



METACOMENTARIO INTERPRETATIVO. POESÍA (LÍRICA)

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, *RIMAS*, XIV (1871)

Biblioteca LITTERA, 29/07/2025

SANTIAGO DÍAZ LAGE

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Explicación previa

Este metacomentario no es una simulación del ejercicio que se espera que realice, en un examen o en un trabajo preparado con más tiempo, un alumno de grado o de posgrado; es una guía para ayudar a ese mismo alumno a conocer, entender y aplicar mejor las técnicas propias del comentario de texto, a través del análisis de un poema de Gustavo Adolfo Bécquer. No se busca, pues, definir el nivel de exhaustividad y detalle que se exigirá del alumno en tal o cual asignatura, sino presentar un comentario completo de un texto representativo del autor y de su época con aclaraciones sobre los procedimientos y recursos utilizados en su realización: así se explica al alumno la armazón del ejercicio y se le muestran distintas maneras de dar sentido a los rasgos y características observables en el texto.

Idealmente, un comentario interpretativo sitúa un texto literario en su contexto cultural y desarrolla una interpretación matizada y profunda de su forma y su sentido. Este metacomentario sugiere directrices para los comentarios y trabajos realizados con tiempo y con acceso a bibliografía crítica, en que se conjugan las consideraciones de mayor alcance con el análisis reflexivo de los temas y de los recursos estilísticos utilizados para darles forma artística en el texto. En esta ocasión, se propone un análisis interpretativo de naturaleza expositiva o ensayística, sin apartados ni epígrafes diferenciados, que sigue una estructura bastante común: contextualización, análisis métrico, comentario de los temas y de los recursos estilísticos y conclusión. Se ha buscado en todo momento una cierta profundidad, para que, a partir del comentario y las explicaciones complementarias, el alumno se forme una idea cabal de las dificultades que ofrece el poema seleccionado, de las técnicas que se han puesto en juego para identificar en él los fenómenos relevantes, de los métodos que se han utilizado para interpretarlos y del orden y la estructura que se ha dado a la exposición.

La elección de este poema responde, entre otras razones, a la voluntad de mostrar la situación de lectura más habitual en nuestra disciplina: el análisis no se hace en el vacío, sino que estamos condicionados, en mayor o menor medida, en un sentido o en otros, por lecturas ajenas del texto seleccionado y de la obra a la que pertenece. Sobre la producción de Bécquer existe una bibliografía inabordable, fundamentada en enfoques y metodologías muy diversos: un trabajo como el que aquí se plantea no requiere un gran conocimiento previo del tema y, desde luego, no tiene sentido hacer un estado de la cuestión, explayarse en consideraciones generales ni repetir lo ya sabido y dicho; pero la consulta de algunos estudios bien seleccionados permitirá recabar datos e informaciones útiles, afinar la lectura del texto y quizás incluso darle al comentario una forma más personal. En este caso, se han tenido en cuenta algunas de las ediciones más autorizadas de las *Rimas* y las *Leyendas* y varias monografías que en su momento definieron las orientaciones de la crítica becqueriana, en particular los libros de José Pedro Díaz (1964), que, siguiendo las propuestas de Gerardo Diego y de otros críticos, formuló la clasificación más conocida de las *Rimas*, y de Juan María Díez Taboada (1965), que estudió los temas y fuentes de la obra: sus propuestas han pasado a muchos manuales y materiales didácticos y, en parte, este comentario quiere señalar la procedencia de algunas de esas ideas que hoy se tienen por evidentes y naturales, sin aceptarlas de forma acrítica.



Texto

-XIV-

Te vi un punto, y flotando ante mis ojos
la imagen de tus ojos se quedó,
como la mancha oscura orlada en fuego
que flota y ciega si se mira al sol.

Y dondequiero que la vista clavo,
torno a ver sus pupilas llamear;
mas no te encuentro a ti; que es tu mirada:
unos ojos, los tuyos, nada más.

De mi alcoba en el ángulo los miro
desasidos fantásticos lucir.

Cuando duermo, los siento que se ciernen
de par en par abiertos sobre mí.

Yo sé que hay fuegos fatuos que en la noche
llevan al caminante a perecer;
yo me siento arrastrado por tus ojos,
pero adónde me arrastran no lo sé.

Rimas, ed. Russell P. Sebold
(Bécquer, 1991: 218-219)

Comentario de texto	Metacomentarios
<p>El texto propuesto para comentario es una de las <i>Rimas</i> de Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1834-Madrid, 1870). Como la mayor parte de sus poemas, no fue publicado en vida del autor y se nos ha transmitido en dos testimonios distintos: el manuscrito autógrafo de 1868 titulado <i>Libro de los gorriones: colección de proyectos, argumentos, ideas y planes de cosas diferentes que se concluirán o no según sople el viento</i>, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España y puede verse aquí (cfr. Bécquer, 1977), y la primera edición de sus <i>Obras</i>, preparada por sus amigos Ramón Rodríguez Correa, Narciso Campillo y Augusto Ferrán y publicada póstumamente en 1871, disponible en este enlace. Explicación 1</p> <p>La recopilación de las que desde entonces serían conocidas como <i>Rimas</i>, en 1871, marca un nuevo rumbo en la poesía del siglo XIX: a partir de un desarrollo original del intimismo romántico y la poética de la vaguedad, que</p>	<p>Explicación 1. No siempre procede detenerse en las circunstancias editoriales o la historia textual de la pieza que se ha de comentar, pero luego veremos que, en ciertos casos, esos detalles son relevantes. Aquí se remite a la reproducción digital de los dos testimonios citados y también se indica que el manuscrito está editado en el libro que aparece en la bibliografía como (Bécquer, 1977), mediante la mención cfr., que significa 'confróntese' (a veces también se usa cfr., en cursiva, que significa confer, latín por 'compara').</p>



escritores como José Selgas o Enrique Gil y Carrasco habían explorado en los años que siguieron al declive del movimiento romántico (Sebold, 1991: 73-82; Iarocci, 1999), Bécquer concilió el recuerdo de las reglas clásicas y la sensibilidad hacia la lírica popular con las intuiciones sobre la fusión de las artes que guiaban las tendencias literarias más avanzadas de su tiempo. **Explicación 2** En el prólogo a la edición de 1871, Rodríguez Correa (1871: XXI-XXII) advirtió que quien se acerque a los versos del sevillano se encontrará “fuera de esa atmósfera de lo vulgar, que tantos se afanan por romper, domeñando, sobre todo en España, la dificultad del lenguaje para expresar lo ideal y analítico del sentir moderno”, y numerosos estudios posteriores han refrendado esa afirmación con nuevos datos, análisis y argumentos. Bien entrado el siglo XX, Juan Ramón Jiménez dejó sentado un juicio que con el tiempo ha adquirido carta de naturaleza: “la poesía española contemporánea empieza sin duda alguna en Bécquer” (1982a: 38), y con él, “libre y nuevo, empieza en España y en Hispanoamérica la poesía moderna... y la modernista” (1982b: 364). **Explicación 3**

“Te vi un punto...” es uno de los últimos poemas que recoge el *Libro de los gorriones* y en la edición de 1871 lleva el número XIV. El orden consagrado por esta no responde a la intención del autor, sino al criterio de los editores, y destacados estudiosos han discutido su validez (Rubio Jiménez, 2009: 54-64), pero la mayor parte de las ediciones de las *Rimas* sigue esa disposición y una considerable tradición crítica la ha tomado como clave para la interpretación de la obra. **Explicación 4** Según Rodríguez Correa (1871: XXXII), “todas las *Rimas* de Gustavo forman, como el *Intermezzo* de [Heinrich] Heine, un poema, más ancho y completo que aquel, en que se encierra la vida de un poeta”. La estructura de ese poemario-poema se ha comparado con la de las variaciones musicales sobre motivos melódicos y harmónicos que reaparecen en constantes modulaciones recíprocas (Navas Ruiz, 2010: 269), y en ocasiones, pensando en lo que se conoce o supone de la vida amorosa del poeta, se han leído sus versos en clave biográfica. Si bien algunos de los mejores ensayos existentes sobre Bécquer responden a esas orientaciones, aquí procuraré no remitirme a la vida del autor, sino ceñirme al análisis de la que desde 1871 suele conocerse como rima XIV, considerada en sí misma, en el contexto de la

Explicación 2. En esta breve presentación del lugar que ocupa Bécquer en la lírica del siglo XIX no se cita literalmente ningún estudio, pero se parafrasean dos. También en ese caso deben darse referencias bibliográficas concretas: aquí se remite primero a algunas páginas de la edición de las *Rimas* de Russell P. Sebold y después, más generalmente, a un libro completo de Iarocci. Nótese que a continuación se cita directamente otro estudio, que va paginado en números romanos, no arábigos, uso habitual en las introducciones de libros.

Explicación 3. La contextualización debe situar el texto dentro de la producción de su autor y a este en su marco cronológico y cultural. Ciertos datos de carácter biográfico pueden explicar su formación, su mentalidad o las circunstancias en que se produjeron o editaron sus obras; pero no siempre es así, y conviene sopesar bien qué aspectos resultan verdaderamente relevantes. Aquí, la contextualización se basa inicialmente en el significado de Bécquer en la poesía de su tiempo y posterior, y después se considera el lugar que ocupa el texto seleccionado dentro de las *Rimas*. Se parte del juicio de que el poema es, por sus temas y su forma, una *rima* representativa, pero ese juicio se irá precisando y matizando a lo largo del comentario.

Explicación 4. Como tantas veces ocurre, la historia textual de la obra ha condicionado su recepción crítica a lo largo del tiempo. En este comentario también se tiene en cuenta la inscripción del poema en el poemario, partiendo de algunos estudios que han ejercido gran influencia.

Explicación 5. Naturalmente, es lícito discrepar en mayor o menor medida de análisis excelentes, pero deben explicarse con claridad las razones de esa discrepancia. Aquí se han deslindado dos problemas: de un lado, desde muy pronto se ha entendido que la estructura de las *Rimas*, o la poesía de Bécquer en conjunto, se basa en la recurrencia cadenciosa de formas, motivos y temas; de otro, se ha considerado ese conjunto como transposición poética de la biografía del autor o de algunos de sus episodios determinantes. En este comentario se acepta la primera idea, pero no la segunda. La exclusión de la lectura biográfica responde al deseo de hacer una interpretación más abierta del texto.



obra a la que pertenece y en su marco histórico y cultural.

Explicación 5

En su importante estudio *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía*, publicado por primera vez en 1953, el crítico uruguayo José Pedro Díaz (1964: 349-356) desarrolló las premisas de aquella corriente en una clasificación basada en el orden de la edición de 1871: si las rimas I a XI tratan de la poesía en sí misma, las siguientes parecen ser transposición de las vicisitudes de una historia sentimental, en que Bécquer se nos presenta como poeta del amor primero (XII a XXIX) y del desengaño después (XXX a LI), y las últimas (LII a LXXVI) forman un grupo heterogéneo en el que predominan sentimientos “de dolor insonable, de angustia desesperanzada y solitaria” (1964: 355). **Explicación 6** De acuerdo con esa clasificación, el poema que nos ocupa pertenece a la segunda serie, en la que “Bécquer es ya claramente el poeta del amor” y predomina “un tono afirmativo y luminoso”; aunque Díaz advierte que en esa serie “el tono del canto se desplaza [...] a lo largo de una ancha gama” y que “la experiencia erótica comienza a mostrarse surgiendo de zonas más profundas en la estremecedora rima XIV” (Díaz, 1964: 351), lo cierto es que esta se caracteriza, como intentaré mostrar en las páginas que siguen, por un tono no afirmativo y luminoso, sino oscuro y teñido de incertidumbre. **Explicación 7**

El propio Díaz describe la rima XIV, “por su desnuda calidad de dicción y por la naturaleza de la experiencia que nos transmite”, como “uno de los mejores momentos de la lírica becqueriana” (1964: 380). **Explicación 8.** Consta de dieciséis versos endecasílabos con rima aguda asonante solo en los pares, según el esquema – A – A – B – B – C – C – D – D, dispuestos, tanto en el manuscrito como en la tradición impresa, en coplas de cuatro versos. **Explicación 9** Se puede relacionar esta forma con el romance heroico que Bécquer utilizó, acaso por influencia de poetas o dramaturgos de filiación clasicista, en la rima XLII, de doce versos, y con otras composiciones más breves: una disposición similar aparece en la número X y, también con rima aguda asonante, en las números XXX, XLVI y LXII, que parecen inspiradas en la lírica popular. **Explicación 10** En el texto que nos ocupa, la rima aguda, que produce un efecto de suspensión o desequilibrio, recae en palabras significativas: “se quedó” y “sol” inciden en la comparación que asocia la permanencia de la imagen a la

Explicación 6. Un comentario de texto no es un artículo científico, pero, en un ejercicio como este, hay que tener en cuenta al menos los estudios más directamente relevantes para el tema. Aquí se resume una tradición interpretativa que ha marcado durante décadas las lecturas críticas de las *Rimas* y que en muchos manuales se da por buena sin mayor discusión.

Explicación 7. Las consideraciones generales deben matizarse en función del texto: aquí avanza que, en mi opinión, este no responde a la tónica dominante en la segunda serie de las *Rimas*, sin ocultar que también Díaz lo nota, y avanza uno de los puntos en que disiento de él. No se trata de negar la utilidad de las clasificaciones, sino de perfilar los límites de su validez: en un ejercicio como este, importa más captar matices que establecer taxonomías.

Explicación 8. Si alguno de los estudios consultados examina el texto propuesto, deben valorarse críticamente sus aportaciones: en este caso, la autoridad de Díaz refrenda el especial valor de la rima XIV.

Explicación 9. La primera descripción de la métrica y la rima es, como se ve, muy somera. Inmediatamente después se aludirá a otros poemas en que Bécquer utiliza formas similares y se harán algunas consideraciones sobre los efectos del ritmo, el verso y la rima en la construcción y el sentido del poema, procurando no entrar todavía en la exposición detallada de los temas para seguir el orden del comentario. Estas consideraciones iniciales, de carácter más general, sí pueden dar una pauta para perfeccionar el análisis métrico en el nivel de Grado.

Explicación 10. Aludir a la influencia de los cantares tradicionales andaluces y de las coplas populares en Bécquer es inevitable. En otro contexto, el tema se prestaría a un desarrollo más detenido, pero, en un comentario, las consideraciones deben ser breves y ceñirse, en la medida de lo posible, a aspectos relevantes para el caso.



del astro; "llamear" prolonga las notas de calidez y luminosidad a él asociadas, y "nada más" afirma el solitario imperio de la impresión sobre el poeta; "lucir" mantiene la luminosidad sin la calidez, y "sobre mí" presenta al yo lírico en posición de objeto, incluso pasivo, antes de la doble mención directa del pronombre tónico de primera persona en la última copla; "perecer" es, como sabe el poeta, el destino que espera a quien persigue un fuego fatuo, y la expresión final de la incertidumbre ("no lo sé") parece augurar más bien una certeza funesta.

En el poema se combinan los endecasílabos heroicos o *a maiore*, que llevan acento en la segunda, la sexta y la décima sílabas (vv. 2, 7) o, en su variante enfática, en la primera, la sexta y la décima (v. 14), con otros que cabe caracterizar como sáficos o *a minore*, por tener acento en la cuarta y la octava (vv. 4, 5), o más generalmente como de ritmo yámbico, por tenerlo en la cuarta, la sexta, la octava y la décima (v. 3), o incluso en todas las sílabas pares (v. 12). Pero el verso predominante es el endecasílabo melódico, con acentos en la tercera, la sexta y la décima sílabas (vv. 1, 6, 9, 10, 11), y diversas variaciones sobre él: en el verso octavo, el acento se desplaza de la sexta a la octava sílaba, como en los sáficos; el decimotercero lleva acentos en la primera, la segunda, la tercera, la cuarta, la sexta y la décima sílabas; y los dos últimos son melódicos, con acento extrarrítmico en la primera sílaba el decimoquinto, que marca la anáfora con el decimotercero.

Explicación 11

Las transiciones del último verso de cada copla al primero de la siguiente (vv. 4 y 5, 8 y 9, 12 y 13) son significativas. El verso 3 parece conjugar la acentuación del verso heroico con la del sáfico, en tanto que el 4 y el 5 son sáficos perfectos. El 9 es melódico perfecto, como lo serán el 10 y el 11, pero el 8 ha combinado el acento en la tercera sílaba propio del melódico con el acento en la octava propia del sáfico, como si antes del punto y aparte resonasen en él los versos 3, 4 y 5. En estos casos, el cambio de ritmo se produce, aunque de maneras distintas, no en el primer sino en el segundo verso de cada copla: dado que los períodos gramaticales tienden a coincidir con la secuencia de cuatro versos, ese cambio de ritmo, sin llegar a la aspereza o la estridencia, produce un cierto efecto de discordancia interna. Algo diferente es la transición de la tercera copla a la cuarta: el verso 12 sigue un ritmo binario perfecto, que el siguiente

Explicación 11. El análisis de la métrica y del ritmo del poema pone de relieve aspectos que serán esenciales para la interpretación del texto, pero en estos dos últimos párrafos ha alcanzado un nivel de minuciosidad que excede lo exigible en Grado. Dado que este aspira a ser un comentario interpretativo completo, se procurará analizar el sentido de los recursos formales y constructivos identificados y explicar debidamente los procedimientos críticos que se han aplicado en el análisis. No se trata de desanimar al alumno, sino de mostrarle posibles maneras de ir más allá de la descripción e integrar los pasos típicos del comentario de texto en un análisis global, en la esperanza de que estas orientaciones le resulten útiles para ir mejorando a lo largo del tiempo.



rompe abruptamente con cuatro acentos contiguos y una extraña combinación de rasgos de los tres tipos de endecasílabos que predominan en el poema, como se ha dicho más arriba. En el verso 14, el ritmo enfático contrasta la aparente serenidad de la expresión con lo turbador de la predicción formulada. Los dos últimos vuelven al modo melódico, pero el acento en la primera sílaba del decimoquinto realza, mediante la anáfora del pronombre tónico, la perfecta conciencia de la incertezza del yo lírico.

Explicación 12

El tema de "Te vi un punto..." es la asunción de una fascinación aciaga surgida de un cruce de miradas o un encuentro fugaz: una impresión arrebatadora se vuelve fijación, y el poeta, subyugado por el deseo que inspira, parece decidido a seguir el camino oscuro que le señala. **Explicación 13** Leonardo Romero Tobar (en Bécquer, 2000: 1114) ha hecho notar que Bécquer desarrolló algunos de los motivos de esta rima en su artículo "Un boceto del natural", publicado en *El Contemporáneo* en 1863, y María del Pilar Palomo (en Bécquer, 1977: 98) ha llamado la atención sobre la importancia de la imagen del fuego fatuo en la leyenda "Los ojos verdes", aparecida en el mismo periódico en 1861. **Explicación 14** Como se verá, en la rima XIV esos y otros motivos, no muy originales por sí mismos, se integran en una composición sofisticada y sutil, solo en apariencia sencilla.

Según Díaz, en este poema el yo lírico llega, a partir de un acontecimiento vivido, a un estado de obsesión en que se confunden sueño y realidad mediante la "evocación de un proceso poético que consiste en una creación fantasmal", entendiendo por *fantasma* "una figura capaz de significar el sentimiento o la experiencia del poeta" (Díaz, 1964: 380-381). **Explicación 15** No hace falta destacar la importancia de los fantasmas en la literatura gótica y, más generalmente, en el Romanticismo europeo: recuérdese, sin ir más lejos, la carrera nocturna de don Félix de Montemar en la parte cuarta de *El estudiante de Salamanca*, de José de Espronceda. **Explicación 16** Pero de las palabras de Díaz se deduce que la aparición del fantasma esclarece las emociones del yo lírico: en esa hipótesis, conviene precisar que la visión plasmada en la rima XIV transita entre el mundo sensible en que se han movido el tú y el yo, el sueño fisiológico y el sueño de la imaginación (Rull Fernández, 2020: 36-45), que aparecen como fases sucesivas, aunque diferenciadas, en el poema. Para analizar su sentido,

Explicación 12. Al hilo del análisis de la métrica y del ritmo, se han introducido algunas apreciaciones interpretativas que podrán retomarse sin mayor dificultad al tratar de la forma y los temas del poema. Aunque el comentario ha sido, evidentemente, mucho más minucioso que el que se requiere en los exámenes y trabajos de un grado, las explicaciones muestran posibles vías para ahondar en el análisis métrico y ponerlo en relación con los temas y el estilo del texto.

Explicación 13. La identificación del tema de este poema plantea dificultades típicas. Sin duda, parece más fácil resumir la anécdota, o lo que cabe ver como *argumento* del texto, que condensar en pocas palabras lo que dice. La solución adoptada en este caso ofrece primero una síntesis del tema fundamental y, tras los dos puntos, una aclaración basada en su desarrollo concreto. Este expediente siempre puede resultar útil para el comentario de textos. Debe buscarse una formulación escueta pero específica del tema, de la que no puedan quitarse elementos sin perder matices que parezcan esenciales tras la lectura atenta del texto.

Explicación 14. Las dos referencias bibliográficas contenidas en la última oración remiten a las notas explicativas que dos destacados especialistas han puesto en sus ediciones de las obras en prosa de Bécquer; de ahí que se diga "en Bécquer, 2000" y no, simplemente, "Bécquer, 2000".

Explicación 15. En este comentario se usan como equivalentes los términos *yo lírico* y *el poeta* para hacer referencia no al individuo llamado Gustavo Adolfo Domínguez Bastida, sino a la figura enunciativa que se expresa en primera persona en sus textos (véase la voz *yo lírico* en el glosario de la Biblioteca LITTERA): en el mismo sentido debe interpretarse aquí la alusión a un "acontecimiento vivido", que no remite a un episodio de la biografía de aquel individuo, sino a los hechos figurados que condicionan su expresión poética.

Explicación 16. Tanto en el comentario interpretativo como en el comentario historiográfico, la alusión oportuna a otros textos de la misma época, tendencia o tradición, o de otras con las que pueda relacionarse, permite apreciar y explicar mejor la especificidad de la pieza que se está analizando.



debemos detenernos en tres momentos del proceso emotivo que se plasma en él: el acontecimiento que está en el origen de la invención poética, la impresión o efecto que causa en el yo lírico y la reflexión de este sobre su posible desenlace.

Explicación 17

La impresión se origina en encuentro o un cruce de miradas, al que solo se alude, muy sucintamente, en el primer verso: el yo lírico dice "te vi un punto", y esta última palabra, que también remite al espacio, tiene un matiz claramente temporal. Tanto la acentuación abrupta, con acentos antirrítmicos en la segunda y la séptima sílaba, como la aliteración de consonantes oclusivas sordas en las cuatro primeras palabras ([t], [p], [t]), que parecen formar brevísimo hemistiquio, caracterizan la impetuosidad del instante, antes de que el foco informativo del enunciado se desplace del yo a sus ojos, que se cruzan con los del tú lírico. **Explicación 18.** En el verso 6 se retoma la impresión visual, intensificada por el uso de la políptoton que rememora los versos 1 y 5 ("vi", "vista", "ver") y por una nueva aliteración de las mismas consonantes sordas ([t], [p], [p]), que hace audible la explosión del encuentro. En un sentido más general, desde el primer verso se define una sonoridad que llegará a ser recurrente en el poema: la aliteración del grupo consonántico *n + consonante oclusiva* (vv. 1, 2, 3, 5, 7, 9, 10, 11, 14, 15, 16), frecuentemente combinada con la de los sonidos fricativos ([z], [f], [x] y sobre todo [s]). **Explicación 19.** La reiteración de los grupos consonánticos indicados crea una suerte de undulación en el verso, que queda como suspendida sobre la superficie de la aliteración de los sonidos fricativos: se diría que la propia sonoridad de los versos representa la suspensión de la imagen o el fuego fatuo que flotan en el aire.

Por otra parte, las primeras palabras del poema ya delimitan un ámbito o escenario pragmático recurrente en las *Rimas*, el de un aparente coloquio más o menos íntimo entre dos figuras designadas mediante las dos primeras personas gramaticales del singular; como tantas veces ocurre en la obra, el tú existe en cuanto impresión o recuerdo del yo lírico y destinatario silencioso o ausente de sus palabras (véanse, en distintos sentidos, las rimas XIII, XV, XXXVII y XLI). **Explicación 20.** En el poema que nos ocupa, su encuentro se sitúa en el pasado, pero la enunciación poética transcurre en un presente en que perdura la impresión de aquel instante y se presagia la incertidumbre que espera al poeta. **Explicación 21**

Explicación 17. Es habitual, y no necesariamente malo, que se afronte el comentario dividiendo en varias partes el texto propuesto o explicando su estructura, pero ese procedimiento favorece que el análisis se convierta en paráfrasis, es decir, que el comentario se limite a repetir con otras palabras lo que ya dice el texto. Debe evitarse ese error. Aquí se parte de una interpretación general del sentido del poema, se delimitan los momentos fundamentales de su desarrollo teniendo en cuenta ese sentido y, cuando procede, se desciende a analizar los versos correspondientes a cada una de ellas.

Explicación 18. Al no dividir el comentario en epígrafes diferenciados, la reflexión sobre los efectos de los recursos estilísticos debe integrarse en la interpretación de la construcción y el sentido del texto, de manera que ambas dimensiones queden estrechamente enlazadas; también se retomarán en los lugares pertinentes las consideraciones sobre el ritmo y la métrica.

Explicación 19. Existen varias convenciones para representar los sonidos del habla. Aquí se han utilizado los símbolos del Alfabeto Fonético Internacional; van entre corchetes para indicar que se trata de sonidos y no de fonemas.

Explicación 20. La pragmática es la disciplina que estudia los signos en relación con sus intérpretes o usuarios y los actos de comunicación en un contexto y una situación determinados. Con el término "ámbito o escenario pragmático" me refiero al espacio virtual en que se produciría, figuradamente, la interacción de los actantes del poema.

Explicación 21. La presencia del tú y el yo líricos en el poema recuerda a otras rimas, y es importante hacer referencia a esta modalización discursiva tan característica de Bécquer; sin embargo, en un comentario siempre hay que reflexionar principalmente sobre las notas singulares o específicas del texto propuesto, como se hace al final del párrafo.



Díez Taboada (1965: 34) ha puesto de relieve que, “como otras veces en Bécquer (recuérdese la Rima XLVII), la imagen de la Rima XIV está montada sobre una sensación corporal. Aquí se trata de la impresión que deja el sol en la retina, después de haberlo mirado fijamente”. Sin entrar ahora en la extensa tradición literaria que hace de los ojos y la mirada el foco del alma, el motivo central de la rima XIV no es creación original del poeta sevillano: como recordó Díaz (1964: 254-263), aparece en un soneto del alemán Gottfried August Bürger (1747-1794) que tradujo al francés Gérard de Nerval (1808-1855) y en un poema de este último titulado “Le point noir”, y Díez Taboada (1965: 34) ha detectado en las “Memorias de la infancia”, de Carolina Coronado (1820-1911), datadas en 1844, una referencia a “aquel reflejo incierto, / aquellos matices rojos / que perciben nuestros ojos / cerrados frente a la luz” (Coronado, 1852: 25). El motivo forma parte del imaginario del Romanticismo europeo y también aparece, en distintas variantes, en otros textos de Bécquer, pero en el poema que nos ocupa es objeto de un tratamiento original, como han mostrado, con distintos argumentos, los citados críticos. **Explicación 22** A mi juicio, el simbolismo de aquella impresión está estrechamente relacionado con una gradación que va de la luz corpórea y ardiente de las dos primeras coplas a la luz fría en la tercera y de esta a un fulgor gaseoso en la última: la presencia deslumbrante va seguida de una sensación de oscuridad, y por eso se dice que la imagen que flota ante los ojos del yo lírico lo “ciega” (v. 4), lo ofusca y obnubila; la luz de los ojos “desasidos fantásticos” ya no consume necesariamente, como el sol o las llamas, sino que resplandece en la penumbra; y la que pierde al caminante en la noche es una inflamación, en apariencia incorpórea, de sustancias emanadas de materias orgánicas en descomposición. Este movimiento de lo corpóreo a lo incorpóreo, de la consunción a la emanación, de lo cálido a lo frío, de la llama a la luz y al fulgor, es un aspecto fundamental del poema. **Explicación 23**

Díaz (1964: 382) considera que aquí, como en otras rimas, los ojos del tú a quien se dirige el yo lírico son, “a la vez que los ojos, su *mirada*; no sólo una forma, sino también un lenguaje, la presencia de un espíritu”. Creo que el texto explora la diferencia entre dos sintagmas solo en apariencia equivalentes: “flotando ante mis ojos” se queda “la imagen de tus ojos”, que no es exactamente lo mismo que “tu mirada”.

Explicación 22. Gracias a los trabajos mencionados, y a otros que sería largo mencionar, los antecedentes de la poesía de Bécquer son conocidos. En otro tipo de trabajo cabría desarrollar más el tema, sobre todo si pudiese hacerse alguna aportación original, pero, en un comentario como este, conviene no extenderse en él. Aunque no consta que Bécquer conociese aquellos textos, ha parecido importante mencionarlos porque coinciden con el poema que nos ocupa en una imagen fundamental; sin embargo, lo esencial no es hacer acopio de referencias, sino valorar si la rima XIV ofrece o no un desarrollo original de aquella: aquí se indica que los estudiosos citados coinciden en que sí y, partiendo de esa base, se propone una interpretación personal del tema.

Explicación 23. A veces, para explicar en profundidad el significado de una composición, yendo más allá de lo evidente, es necesario recurrir a una interpretación general de la progresión o evolución de un determinado tema, motivo o símbolo en ella. En este caso, se trata de mostrar la especificidad y la trabazón interna de ciertos motivos que, en una lectura superficial, podrían parecer menores.



Explicación 24 Confirma la importancia de ese sintagma la políptoton de la raíz *mirar*, primero en un uso impersonal que alude a la experiencia general de la que el poeta no tardará en alejarse, luego en el sustantivo "mirada", y al fin en referencia a un acto voluntario del poeta, que ya no cae en aquellos ojos cuando se vuelve hacia otra cosa o lugar, sino que los contempla. El *Libro de los gorriones* y la edición de 1871 discrepan en el lugar crucial donde aparece ese sintagma, el verso 7, que corresponde aproximadamente al medio del poema: aquel da "y no te encuentro a ti, no es tu mirada, / unos ojos, los tuyos, nada más" (Bécquer, 1977: 98), y esta, "mas no te encuentro a ti; que es tu mirada: / unos ojos, los tuyos, nada más" (Bécquer, 1991: 219). **Explicación 25** En el texto del manuscrito parece existir identidad o conformidad entre el tú lírico y su mirada, pero se diría que el poeta no reconoce a aquel en las pupilas llameantes que lo acechan: no son la expresión ni el gesto, sino "unos ojos, los tuyos, nada más", como si tras ellos hubiese algo diferente de lo que latía en la mirada. La edición de 1871 establece una contraposición, como si el sujeto, el continente y la mirada fuesen o dijesen cosas distintas o el poeta solo pudiese recordar una parte, un aspecto o un escorzo del tú lírico. **Explicación 26** La lectura consagrada por la primera edición enfatiza el efecto de fractura que el verso expresa introduciendo un acento extrarrítmico, precedido de una pausa fuerte, en la séptima sílaba: el verso se quiebra en dos, como abriendo una progresión hacia el siguiente, que se quebrará en tres.

En el ecuador del poema llega a ser completa, pues, la disociación de los ojos y el (resto del) cuerpo al que pertenecían, que Díez Taboada (1965: 36) ha puesto en relación con las visiones que persiguen a don Félix de Montemar en la cuarta parte de *El estudiante de Salamanca* (vv. 1173-1176). En mi opinión, en la rima XIV el desasimiento de los ojos también implica una disociación del espíritu del tú lírico. **Explicación 27** El verso octavo es esencial en este sentido: tras la fractura en dos del anterior, este retoma el ritmo ternario de los versos 1 y 6 y presenta una estructura simétrica de tres miembros, tetrasílabo, trisílabo y trisílabo acabado en palabra aguda, que a efectos de cómputo actúa como tetrasílabo; el desdoblamiento de "unos ojos, los tuyos", con el cambio de cadencia que introducen las pausas, acentúa la impresión de extrañeza o estupor del yo lírico.

Explicación 24. En caso de disentir de alguno de los críticos que han estudiado el texto propuesto para comentario, cabe parafrasear sus ideas o citar literalmente algún pasaje en que estas queden bien sintetizadas. Aquí se hacen ambas cosas. Después se expone el fundamento de la discrepancia con la mayor claridad posible, antes de desarrollar el análisis personal del problema.

Explicación 25. En un examen y en pruebas que han de hacerse en un tiempo muy limitado, siempre se propone la versión del texto que se tiene por mejor o la que aparece en la bibliografía de referencia de la asignatura; en otras circunstancias, puede ser interesante comprobar si existen varias versiones y cotejarlas en busca de variantes significativas: así se ha hecho en esta ocasión, citando los pasajes relevantes de las dos versiones existentes del poema (a las que se ha aludido en la contextualización inicial) para que la continuidad de la argumentación resulte más clara.

Explicación 26. Algunos detalles poco evidentes pueden encerrar matices importantes del sentido del texto y, cuando, por cualquier motivo, consta que el autor trabajó especialmente un aspecto, conviene preguntarse qué pueden significar sus intervenciones.

Explicación 27. A medida que se avanza en un comentario interpretativo como este, deben retomarse los puntos esenciales de la lectura que se ha planteado, recapitulando ideas para afianzar y afinar el análisis. Aquí se hace una afirmación sobre un aspecto clave del poema, que se desarrolla a continuación, y se recuerda un posible antecedente de la imagen utilizada por Bécquer, sin desarrollar una comparación detallada (en parte, porque la imagen tiene implicaciones diferentes en cada texto). El párrafo siguiente tiene la misma estructura, con una aseveración inicial que después se glosa con mayor detenimiento.



Como consecuencia de ese desdoblamiento, pasa a haber tres actantes en el poema, pero el tú queda como desdibujado o ausente: cobran así nuevo significado la combinación de estructuras bimembres y trimembres y la alternancia de ritmos binarios y ternarios en el poema. **Explicación 28** El efecto de disociación se ve intensificado por el abrupto hipérbaton de los versos 9 y 10, que mantienen el mismo esquema acentual del precedente, pero sin pausa alguna: la relativa continuidad percibida en el ritmo contrasta con la intrincación de la sintaxis en el verso 9 y su aparente disgregación en el 10. En este último, la simple yuxtaposición de tres palabras, que aparecen como aisladas en el verso, aunque hacen sentido en su contexto, produce una impresión de marasmo que complementa la del verso 8: un miembro tetrasílabo acentuado en la tercera; otro acentuado en la segunda, con el encrespamiento que introducen el grupo consonántico *-nt-* y los inmediatos sonidos oclusivos [t] y [k]; y un miembro bisílabo que a efectos de cómputo actúa como trisílabo y queda como suspendido al final del verso. Es sintomático que esa estridencia se dé en la palabra "fantásticos", de honda raigambre romántica (Romero Tobar, 1992): tras la aparente lisura de la precedente, en ella culmina la confrontación problemática entre el mundo donde se han cruzado el tú y el yo líricos y el tropel de impresiones en que ese encuentro ha sumido al poeta, poniéndolo en contacto con una dimensión sobrenatural. En la soledad y la oscuridad de la alcoba ya solo lucen los ojos, no llamean las pupilas, y la disposición sintáctica de los versos 9 y 10 refuerza una ambigüedad esencial: no se sabe si quien está arrinconado es el poeta o los ojos que lo acechan, enteramente abiertos cuando los de él están cerrados. La repentina vuelta a un ritmo binario perfecto en el verso 12, acentuado en todas las sílabas pares, intensifica la dualidad inherente a la referencia a los ojos y a la expresión "de par en par" y, de rechazo, reduce a su mínima expresión la presencia solitaria del poeta.

Como vemos, en la rima XIV, la mirada y los ojos no traducen las emociones que cifró en ellos la lírica posterior a Francesco Petrarca y la luz no presenta los matices que le prestó la poesía de inspiración clásica desde Fernando de Herrera, sino una actividad anímica más turbia y unos visos más opacos. **Explicación 29** Es revelador que Bécquer acuda a una imagen recurrente y especialmente representativa de su poética, que cobra aquí un sentido más ambiguo de lo

Explicación 28. La interpretación de los efectos estéticos de la composición y los rasgos formales del poema puede exponerse progresivamente, trayendo a colación en cada momento los elementos más pertinentes para la argumentación: aquí se retoman aspectos del análisis métrico para mostrar cómo se plasman en el texto determinados temas y motivos.

Explicación 29. Después de examinar en detalle el texto, cabe afirmar que, como se avanzó al comienzo, en él no aparece la concepción luminosa del amor que la crítica ha atribuido a la segunda serie de las *Rimas*, en la cual, según la ordenación consagrada por la edición de 1871, se inscribe. Aquí se introducen dos referencias que definieron durante siglos el tratamiento poético de dos motivos centrales de la rima XIV, la mirada y la luz, para subrayar las líneas maestras del análisis y la interpretación realizados.



habitual. En el verso 6, las pupilas llameantes del tú lírico evocan por analogía y asociación de sentido la “mancha oscura orlada en fuego” de los versos 3 y 4, de modo que las dos impresiones subjetivas del poeta quedan como asimiladas. No son símbolo de un encuentro íntimo diáfano, como parecen serlo en rimas tan conocidas como la IV, la XII, la XIII o la XXI: sin llegar a la dimensión visionaria de la número V (vv. 59-60), en que la pupila del poeta “abarca/ la creación entera”, aquí la imagen tiene connotaciones similares a las de la rima XLIV, donde la pupila refleja el fondo del alma del tú lírico, o quizá los abismos del corazón a los que alude la XLVII, y más próximas aún a las de los números XXV y XXXIV (vv. 7-8). En aquella, sobrepuja el poeta lo que daría por ver entre las pestañas “de tus ojos negros / [...] brillar con húmedo fuego / la ardiente chispa que brota / del volcán de los deseos” (vv. 28-32, en Bécquer, 1991: 238), mientras que, en esta última, cuando “ella” entreabre sus ojos, “la tierra y el cielo, cuanto abarcan, / arden con nueva luz en sus pupilas” (vv. 7-8, en Bécquer, 1991: 256). La gradación de la llama al fulgor que se ha comentado antes cobra mayor sentido si se considera la imagen de la pupila en este contexto.

Explicación 30

La fascinación aboca a un destino incierto al yo lírico, perseguido primero, arrastrado después, por una visión. Estos sentimientos aparecen de forma sucesiva en el poema, dado que los cuatro primeros versos presentan una impresión estática y los siguientes describen dos movimientos en apariencia opuestos que caracterizan una emoción dinámica, incluso vertiginosa. En las dos primeras coplas toda la acción del poema parece haberse situado en el fuero interno del poeta y, de pronto, el espacio se acota, pero solo en parte se define: los ojos ya no están “dondequiera que la vista [clava]” el yo lírico, sino “de mi alcoba en el ángulo” (v. 9), y desde ahí, “de par en par abiertos”, lo acechan mientras duerme (vv. 11 y 12). Si al inicio eran objeto pasivo de la mirada del poeta, y luego una imagen grabada en su memoria, ahora esos ojos son casi una aparición que ha cobrado vida y lo doméña y subyuga. En los cuatro últimos versos, el yo lírico parece alucinado, en una inquietante imperturbabilidad: el contraste entre la certeza y lo desconocido que trazan, en quiasmo, los versos 13 y 16 (“yo sé que...”, “... no lo sé”) expresa una emoción paradójica, muy representativa de la intensidad de la sensibilidad romántica.

Explicación 31

Si en el texto aparece un elemento tan característico de la poética del autor como es la pupila en Bécquer, resulta imprescindible reflexionar sobre su significado, no solo para afirmar las coincidencias entre este y otros poemas, sino principalmente para apuntar matices y diferencias que enriquezcan la interpretación.

En la parte final del comentario conviene poner en relación el poema analizado con la obra y el movimiento artístico al que pertenece, para dar al análisis un alcance más general e ir allanando el camino hacia las conclusiones.



La identificación implícita del poeta con el caminante que persigue un fuego fatuo desvela, en los últimos versos, toda una dimensión simbólica de la rima XIV. Los fuegos fatuos son un elemento recurrente en el folklore de varias culturas, y en la literatura romántica europea llegaron a ser símbolos de lo ilusorio y lo evanescente. En la época no existía acuerdo sobre el origen y la naturaleza de aquellas pequeñas llamas que de noche o al anochecer flotaban sobre el suelo o sobre la superficie de las aguas estancadas, que se veían desde lejos y parecían disiparse cuando el observador se acercaba a ellos, y que no daban calor ni prendían fuego en los cuerpos; la conciencia, acaso intuitiva, de que se producían donde había sustancias orgánicas en descomposición favoreció que se asociasen con la muerte y lo sobrenatural. Todas estas notas semánticas sugieren una red de connotaciones siniestras, manteniendo la vaguedad en torno a las circunstancias del tú y del yo líricos en el mundo donde se mueven, pero sugiriendo, a la vez, las implicaciones de su encuentro y de la fascinación que suscitó. Como se ha indicado antes, Bécquer también utilizó el símbolo del fuego fatuo en el desenlace de su leyenda "Los ojos verdes", cuando Fernando de Argensola, queriendo alcanzar a "la mujer misteriosa" que "lo llamaba al borde del abismo, donde estaba suspendida", se ahoga en la fuente de los Álamos: "la noche comenzaba a extender sus sombras, la luna rielaba en la superficie del lago, la niebla se arremolinaba al soplo del aire, y los ojos verdes brillaban en la oscuridad como los fuegos fatuos que corren sobre el haz de las aguas infectas" (Bécquer, 2000: 416). Al final de la rima XIV, la imagen del fuego fatuo sitúa al yo lírico en un nivel fundamental, común, de experiencia y conciencia, y la asunción consciente de un peligro que el saber tradicional enseñaba a evitar amplifica todavía más la trascendencia de aquella fascinación aciaga. **Explicación 32**

Como hemos visto, la clave del texto no es la figura o presencia que la segunda persona indica, sino su efecto: el poeta, limitándose al campo sensorial asociado con la vista, no habla de su recuerdo, sino de una *imagen*. Del instante quizá lejano en que se cruzaron el yo y el tú quedó una impresión duradera, contradicción aparente característica de la subjetividad moderna: el hecho de que Bécquer dedique la mayor parte del poema a exponer el proceso emotivo y no su causa confirma que, como notaron Rodríguez Correa y, años después, Juan Ramón Jiménez, la suya es una lírica

Explicación 32. El poema propuesto para comentario retoma motivos e imágenes presentes en otros escritores e incluso en varios textos del propio Bécquer, pero al analizarlo en profundidad hemos descubierto su complejidad formal y la riqueza de sentidos y asociaciones que suscita.



impregnada de la experiencia de la Modernidad. **Explicación 33** La imagen de los ojos desasidos de un tú misterioso e indefinido se ha interpretado de varias maneras: en sus ediciones de las *Rimas*, Russell P. Sebold (en Bécquer, 1991: 218-219) alude a las miniaturas de ojos, muy comunes desde finales del siglo XVIII, y relaciona la fascinación por la representación parcial de los cuerpos con la extensión de la fotografía, y Leonardo Romero Tobar (en Bécquer, 2000: 1114) recuerda que la exposición de órganos vitales mutilados es un motivo corriente en la pintura religiosa, posible inspiración de algunos recursos visuales del Surrealismo. El motivo central del poema y el juego de luces y sombras en que se fundamenta son siniestros, en el sentido de que transfiguran la percepción del mundo sensible y, descubriendo sus simas y sus zonas oscuras, plasman en forma artística la desazón del yo lírico. La mirada, expresión en que latía un ser, queda fija y ausente en su representación, de manera que, en la imagen desasida, solo vemos los ojos detenidos en un instante por una impresión lumínica. Es revelador que esta rima se haya puesto en relación con dos técnicas capaces de recoger una mirada en una imagen ya inmutable que puede circular autónomamente e incluso, en el caso del grabado, la estampa o la fotografía, reproducirse mediante procedimientos mecánicos. Nada en la rima XIV aclara si el tú y el yo líricos se cruzaron solo en aquel punto fugitivo, como los desconocidos de "À une passante", de Charles Baudelaire, o si el extrañamiento y la emoción que describe el poema es fruto de una visión parcial o puntual o de un esfuerzo de una persona conocida. **Explicación 34** Esa ambigüedad fundamental es significativa: en cierto modo, el poema versa sobre lo trascendental y permanente que surge en cualquier instante y lo extraño que anida en lo conocido, y presenta el complejo proceso emotivo que va de la fascinación al marasmo y de la conciencia del peligro al deseo de aniquilación, que entronca con los tópicos, tan arraigados en el Romanticismo europeo, de la belleza medusea y la fascinación por la corrupción.

Explicación 33. Al llegar al corolario o conclusión del comentario, han de plantearse algunas consideraciones que avancen una valoración general del significado histórico y cultural del texto analizado: es esencial ir más allá de lo literal, retomando aspectos de la contextualización inicial y dando mayor proyección y alcance al análisis que se ha llevado a cabo en las páginas precedentes.

Explicación 34. Si en los párrafos anteriores se han ido retomando distintos aspectos del análisis realizado, en este último se adopta una perspectiva más amplia que complementa lo dicho en la contextualización inicial y en la interpretación de los temas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1871), *Obras de —*, Madrid: Imp. de T. Fortanet.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1977), *Libro de los gorriones*, ed. María del Pilar Palomo, Madrid: CUPSA Editorial ['Hispánicos Planeta'].



- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1991), *Rimas*, ed. Russell P. Sebold, Madrid: Espasa Calpe ['Clásicos castellanos. Nueva serie', nº 22]. **Explicación 35**
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2000), *Rimas. Otros poemas. Obra en prosa*, ed. Leonardo Romero Tobar, Madrid: Espasa Calpe ['Biblioteca de Literatura universal'].
- CORONADO, Carolina (1852), *Poesías*, s. l.: s. n. **Explicación 36**
- DÍAZ, José Pedro (1964), *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía*, Madrid: Editorial Gredos (2ª ed., corregida y aumentada).
- DÍEZ TABOADA, Juan María (1965), *La mujer ideal: aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas ['Anejos de Revista de Literatura', 25].
- IAROCCI, Michael (1999), *Enrique Gil y la genealogía de la lírica moderna: en torno a la poesía y prosa de Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*, Newark, Del.: Juan de la Cuesta. **Explicación 37**
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1982a), "Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1899-1936)", en *Política poética*, ed. Germán Bleiberg, Madrid: Alianza Editorial, págs. 37-57.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1982b), "Dos aspectos de Bécquer (poeta y crítico)", en *Política poética*, ed. Germán Bleiberg, Madrid: Alianza Editorial, pp. 355-365.
- NAVAS RUIZ, Ricardo (ed.) (2010), *Poesía española, 6. El siglo XIX*, Madrid: Visor Libros-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- RODRÍGUEZ CORREA, Ramón (1871), "Gustavo Adolfo Bécquer", en *Obras de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid: Imp. de T. Fortanet, págs. VII-XXXV.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1992), "Bécquer, fantasía e imaginación", en Jesús Rubio Jiménez (coord.), *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo": celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990*, Zaragoza: Institución 'Fernando el Católico'- Centro de Estudios Turiasonenses, pp. 171-200.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2009), *La fama póstuma de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- RULL FERNÁNDEZ, Enrique (2020), "Introducción", en Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y leyendas*, Penguin Clásicos, pp. 9-109.

Explicación 35. Entre corchetes se indica la colección de la editorial Espasa Calpe a la que pertenece el libro y el número que lleva en ella, para dar una información bibliográfica lo más completa posible. Nótese que se trata de la segunda época de la histórica colección 'Clásicos castellanos'.

Explicación 36. "S. l." significa *sine loco* [lat. 'sin lugar'] y "s. n.", *sine nomine* [lat. 'sin nombre']. Estas siglas se utilizan en las referencias bibliográficas de publicaciones que no llevan mención de esos datos. Se usa también *s. d.*, por *sine data* [lat., 'sin fecha'].

Explicación 37. En muchos libros publicados en EE. UU. se indica, además de la ciudad donde está establecida la editorial, el estado al que pertenece. En este caso, Del. es abreviatura de Delaware.