Yo entiendo algo de estas cosas. Como siempre estoy enfermo soy casi

indemne”. Fue en 1858 cuando el poeta cayó gravemente enfermo por primera vez, lo cual hace aún más plausible la cronología en torno a 1860.

En el filme aparecen en papeles secundarios solamente tres personajes históricos: su hermano Valeriano y sus amigos José Casado del Alisal y Lorenzo Zamora, pero realmente apenas tienen trascendencia dramática. Dora y Ángeles son personajes ficticios -de cierta inspiración histórica, como veremos-, al igual que Laura, Enrique, el coronel Ferrandiz, el embajador inglés, Arthur Arlen y el abad del Monasterio de Veruela. Bécquer se nos presenta como un hombre introvertido y solitario, disminuyendo la repercusión e influencias de sus familiares y amigos. De hecho, la dramatización llega al punto de obviar su matrimonio con Casta Esteban en 1861, de la cual tuvo dos hijos. Pero hablemos de los tres personajes representados en la película.

En la película, Valeriano es el motivo por el cual Casado del Alisal decide esconder a Enrique en casa de los Bécquer: “si ustedes no opinan otra cosa, [vamos] a casa de Valeriano Bécquer. Es un buen amigo y está completamente al margen de estos problemas”. Como dirección, señalan “Cabestreros 20”, una calle en la cual no vivieron los Bécquer. A la altura de 1860, el poeta residía, sin su hermano, en la calle de la Visitación -hoy denominada Manuel Fernández y González-, junto a la calle del Príncipe.

En el filme, no obstante, Casado y Enrique no hallarán a Valeriano en casa -sino a Gustavo Adolfo, que es quien esconde y cuida de Enrique-, puesto que "está en Toledo". Como hemos dicho, los hermanos Bécquer viajaron frecuentemente a Toledo a partir de 1856, y residieron allí entre 1868 y 1869. Valeriano no aparecerá, de este modo, hasta los 23 minutos de película, cuando regrese a casa por la noche y sorprenda a su hermano Gustavo Adolfo escribiendo. Por tanto, Valeriano realmente está al margen de los problemas de Enrique y de Casado.

Cuando el poeta cae enfermo, Valeriano está presente con el médico junto a su cama, y es quien propone el retiro durante una temporada en el

monasterio: “¿Cuándo podrá salir para Veruela?”, pregunta al médico. Posteriormente, prepara su equipaje para dicho viaje con la ayuda de Ángeles, a quien procura animar: “volverá pronto”, pese a la desilusión de ella.

Valeriano no aparecerá en el filme hasta la última recaída del poeta en su enfermedad, y después en la última escena junto a su lecho de muerte. Una presencia anecdótica y no exenta de paradoja, puesto que Valeriano falleció en septiembre de 1870 y su hermano Gustavo Adolfo cuatro meses después, en diciembre.

En cuanto a José Casado del Alisal, su presencia sí resulta relevante para el avance de la acción, aunque solo aparezca en los trece primeros minutos del relato. Actúa como padrino de Enrique junto al coronel Ferrandiz, lo conduce a casa de Bécquer para esconderlo y, cuando Dora se presenta en dicha casa, él la recibe y responde a las preguntas del poeta acerca de ella. Aunque no sepamos en qué momento concreto se conocieron Bécquer y Casado del Alisal, ambos coincidieron en las tertulias culturales del Café Suizo de Madrid. Muchos de quienes allí se reunían “acudían con frecuencia al estudio de Casado para comentar sus obras o para hablar de temas de la candente actualidad política”<sup>23</sup>. Aunque el pintor aparezca en el filme vinculado a Enrique en una misión para salvar a la reina, no resulta plausible que realmente participase en cuestiones políticas de tal calibre. Curiosamente, sí jugó un papel decisivo en relación a Bécquer, no reflejado en la película: a su muerte, él propuso a diferentes personalidades sufragar y promover la publicación de sus obras completas.

En el filme, Valeriano informa a Gustavo Adolfo de que ha estado “toda la tarde en casa de Zamora”, y luego añade que “Lorenzo y Ángeles están extrañadísimos de que no vayas”. Precisamente tras este diálogo, se desarrolla una breve escena entre Lorenzo Zamora y Ángeles. Él interpreta a Mozart al piano, esperando que ella cante, mas no arranca porque permanece abstraída pensando en Bécquer. Zamora trata entonces de

mostrarle que el poeta no tiene ningún interés en ella, a pesar de su perseverancia en su enamoramiento: “ya ves cuánto tiempo lleva sin venir a vernos”. A este rol testimonial se añade su presencia en la última escena del filme, junto al lecho del poeta.

Abordemos ahora algunas cuestiones referentes a la época de desarrollo del filme: 1860-1870. El filme tiene lugar durante los últimos años del reinado de Isabel II<sup>24</sup> y los primeros del Sexenio democrático. Entre 1860 y 1863 gobernó la Unión Liberal de O'Donnell; le sucedieron en el poder primero Narváez y luego González Bravo en un régimen conservador, y la revolución de 1868 dio lugar al destierro de Isabel II y el establecimiento de un gobierno provisional, que duraría hasta el advenimiento de Amadeo I de Saboya en 1871. Por tanto, Bécquer fallece cuando todavía existe un gobierno provisional.

El duelo entre Enrique y el marqués de Goyeneche, así como las referencias al conde de Montemolín y a la seguridad de Isabel II en el trono, en los primeros minutos del filme, dan cuenta de los continuos pronunciamientos y conspiraciones políticas -de todos los signos- que marcaron la inestabilidad del reinado. También convive con esta realidad la injerencia del embajador inglés en la política española, puesto que a causa del Tratado de la Cuádruple Alianza (1834) los gobiernos inglés y francés procuraron asegurar el trono de Isabel II si promovía un gobierno liberal-constitucional. Sin embargo, el personaje de Bécquer permanece al margen de las cuestiones políticas, pues la Historia con mayúsculas no tiene repercusión en el relato. La revolución de septiembre de 1868 provocó el exilio de Isabel II, de sus ministros y de numerosas personas afines a la monarquía, entre ellos Bécquer, que permaneció varios meses en París<sup>25</sup>. Sin embargo, esta realidad no se menciona en el filme. En cuanto al ambiente romántico-cultural de la época -ya en connivencia con el realismo-, se refleja en las tertulias de la casa de Zamora -aunque interprete a Mozart al piano, y no, por ejemplo, a Chopin, a quien admiraba Bécquer-, en la representación

operística con Ángeles como soprano y en la velada nocturna por el cumpleaños de Dora.

## **5. DETONANTE DE LA ACCIÓN Y CONFLICTO DRAMÁTICO DEL PERSONAJE**

El detonante de la acción tiene lugar a los cinco minutos de película, cuando Casado del Alisal irrumpe en casa de Bécquer solicitando asilo para Enrique, herido. Esta escena supone también la primera intervención de Bécquer en el relato. Aunque no hayamos podido observar con anterioridad al protagonista, le suponemos en un universo estable y sin complicaciones, e incluso podemos imaginarlo ajeno a la política, pues, en referencia a Valeriano, comenta Casado del Alisal: “Es un buen amigo y está completamente al margen de estos problemas”. Por tanto, la llegada de los dos personajes a casa de Bécquer desestabiliza ese universo inicial, en tanto que el caos -el duelo, la policía, la política- entra por la puerta. Suponemos a Bécquer como un personaje inicialmente pasivo -no ha intervenido hasta entonces- y el catalizador propicia su actividad, pues decide ayudar a Enrique.

De alguna manera, esta dicotomía entre la acción y la pasividad, entre el caos del mundo y la aparente tranquilidad del mundo propio, será una constante durante el filme. A la vez, se halla vinculada al conflicto del protagonista, no manifiesto en esta escena sino a partir del minuto diez, en el mismo escenario, cuando tras una elipsis irrumpe Dora. Inicialmente, Bécquer se siente atraído por ella, pero, a causa de una confusión en el diálogo, piensa que es la novia de Enrique, lo cual genera su desilusión: “Antes sentía compasión por Enrique y ahora le envidio”. Tras esa primera atracción, el protagonista se refugia en su mundo melancólico percibiendo como un imposible alcanzar su amor, y este será el conflicto permanente del filme: la dificultad para consumir su amor con Dora. Pronto, otro comentario fortuito le descubre la verdad: no son novios, sino hermanos,

pero esta alegría -como señalamos- no es resultado de la acción del poeta, sino de una circunstancia favorable.

Observamos así cómo el conflicto del protagonista permanece ligado a sus deseos, en sus anhelos y necesidades: *desea* a Dora, mas no es posible. Este hecho demuestra la constante de la película: la impotencia de Bécquer para sobreponerse a los obstáculos, para vencer el conflicto. Algunas acciones fortuitas propiciarán el encuentro entre los amantes, pero el poeta permanecerá dominado por la pasividad, evitando la acción.

Si nos referíamos con anterioridad a los obstáculos externos e internos, debemos señalar que los internos pesan más sobre el protagonista. Partiendo en primer lugar de las dificultades externas, observamos que la tía Laura vigila la actividad de Dora, visita al poeta para prohibirle reunirse con ella y le deja en evidencia ante los invitados en el cumpleaños de Dora; la situación socioeconómica de Bécquer es paupérrima, y Arthur Arlen colma a Dora de regalos y supone un excelente partido matrimonial. Pero, como comentábamos, el temperamento y el carácter del protagonista son los verdaderos impedimentos para la resolución del conflicto. La actitud melancólica del poeta, su pasividad e impotencia ante los acontecimientos -agravado por su enfermedad- son realmente la causa de su desgracia, en tanto prefiere el placer de un sueño antes que enfrentarse a la realidad. Tan solo una vez abandona la pasividad para vencer un obstáculo: durante el sueño, cuando, además de su copa, bebe la posible copa envenenada de Dora para evitarle la muerte. Dicha acción subraya aún más la impotencia del protagonista: es capaz de una acción heroica durante el sueño, pero en la realidad no se enfrenta a los problemas.

## **6. POSIBLES FUENTES DE INSPIRACIÓN EN LA ELABORACIÓN DEL GUION**

La entrevista que concedió Mur Oti a *Pimer Plano* medio año antes del estreno del filme resultaba muy ilustrativa acerca del proceso de

documentación y su pretensión de veracidad: “no existe la biografía de Bécquer. Bécquer fue un hombre sin biografía. Los episodios que de su vida conocemos tienen muy poco que ver con su pensamiento. Yo he ido a hacer una biografía apasionada. Más claro: he pretendido la interpretación ideal de la figura y del pensamiento del poeta”<sup>26</sup>. Para resaltar aún más la intención de los cineastas, aparecía el siguiente rótulo al inicio del filme, tras los títulos de crédito: “Esta película no es una biografía de Gustavo Adolfo Bécquer, sino una interpretación fantástica de los sueños atormentados y sublimes del gran poeta sevillano”.

Como hemos observado en los aspectos biográficos, el guionista obvió y descartó numerosos elementos de la vida del poeta: su matrimonio con Casta Esteban, sus hijos, sus estancias en Sevilla y en Toledo; y tampoco respetó la cronología ni el orden de otros acontecimientos: en el filme visita Veruela hacia 1860, cuando realmente no fue allí hasta 1863, y su hermano Valeriano no le acompañó en el lecho de muerte pues falleció tres meses antes. Partiendo de esta base, aunque el propósito del filme no radique en narrar exhaustivamente la vida del poeta, sino en profundizar en su alma y en sus obras, conviene tener presente la variedad de estudios y biografías publicados acerca de Gustavo Adolfo Bécquer, en tanto contribuyeron a inspirar los acontecimientos del filme e incluso a los personajes ficticios.

Por iniciativa de Casado del Alisal, Augusto Ferrán y Ramón Rodríguez Correa publicaron las obras completas de Bécquer a su muerte, acumulando pronto grandes éxitos. De hecho, literatos y no literatos comenzaron a imitar sus rimas, que pronto se conocieron como *becquerianas*, tanto desde un prisma serio como desde la parodia<sup>27</sup>. Cuando en 1913 se trasladaron los restos mortales del poeta a Sevilla, se incrementó su popularidad y aparecieron los primeros análisis de su obra. El estudio serio pionero fue *Gustavo Adolfo Bécquers Leben und Schaffen*, de Franz Schneider, publicado en 1914, al cual siguieron *Bécquer. Biografía anecdótica* (1915), de Juan López Núñez, y *Bécquer. Ensayo crítico acerca de su personalidad*



*literaria* (1916), de Herminio Madinaveitia, entre otros. Según Rubio Jiménez, “la cada vez más intensa demanda social de noticias sobre el poeta y la lectura en clave biográfica ingenua de su literatura dio lugar a una inmensa proliferación de escritos carentes de consistencia documental y llenos de suposiciones, muchas veces construidas sobre las propias ficciones del poeta”<sup>28</sup>. El autor señala que Julia Bécquer, sobrina del poeta, se vio obligada a intervenir para narrar sus recuerdos sobre Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer, con el propósito de filtrar los hechos verdaderos entre la cantidad de rumores y leyendas.

Durante las décadas siguientes continuó esta publicación de obras “que han entorpecido la elaboración de unas biografías más exactas del poeta”<sup>29</sup>, entre las cuales Rubio Jiménez cita *Bécquer, el poeta del amor y del dolor* (Pedro Marroquín y Aguirre, 1927); *Bécquer* (José Andrés Vázquez, 1929), aunque este tenga mejor documentación; *El último amor de Bécquer* (Adolfo de Sandoval, 1941); *El amor imposible de Gustavo Adolfo Bécquer* (Laura de Noves, 1942) y *Bécquer redivivo y el encanto de Toledo* (Adolfo de Sandoval, 1943). Además, debemos citar otras biografías de gran calidad literaria pero que, del mismo modo, brillan por su inexactitud, como fueron las publicadas por Benjamín Jarnés: *Doble agonía de Bécquer* (1936), y por María Teresa León: *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer. Una vida pobre y apasionada* (1945), en la cual se basó la película argentina estrenada en 1946.

Pero quien más contribuyó a distorsionar la imagen de Bécquer fue Fernando Iglesias Figueroa, un literato sin éxito que, a comienzos de los años veinte, rescató de un supuesto olvido numerosas rimas y leyendas del poeta, realmente escritas por él pero que acabaron por acoplarse con naturalidad al corpus becqueriano. En su labor como estudioso del escritor, verdaderamente sacó a la luz escritos desconocidos que halló en revistas y periódicos de la época, pero juntos a tales hallazgos deslizó rimas y leyendas propias atribuyéndoselas al poeta. A través de un enredado sistema

de falsificaciones, Iglesias Figueroa diseñó cartas y notas autobiográficas para probar la veracidad de sus descubrimientos, engañando a críticos y académicos por décadas. Entre sus fraudes, ideó a una supuesta musa, Elisa Guillén, a quien dedicó el poema *A Elisa*. Durante ese tiempo, las ediciones de las obras completas del poeta reunieron indiscriminadamente las verdaderas rimas de Bécquer con las falsificaciones escritas por Iglesias Figueroa. No fue hasta los años sesenta cuando el investigador Rafael Montesinos, con el fin de redactar una biografía de Bécquer, entrevistó a Iglesias Figueroa, quien confesó el fraude, lo cual dio lugar a una revolución en los estudios becquerianos y el cribado de las obras del poeta<sup>30</sup>.

Cuanto nos interesa de este aspecto en relación con *El huésped de las tinieblas* es que Mur Oti, a la hora de escribir su guion, partió de aquel entresijo de medias verdades, rumores, leyendas y sucesos sin prueba alguna acerca de la vida del poeta. Aunque no existiese en su ánimo la intención de narrar exhaustivamente la vida de Bécquer, la propia imagen del protagonista se hallaba, en parte, distorsionada a causa del escaso rigor científico en los estudios y su generalización como poeta *popular*. Por estos motivos, la propia vida de Bécquer se mostraba propensa a su dramatización cinematográfica.

No hubo en la vida de Bécquer un personaje como Dora, pero el misterio referido a musas como Elisa Guillén y el aura que adquirió el escritor como hombre desdichado en amores otorgaban verosimilitud al relato. Ninguna mujer llamada Dora inspiró a Bécquer las rimas que escribe durante el filme, pero la ausencia de pruebas documentales acerca de las numerosas rimas continuamente descubiertas daba verosimilitud al hecho cinematográfico. Tampoco existió una dama conocida como Ángeles, contertulia de Bécquer en las veladas en casa de Lorenzo Zamora y doliente al no ser correspondida en su amor; pero sabemos de los breves amores del poeta a su llegada a Madrid, de cómo él suspiró por Julia Espín, hija del músico Joaquín Espín y Guillén y posteriormente cantante de ópera, y de

sus infidelidades durante su matrimonio con Casta Esteban. La mezcla de estos elementos, unos confirmados en aquella época, otros envueltos en la leyenda y aún por comprobar, configuraban un clima romántico verosímil para situar el tema fundamental de la obra de Antonio del Amo y Mur Oti: cómo un hombre enfermo y de gran sensibilidad alumbra su obra literaria a raíz del sufrimiento amoroso.

## **7. CONCLUSIÓN**

Tras haber analizado los puntos anteriores, debemos finalmente preguntarnos por el sentido del relato, por el tema acerca del cual Antonio del Amo y Manuel Mur Oti reflexionan a través de esta trama. Esto es, apartando momentáneamente a Gustavo Adolfo Bécquer, ¿qué nos cuenta realmente *El huésped de las tinieblas*?

En primer lugar, partimos de que el filme es un relato trágico: su protagonista no satisface -en vida- sus deseos, pues solo colma su anhelo tras la muerte. Por este motivo, la vida, la realidad, resulta insoportable para el poeta: vivir solo produce dolor; la vida es sinónimo de desamor y de enfermedad. Pero para mitigar el dolor de la existencia, e incluso para hallar la felicidad, es posible refugiarse en el mundo de los sueños. Dicho mundo, además, da como resultado dos consecuencias, una directa y la otra indirecta. Directamente, se cumplen los deseos. Solo en los sueños se satisfacen los anhelos y necesidades del poeta. Pero, además, indirectamente tiene lugar la creación poética. Solo cuando Bécquer contempla a Dora durmiendo, apoyada sobre la mesa, solo cuando los dos enamorados se abstraen construyendo castillos en el aire, y solo cuando el poeta delira por culpa de la fiebre en el monasterio de Veruela es capaz de componer sus rimas.

Por tanto, podríamos formular el tema de la película del siguiente modo: el mundo de los sueños supone la única vía de escape ante el dolor de la vida, y además produce como resultado la creación poética. Así se explica que un

hombre enfermo y de gran sensibilidad sea capaz de componer sus rimas y leyendas: a raíz del sufrimiento amoroso, se refugia en sus sueños buscando la felicidad, y como fruto de ello alcanza la inspiración para escribir.

Para defender esta tesis -válida para todas las épocas y nacionalidades-, los autores del filme recurren a una situación particular y a un personaje histórico concreto: Gustavo Adolfo Bécquer. Podemos preguntarnos por qué decidieron escoger a Bécquer, es decir, por qué este personaje histórico supuestamente resultaba el cauce más adecuado para transmitir esta tesis. Más aún, tal decisión puede incluso sorprendernos cuando la realidad del personaje histórico se ficcionaliza de tal modo que la trama apenas reproduce los hechos reales. La explicación más plausible, a nuestro juicio, radica en la consolidación de Bécquer como el poeta romántico por antonomasia, en la diferencia sustancial entre la imagen mitificada de Bécquer y el Bécquer histórico, aunque esta imagen mitificada -por supuesto- parta de la base del Bécquer histórico.

Que Bécquer contrajera matrimonio con Casta Esteban, tuviese dos hijos naturales, se exiliase brevemente en París por razones políticas y presenciase la muerte de su hermano Valeriano son cuestiones tangenciales - e incluso incómodas- para el propósito del filme. Cuanto importa de Bécquer es la sensibilidad de su temperamento, su carácter soñador y enamoradizo, su amor frustrado hacia Julia Espín y otros tantos disgustos en estas lides, su enfermedad, su retiro en Veruela y la tragedia de fallecer a los 34 años. Estas cualidades del poeta son reales, y en tanto reales configuran su imagen mítica. Si quisiéramos aproximarnos al Bécquer histórico, no podríamos disociar estas cualidades de los primeros elementos, pues su suma es cuanto completa la realidad de la persona. Pero para construir un personaje dramático, para el propósito de la ficción, resulta *verosímil* tomar el Bécquer mítico como punto de partida.

Por estas razones, entendemos por qué una hipotética narración de la vida de Gustavo Adolfo Bécquer trasciende el hecho histórico y narra una verdad

universal, pues el Bécquer histórico desaparece para transformarse en un Bécquer ficcionalizado, enlazado a una imagen mítica, y capaz por tanto de actuar como vehículo de una tesis universal.

## REFERENCIAS

- Aguilar, Santiago. *Sagitario Films: Oro nazi para el cine español*. Santander: Shangrila, 2021
- Alcalá, María. ‘Cronotopo e imagen del hombre en Maese Pérez el organista’, *El gnomo: Boletín de Estudios Becquerianos*, 6 (1997)
- Estruch Tobella, Joan. *Bécquer. Vida y época*. Madrid: Cátedra, 2020
- Martínez Torres, Augsuto. *Cineastas insólitos: Conversaciones con directores, productores y guionistas españoles*. Madrid: Nuer, 2000.
- Montesinos, Rafael. *Bécquer. Biografía e imagen*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.
- Nieto Jiménez, Rafael. “El cine de Juan de Orduña: actor, director y productor cinematográfico”. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2012.
- Portela Sandoval, Francisco J. *Casado del Alisal (1831-1886)*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1986.
- Rubio Jiménez, Jesús. *Bécquer y la poesía contemporánea en lengua española*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006
- Zubiaur, Nekane. *Anatomía de un cineasta pasional. El cine de Manuel Mur Oti*. Santander: Shangrila, 2013.

---

<sup>1</sup> Ver Santiago Aguilar, *Sagitario Films: Oro nazi para el cine español* (Santander: Shangrila, 2021), pp. 19-49.

<sup>2</sup> “Noticias y comentarios: Fallo en los concursos anuales de cinematografía”, *Cine Experimental*, 11, agosto-noviembre de 1946, citado en Aguilar, *Sagitario Films: Oro nazi para el cine español...*, p. 52.

<sup>3</sup> Miguel Marías, *Manuel Mur Oti, las raíces del drama* (Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1992), p. 224, citado en Aguilar, *Sagitario Films: Oro nazi para el cine español...*, p. 53.

<sup>4</sup> Augusto Martínez Torres, *Cineastas insólitos: Conversaciones con directores, productores y guionistas españoles* (Madrid: Nuer, 2000), p. 120.

- 
- <sup>5</sup> Rafael Nieto Jiménez, “El cine de Juan de Orduña: actor, director y productor cinematográfico”. (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2012), p. 261.
- <sup>6</sup> Documento de petición de rodaje de *El huésped de las tinieblas*, 20-10-1947. AGA 36. 04697.
- <sup>7</sup> Aguilar, *Sagitario Films: Oro nazi para el cine español...*, p. 66.
- <sup>8</sup> Informe del censor Francisco Ortiz, 28 de octubre de 1947. AGA 36. 04697
- <sup>9</sup> Informe del censor Mauricio de Begoña, 02 de noviembre de 1947. AGA 36. 04697
- <sup>10</sup> Informe del censor José María Elorrieta, fecha desconocida. AGA 36. 04697
- <sup>11</sup> Comunicación de la Dir. Gral. de Cine a Sagitario Films. AGA 36. 04697
- <sup>12</sup> Declaraciones de Antonio Vich a Fernando Castán Palomar, “Gustavo Adolfo Bécquer en la pantalla”, *Primer Plano*, nº 388, 21 de marzo de 1948.
- <sup>13</sup> Comunicación de la Dir. Gral. de Cine a Sagitario Films. AGA 36. 04697
- <sup>14</sup> Fernando José de Larra, promoción de la película en *Primer Plano*, nº 414, 21 de septiembre de 1948, p. 10.
- <sup>15</sup> Pedro Marroquín, *Hoja del lunes*, 20 de septiembre de 1948, p. 5.
- <sup>16</sup> José Luis Gómez Tello, *Primer Plano*, nº 415, 26 de septiembre de 1948, p. 24.
- <sup>17</sup> *Imágenes*, nº 40, octubre de 1948, citado en Nekane Zubiaur, *Anatomía de un cineasta pasional. El cine de Manuel Mur Oti* (Santander: Shangrila, 2013), p. 38.
- <sup>18</sup> Donald, *ABC*, 21 de septiembre de 1948, p. 15.
- <sup>19</sup> Ángel Luis Hueso, *Catálogo del cine español (1941-1950)* (Madrid: Filmoteca Española, 1998) p. 209.
- <sup>20</sup> Jesús Pérez Núñez, *Los rastros del Imperio: el ideario del Régimen en las películas de ficción del primer franquismo (1939-1951)* (Bilbao: Libros del Jata, 2018), p. 230.
- <sup>21</sup> Julio Nombela, *Impresiones y recuerdos* (Madrid: Tebas, 1976), p. 480, citado en María Alcalá, ‘Cronotopo e imagen del hombre en Maese Pérez el organista’, *El gnomo: Boletín de Estudios Becquerianos*, 6 (1997), p. 22.
- <sup>22</sup> Rafael Montesinos, *Bécquer. Biografía e imagen* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005), p. 179.
- <sup>23</sup> Francisco J. Portela Sandoval, *Casado del Alisal (1831-1886)* (Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1986), p. 42.
- <sup>24</sup> Acerca de Isabel II, se puede consultar Isabel Burdiel, *Isabel II. Una biografía (1830-1904)* (Madrid: Taurus, 2010).
- <sup>25</sup> Joan Estruch Tobella, *Bécquer. Vida y época* (Madrid: Cátedra, 2020), pp. 282-284.
- <sup>26</sup> Declaraciones de Manuel Mur Oti a Fernando Castán Palomar, ‘Gustavo Adolfo Bécquer en la pantalla’, *Primer Plano*, nº 388, 21 de marzo de 1948.
- <sup>27</sup> Estruch Tobella, *Bécquer. Vida y época...*, pp. 368-380.
- <sup>28</sup> Jesús Rubio Jiménez, *Bécquer y la poesía contemporánea en lengua española* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006), p. 189.
- <sup>29</sup> Rubio Jiménez, *Bécquer y la poesía contemporánea en lengua española...*, p. 189.
- <sup>30</sup> Acerca de las falsificaciones de Fernando Iglesias Figueroa, ver Rafael Montesinos, ‘Adiós a Elisa Guillén’, *Ínsula*, 289 (15-12-1970), pp. 10-12; Rafael Montesinos, ‘Fernando Iglesias Figueroa’, *Ínsula*, 528 (1990), pp. 21 -22; Estruch Tobella, *Bécquer. Vida y época...*, pp. 392-408.