

SUBLIMES TEMPESTADES. DE LAS FANTASMAGORÍAS DE HOFFMANN
Y *EL MISERERE* DE BÉCQUER

M. COMELLAS Y H. FRICKE
Universidad de Huelva

"La naturaleza de los románticos –escribe López Soler en el primer número de El Europeo de 1823– no nos ofrece sino tempestades, noches en las que apenas se trasluce una luna amarillenta, y las olas del mar agitado estrellándose al pie de un sepulcro, de algún silencioso monasterio, o de un antiguo y solitario castillo. Sobre estas escenas aparecen los héroes y sus almas tiernas y enérgicas movidas de sus propias desgracias y de los sentimientos que les inspira un cuadro tan sublime cuanto terrorífico y patético".

Lo sublime terrorífico y patético afectará medio siglo más tarde todavía a las almas tiernas de los héroes becquerianos. Fue Julián Junquera Llorens, en las *Actas del Congreso Los Bécquer y el Moncayo* de 1992, uno de los primeros en considerar la presencia de lo sublime en la obra becqueriana, en concreto en los paisajes descritos en las *Cartas*. Con su preferencia por lo agreste y en las asociaciones entre efectos placenteros y tenebrosos, Bécquer demuestra conocer bien los mecanismos literarios de la estética de lo sublime –en este caso lo sublime pintoresco–, difundida desde los tiempos de Jovellanos¹ y

1. Jovellanos debía conocer bien las teorías de lo sublime, según se deduce de la lectura de su *Carta de Philo Ultramarino sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica*, 1805 (en *Obras*

explotada con todo tipo de excesos en la poesía funeral, en los espacios de la novela o incluso en la escenografía del drama romántico, afecto especialmente al estruendo de las tempestades más violentas.

Por su parte, Philip W. Silver, primero en un breve trabajo de 1990 y recientemente en su reinterpretación del Romanticismo en España (1996), defiende la filiación prerromántica de Bécquer basándose en su empleo de la retórica dieciochesca de lo sublime, seguidora de Blair a través de Lista (sobre la profundidad con que Bécquer conocía las *Lecciones* de Blair trata el magnífico trabajo de Rubén Benítez, 1997). Según Silver (1996: 126), la imaginación de Bécquer aún no es la de Coleridge, sino más bien una compositiva fantasía² (una opinión contraria en Romero, 1992). Niega también la reciprocidad entre mente y naturaleza en sus obras, considerando que sus paisajes son sólo ejemplo del gusto por lo pintoresco heredado del siglo XVIII (sobre la naturaleza animada y romántica de Bécquer, Comellas-Fricke). Concluye que mientras en Inglaterra lo sublime evolucionó desde lo sublime religioso hasta lo sublime tardorromántico, en España

mantuvo una modalidad dieciochesca 'primitiva' y religiosa. En Inglaterra, a medida que lo sublime iba siendo una experiencia menos religiosa o sobrenatural, era sustituido por la imaginación como sustentación poética.

Ni Junquera ni Silver estudian el empleo de lo sublime en las *Leyendas* donde, a nuestro entender, tiene una elaboración más interesante, además de una intención narratológica de mayor consideración: la de promover los estados de ansiedad que preparan el terror. Sin entrar en estos textos, Silver se

escogidas, ed. de Á. del Río, Clásicos Castellanos, vol. III, 323-336). No faltarán a los románticos traducciones de los principales textos sobre lo sublime: el ensayo de Burke había sido vertido al castellano ya en 1807 por Juan de la Dehesa (ver A. Gil Novales, "Burke en España", *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Universidad de Oviedo, 1981, 63-75) y Munárriz tradujo las *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras* de Hugh Blair a finales de siglo (D.P. Arbott, "The Influence of Blair's Lectures in Spain", *Rethorica* VII, 19889, 275-289). En el segundo número de *El Europeo* (1824, nº 2, 35-41), Aribau trataba sobre la "Teoría de Schiller sobre la causa del placer que escitan en nosotros las emociones trágicas" (H. Koch, *Schiller und Spanien*, Munich, 1973; traducción española en Madrid, 1978; Juan de José Prades, "Obras de Schiller impresas en España", *El libro español*, diciembre 1959, 749-756). De entre todos, fue el tratado de Blair el más difundido en España, "pues resultó privilegiado por su designación como texto obligatorio en la enseñanza de la materia de Humanidades" (Aullón de Haro, 34).

2. El texto de Bécquer con el que Silver prueba esta aseveración, las "Reflexiones sobre sus ruinas" [de San Juan de los Reyes], es casi un calco de las reflexiones de Johann Georg Sulzer —que tan fundamental influencia ejerciera en Schiller— en su artículo "Begeisterung" (en *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, 1792, 2º, II, 88, 93-4): "Es cosa conocida por experiencia, pero difícil de explicar, que los pensamientos y las ideas que se siguen de la persistente contemplación de un objeto —...— se recogen juntos en el alma y allí germinan sin tenerse noticias de ellos, como semillas en un suelo fructuoso y, finalmente, en el momento apropiado, salen a luz repentinamente... En ese instante vemos el objeto relevante —que hasta entonces había revoloteado ante nosotros oscura y confusamente como un fantasma informe— irguiéndose ante nosotros en su forma clara y completa. Este es el genuino instante de la inspiración".

esfuerzo en defender el prerromanticismo de Bécquer apoyándose exclusivamente en el análisis de una obra tan temprana como la *Historia de los templos de España* (v. la crítica de Costa: 43). Pero tras la *Historia de los templos* (1857), Bécquer había ido avanzando sobre la retórica de Lista mientras ahondaba en los abigarrados presupuestos teóricos de la germanofilia literaria (vid. Díaz 1971: 327). En la mayor parte de las *Leyendas* su concepto de la imaginación ha superado el contrapeso sensista y la personificación (tropo cuya filiación con la retórica de lo sublime encadenaría al Bécquer de la descripción de San Juan de los Reyes con la retórica de Blair) apenas tiene presencia significativa, sino tan sólo en la más temprana, "El caudillo de las manos rojas" (1858), donde actúa como recurso ajustado a la mitología brahmánica.

Por otra parte Silver se remite a las teorías inglesas sobre lo sublime³, pero no se ha detenido en la línea de especulación alemana con la que incluso aquellas "Reflexiones sobre sus ruinas" de San Juan de los Reyes parecen entrar en contacto⁴. Así lo hace pensar la asociación entre "el vendaval [que] silba al estrellarse contra las agujas de los campanarios y estremece los vidrios [...], la lluvia [que] cae en turbiones", y el proceso de creación de la obra de arte que "el genio [...] saca de la nada" (Bécquer, 1995: I, 707). La vinculación entre la tempestad sublime y la teoría del genio fue una de las constantes de la revisión que Schiller propusiera a lo sublime kantiano, desde donde la teoría fue evolucionando parejamente a las escuelas del romanticismo alemán hasta distanciarse considerablemente de las posiciones inglesas. Si en el género gótico, y en general en el sentimentalismo prerromántico, la idea de lo terrible era de tipo melodramático y teatral (Praz: 18), en el Romanticismo alemán llega a convertirse en puerta a los abismos del Yo. En esta línea de evolución es fundamental, como señalábamos, el papel de Schiller (Bozal: 193, Argullol: 58-9).

Es conocido cómo el eclecticismo filosófico de Schiller funcionó como síntesis de varios de los conceptos estéticos que forjarían lo romántico. Sobre todo tuvo un papel fundamental en la reelaboración y adaptación a la tradición neoplatónica (Shaftesbury) de las ideas kantianas sobre la repulsa del utilitarismo y el valor del sentimiento. En sus escritos *Über das Pathetische* (1793), *Vom Erhabenen* (1793) y *Über das Erhabene* (1801), el contencioso entre lo bello y lo sublime que Kant tomara de Burke queda expuesto mucho más pedagógica y eficazmente. Lo estético, para Schiller, posee un carácter ontológico que lo posibilita como única fórmula de adquirir la verdad. Esa verdad por lo estético necesita de lo sublime para manifestarse: esto es, lo sublime

3. Tanto Junquera al hacer hincapié en el pintoresquismo, como Silver en su afirmación de lo dieciochesco, tratan de lo sublime en su filiación inglesa con lo pictórico, que de hecho tiene un valor especial en el Bécquer hermano e hijo de pintores, y gran aficionado él mismo al arte de la pintura. Ver Darío Villanueva, "Ut Pictura Poesis: La creación artística de los Bécquer". *Actas del Congreso de los Bécquer y el Moncayo*, Zaragoza-Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1992, 91-113. Sobre la relación entre pintura y poesía en la doctrina de lo sublime, ver Brennan: 1987.

4. Ver nota 2.

otorga a lo estético su capacidad ontológica; la tormenta sirve para llegar al ser profundo de las cosas, que en el Romanticismo se confunde con lo misterioso y trascendente (Schiller 1991: 226).

Aquel salto en el vacío que supera la distancia entre la naturaleza y el arte, y que ya supone un avance cualitativo sobre la fantasía mecánica, tiene como inmejorable recurso la experiencia de lo sublime. Lo observa Goethe ("Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke" y conversaciones con Eckermann, 20 junio 1831), lo explica Wordsworth ("this sublime flash creates a break with nature, a divorce of consciousness from the phenomenal world; the flash blinds him to Reality too close and too intense", Brennan: 81), y lo aplica Keats a su teoría del arte, insistiendo en que sólo lo sublime es capaz de provocar éxtasis en el sentido griego: arrebató hacia otro mundo, salida de uno mismo. Y esta salida del propio Yo no tiene en el Romanticismo sino que enfrentar necesariamente al sujeto con el trasmundo. La salida del Yo de la que hablaba Schiller, permitirá el buceo subconsciente y la creación imaginativa, y allí el encuentro con los invisibles habitantes del más allá. La imaginación excitada por la naturaleza salvaje resultaba la mejor invitación para entrar en contacto con las realidades (ficciones) supranaturales. Para aumentar la eficacia de esa puerta al trasmundo, el arte deberá potenciar los arrebatos de lo sublime-negativo, que tienen como efecto artístico la manifestación de lo terrorífico, según había ya señalado Burke (parte I, sección VII: 29)

Hoffmann, apasionado lector de *Der Geisterseher*, –según se nos descubre en *Der Magnetiseur*, *Das Majorat* o en *Der Elementargeist*–, junto con Tieck y otros de los mejores autores de *Novelle*, supieron aprovechar de la reelaboración de Schiller los aspectos más radicales: la conexión de lo sublime con el genio, la libertad creativa que como consecuencia proporcionaba y, por fin, la libertad superior del Yo, enfrentado a la trascendencia por aquella experiencia extraordinaria.

Bécquer, que según parece tenía entre sus proyectos un tomo sobre las ideas estéticas de Schiller, debía conocer bien sus reflexiones, y así parece deducirse en varios momentos de su obra⁵. Pero la expresión de lo sublime en la mayor parte de sus *Leyendas* corresponde a los avances que sobre la teoría fueron preparando los escritores de la generación romántica. En este sentido podemos equiparar su posición a la de Hoffmann, en el estadio en que la narración fantástica ha comprobado la fuerza tenebrosa de la naturaleza como puerta de acceso al trasmundo y lo sublime se ha convertido en sublime terrorífico.

El Romanticismo, que en su deseo de bajar a los infiernos e indagar las claves del ser probó todos los caminos secretos (Gullón: 11), descubrirá en la sublime tempestad una de las puertas más propicias para poner en contacto la realidad con el misterio. Con ello no estaba sino otorgando categoría de lugar literario a una asociación que existía ya desde tiempos primitivos: la despro-

5. La distinción de Schiller entre lo bello y lo sublime (1991: 222) es seguida por Bécquer de cerca en su artículo "A la claridad de la luna", (1995: 644-6).

porción entre el hombre y las fuerzas telúricas hacía a los espectadores de la tormenta sentirse invadidos por el terror sacro, e imaginar en ese embeleso –lo que a mediados del siglo XVIII se calificaría de *sublime*–, que les era dado establecer comunicación con el más allá (Gallego: 23). La tormenta reúne todos aquellos ingredientes de lo sublime negativo que potenciaban el efecto de terror y será, junto con las ruinas, uno de las puertas mágicas que emplee Bécquer en las *Leyendas* para introducirnos en lo sublime fantástico, para acceder a esa dimensión de la irrealidad en la que se comunican vivos y muertos. Queremos centrarnos ahora en su análisis a través de *El Miserere*, porque en esta leyenda especialmente se hace notable la semejanza del uso becqueriano de la tempestad con el que Hoffmann le había dado en sus narraciones.

El Miserere tiene mucho de Hoffmann en su interés por la música como lenguaje mágico (del papel de la música en las *Lecciones* de Blair y su reflejo en Bécquer, vid. el breve apunte de Benítez 1997: 30), en el juego de narratarios, en el aire gótico que le proporciona el ámbito conventual, tan similar al de *Die Elixiere des Teufels*, incluido el manuscrito casi ilegible; en ese personaje de pasado misterioso, sospechoso de graves culpas, en el motivo de la expiación...; pero sobre todo en la pasión por las tinieblas que el músico demuestra en su deseo de asomarse al abismo (elementos todos que se conjugan con las raíces folclóricas que señalara Benítez: 1971, 151). Bécquer parece consciente, como Hoffmann, de la confusa cercanía entre el bien y el mal en las visiones que aparejan cielo e infierno. Y es que en la mejor tradición romántica, la intención de acercarse a Dios acarrea un inevitable castigo, el que sufrirá el músico y su soberbio deseo de emular los coros empíreos. El trágico final del personaje tiene algo de condena a las ansias prometeicas del arte por parte de una divinidad que se enfrenta airada al ‘alter deus’ romántico derrotando sus soberbias aspiraciones creativas (Argullol, 31: 190, etc., Bataille: 71).

En lo que respecta al uso de la tormenta, *El Miserere* tiene claros paralelismos con *Das Majorat*. En ambas obras se suceden en el mismo orden dos tormentas de carácter y funciones diversos:

1. La primera, nocturna pero real expresión de la más adversa climatología, acompañada del habitual aparato de descargas eléctricas en sus formas de rayos, relámpagos y truenos. Esta tempestad sublime actúa como puerta de acceso a la otra realidad, una realidad espectral y sobrenatural que se manifiesta al transgresor al otro lado de la tormenta, y puede ser leída como “the picture of the mind” que, según Wordsworth, era el propósito artístico de lo sublime.
2. La segunda tormenta, ya en el reino de lo trascendente, se confunde con la voz de los espectros mismos y los representa. No se trata de una tormenta propiamente dicha, sino de la sonoridad y espectacularidad de la tormenta aplicada a la aparición de las fantasmagorías: en esta aún breve tradición de lo sublime, la tempestad ha quedado asociada

de tal manera a la expresión de lo terrorífico que sus habitantes no pueden sino revestirse de la apariencia sonora y luminosa de aquélla para manifestar su ambigua incorporeidad.

La primera función de la tormenta que emplea Bécquer, la de puerta a la dimensión mágica, la había explicado Hoffmann en su relato *Der unheimliche Gast* a través de las palabras del joven jurisconsulto Dagoberto:

Die echten Sturmwind-, Kamin- und Punschschauber sind nichts anderes, als der erste Anfall jenes unbegreiflichen geheimnisvollen Zustandes, der tief in der menschlichen Natur begründet ist, gegen den der Geist sich vergebens auflehnt, und vor dem man sich wohl hüten muß. Ich meine das Grauen - die Gespensterfurcht. Wir wissen alle, daß das unheimliche Volk der Spukgeister nur des Nachts, vorzüglich gern aber bei bösem Unwetter der dunklen Heimat entteigt und seine irre Wanderung beginnt; billig ist's daher, daß wir zu solcher Zeit irgendeines grauenhaften Besuchs gewärtig sind. (Hoffmann 1978: 435).

El mundo siniestro de los aparecidos sale de su oscuro cobijo al calor de los relámpagos, y aquel que se vea sorprendido por la tempestad será testigo de espantosas visitas. Así le ocurre a Theodor en *Das Majorat* mientras se hace la noche solitaria en la sala del castillo, en un ambiente que incluye los más significativos tonos de lo sublime, orquestados en torno a la tormenta (Hoffmann 1967: 47-48). Por su parte, el músico –significativamente alemán– que protagoniza *El Miserere* cruza la tempestad cuando en la noche oscura se lanza en busca del espantoso prodigio. Ambos viven ese encuentro nocturno tras haber cruzado la puerta de los truenos. Y la viven además sintiendo en ella el renovarse de la tempestad ahora en las voces de los espectros.

La serie de las dos tormentas podría estar actuando como metáfora del proceso de creación en dos fases, tal como lo concibió el Romanticismo de Jena y explicó Bécquer en el conocido pasaje de las *Cartas a una mujer* (1995: 352, “cuando siento no escribo...”). Así pues la primera tormenta, puerta de entrada a la dimensión oscura, es también la puerta de la creación, la sacudida que nos libera de lo sensitivo –recuérdese aquí la teoría schilleriana–, o mejor, convierte lo sensitivo en trascendente al advertir de repente la magnífica red de las correspondencias. La naturaleza tiene en este primer pasaje el papel protagonista, es la autora del ‘pase mágico’. El segundo momento –y la segunda tormenta– es el de la expresión del prodigio: buscando palabras para expresarlo, el poeta recurre a las voces de la naturaleza igual que los aparecidos se expresaban con la voz de la tempestad. Es el momento real de la magia, de la magia sobrenatural o la magia artística, cuando lo incorpóreo o lo inefable adquiere la corporeidad de la visión o de la palabra.

El Miserere es una de las más elaboradas metáforas sobre la creación artística que compusiera Bécquer (Jones: 287 y García-Viñó 57, n. 58). Como ocurre en la teoría del arte prerromántica y romántica, el motivo central del análisis es el alma del artista y el proceso de creación como proceso psicológico. El

músico de *El Miserere* busca en el misterio la obra que le salve de sí mismo; penetra en el trasmundo para hallar esas voces capaces de hacer sonora la culpa y el arrepentimiento, de hacer arte del dolor. Lo sublime se le ofrece, le abre el cielo ante sus ojos confiándole el secreto de la gloria. Pero el artista intérprete no es capaz, nunca en Bécquer, de traducir al lenguaje del arte la emoción inefable. El músico, presa de una fiebre demente, intenta rescatar de la memoria la sublime tempestad que oyó en los tonos del espectral miserere, intenta hacer atronar los metales y aullar las cuerdas de su imaginaria orquesta repitiendo las voces de una tormenta sagrada; pero ha de morir sin que aquel arte divino encuentre asiento y expresión en las formas de lo humanamente inteligible. Siempre en las *Leyendas* las voces de la naturaleza funcionan como reclamo que atrae a los amantes del abismo hacia el trasmundo, en cuyas profundidades enloquecen sin poder renunciar al anhelo imposible.

Siguiendo las desventuras de los héroes de Tieck, presas de aquella irrenunciabilidad que Argullol considera la esencia trágica del Romanticismo, los más intensos personajes de Hoffmann y Bécquer no consiguen salvarse en lo bello de la naturaleza, sino que sucumben en lo sublime. Quizá sus obras representen el estadio inicial de renuncia a la naturaleza que Jaus, siguiendo las tesis de Marquard, defendía como el último eslabón del Romanticismo (Jaus: 107).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, MEYER H. (1992) *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor.
- ARGULLOL, R. (1990) *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona, Destinolibro.
- AULLÓN DE HARO, P. (1992) "La categoría de lo sublime", estudio introductorio a Schiller, *Lo sublime*, Málaga, Ágora.
- BATAILLE, G. (1987) *La literatura y el mal. Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*. Madrid, Taurus.
- BÉCQUER, G.A. (1995), *Obras completas*; ed. de R. Navas Ruiz, Madrid, Castro-Turner, 2 vols.
- BENÍTEZ, R. (1971) *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos.
- (1997) "Huésped de las nieblas: Bécquer y Ossian", *El Gnomon* 6, 27-39.
- BOZAL, V. (1987) *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor.
- BRENNAN, M. (1987) *Wordsworth, Turner and Romantic Landscape: A Study of the Tradition of the Picturesque and the Sublime*. Camden House, Columbia.
- BURKE, E. (1997) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos.
- JUNQUERA LLORENS, J. (1992) "Desde mi celda: paisaje y preludio de miedo", *Actas del Congreso Los Bécquer y el Moncayo*, ed. de J. Rubio, Zaragoza-Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 341-350.
- COMELLAS, M. y HELMUT F. (1996) "El poeta, la naturaleza y el panteísmo. Ecos de Schelling y la Naturphilosophie en las *Leyendas* de G.A. Bécquer", en *La memoria*

- romántica, ed. de D. Romero de Solís y J. B. Díaz-Urmeneta, Universidad de Sevilla,
- COMELLAS, M. (1997) "El rastro de la memoria: de Herrera a Bécquer". *El siglo que viene. Especial Fernando de Herrera*, nº 30, 51-55.
- COSTA, J. (1997) "El Romanticismo de Bécquer (A propósito de la reinterpretación del Philip W. Silver)", *El Gnomo* 6, 41-57.
- DÍAZ, J.P. (1971) *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos.
- GALLEGO, J. (1990) "Preliminares de la pintura de paisaje", *Tres grandes maestros del paisaje decimonónico español: Jenaro Pérez Villaamil, Carlos de Haes, Aureliano de Beruete*, Centro Cultural del Conde-Duque, Ayuntamiento de Madrid.
- GULLÓN, R. (1974), "Infiernos y paraísos", *Ínsula* 342, 11-2.
- HOFFMANN, E.T.A. (1967), *Das Majorat. Der Sandmann*. En *Werke*, vol. 2 (Nach der Ausgabe des Aufbau-Verlages, Berlin, 1958, revidiert v. H. Kraft und M. Wacher), Frankfurt a.M.
- (1978) *Sämtliche Werke*, 3 vols., ed. de R. Schönhaar y A. Heine, Essen.
- JAUSS, H.R. (1995) "El arte como anti-naturaleza. El cambio estético después de 1789", en *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor.
- JONES, M.E.W. (1970) "The Role of Memory and the Senses in Bécquer's siglo Poetic Theory", *Revista de Estudios Hispánicos (Alabama)*, 4, 181-191.
- LÓPEZ SOLER, R. (1823) "Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas", *El Europeo* I, 7, 207-214
- NAVARRO CORDÓN, J.M. (1991) Estudio preliminar a Schiller, *Escritos sobre estética*, Madrid, Tecnos.
- PRAZ, M. (1981) Introducción a Horacio Walpole, *El castillo de Otranto*, Barcelona, Bruguera.
- SCHILLER, F. (1991) *Sobre lo sublime, Escritos sobre estética*, Madrid, Tecnos.
- (1992) *De lo sublime (Vom Erhabenen.)*, ed. española en Schiller, *Lo sublime*, estudio de P. Aullón de Haro, Madrid, Ágora.
- SILVER, P.W. (1990) "Bécquer sublime, entre dieciochesco y symboliste", *Ínsula* 528, 11-2
- (1996) *Ruina y restitución: reinterpretación del Romanticismo en España*, Madrid, Cátedra.