

# La memoria romántica

Diego Romero de Solís  
y  
Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz

(Edis.)



UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES  
1997

Serie: Filosofía y Psicología  
Número: 4

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transcribirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Las reproducciones fotográficas contenidas en el presente volumen se hacen con la autorización de los siguientes organismos:

Fundación FOCUS (Sevilla).  
Galería Belvedere (Viena).  
Kupferstich-Kabinett (Dresde).  
Museo del Louvre (París).

A todos ellos nuestro agradecimiento. Queremos también reconocer las facilidades dadas por Ashmolean Museum (Oxford), KupferstichKabinett (Berlín), Stiftung Weimarer Klasik (Weimar).

© SECRETARIADO DE PUBLICACIONES  
DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 1997  
Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.  
© De los autores  
Impreso en España - Printed in Spain  
I. S. B. N.: 84-472-0365-4  
Depósito Legal: SE-31-1997

## El poeta, la naturaleza y el panteísmo. Ecos de Schelling y la *Naturphilosophie* en las Leyendas de Bécquer

MERCEDES COMELLAS AGUIRREZÁBAL Y HELMUT FRICKE

*Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei,  
und würd' er in Ketten geboren*  
SCHILLER

Víctima del embrujo de aquellos ojos verdes que descubriera en el fondo del estanque hechizado, Fernando confiesa a su montero Íñigo la pasión terrible que le consume; sólo anhela ya permanecer para siempre en el mágico paraje de su visión, refugiarse en la intimidad del bosque prohibido, donde el alma de la naturaleza consuela al alma afligida del enamorado en una confraternidad deliciosa:

“Todo allí es grande. La soledad, con sus mil rumores desconocidos, vive en aquellos lugares y embriaga el espíritu en su inefable melancolía. En las plateadas hojas de los álamos, en los huecos de las peñas, en las ondas del agua, parece que nos hablan los invisibles espíritus de la naturaleza, que reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre.” (Bécquer, *Los ojos verdes*, 370)

A la imitación en las *Leyendas* de escenarios naturales panrománticos, señalada en repetidas ocasiones por la crítica<sup>1</sup> y a la similitud en el tratamiento de los elementos paisajísticos, que desde los primeros escritos del joven Bécquer –aquel poema “A Quintana” recogido por Schneider (*Hispania*, 1925)– lo vinculan a la lírica ossiánica (Gómez de las Cortinas: 1950, 86), habría que añadir un referente filosófico al que hace mención el pasaje citado arriba, pues aquella hermandad dulcísima entre los espíritus de la naturaleza y el alma humana en una misma *Weltseele* o alma universal, es el cimiento de la *Naturphilosophie* de Friedrich Schelling. Bécquer acaba de dar expresión literaria en este pasaje al primer concepto del romanticismo filosófico

1. Bien en la vertiente del “cuento gótico” (Ferrerías: 1991, 192), bien en lo que supone de repetición

alemán y también al que mayor representación tuvo en la literatura de su tiempo; ya lo apuntaba hace algunos años José Luis Varela en un lúcido trabajo: “el centro del mundo estético de Bécquer se encuentra en el idealismo posfichteano, [...]; es decir, en el primer combate victorioso contra el racionalismo.” (Varela: 1972, 306)<sup>2</sup>

### La Naturphilosophie

A finales del siglo XVIII se sublevó contra el racionalismo filosófico una nueva raza de rebeldes: huestes indisciplinadas de rousseauianos, idealistas, místicos, ocultistas, inspiradores del *Sturm und Drang* y otros feroces subversivos hendieron la afilada duda en el corazón del raciocinio. (Aún no se podía imaginar cómo de aquella herida sangrarían borbotones de apasionada literatura.) Un imperioso afán trascendente y el aborrecimiento de la tiranía guiaron la destrucción del edificio kantiano en nombre de la libertad. También en su nombre se erigió una nueva construcción, menos rectilínea que la anterior, proyectada según la herencia de Baruch Spinoza, el primero en concebir la unidad de la naturaleza y el espíritu y en concentrar sus aspiraciones metafísicas en la búsqueda de esa totalidad que explicara el universo “*sub specie aeternitatis*”. Rescatando su lección propuso Fichte la máxima de la subjetividad: la realidad como producto del ‘yo’, unidad creativa absoluta. Desde la teología, y reviviendo una larga tradición mística occidental, Schleiermacher convierte la religión en sentimiento personal y subjetivo, guiado por el deseo de unidad con lo inacabado<sup>3</sup>; iniciaba así una nueva piedad individualista, de tono místico y que encuentra en la naturaleza la mediadora con el Absoluto trascendente. Intuición, subjetividad y misticismo naturalista quedan recogidos todos –y superada la dualidad fichteana– en la síntesis de Friedrich Schelling, a quien le cabe la elaboración del ‘corpus’ definitivo que habrá de funcionar y difundirse como base filosófica del movimiento romántico. Poco después de su llegada a Jena en 1798 y ya confirmado por Schlegel y Novalis como cabeza rectora de la escuela, inicia su sistema de “la filosofía del espíritu, a través del cual el sentimiento de la naturaleza, específicamente romántico, ingresa en la historia de la filosofía” (Castaño Piñán: 1985, 9). El objetivo es revelar la *Weltseele* (*Von der Weltseele*, 1798) razón última del universo entendido desde una concepción orgánica como totalidad viviente y unitaria<sup>4</sup>. En 1807 y con motivo del cumpleaños del rey, escribe para pronunciarla ante la Academia de Ciencias de Munich *La relación del arte con la naturaleza*, donde completa su teoría vinculando el concepto de la unidad espiritual del cosmos con principios estéticos.

2. J. Guillén, 1969, 113, sostiene la misma opinión, aunque matizando que esta herencia no se concreta en una imitación particular.

3. Ver F. Schleiermacher, *Sobre la religión*, Madrid, Tecnos, 1990. Sobre la mística herética del primer romanticismo, vid. el breve resumen de Menene Gras Balaguer en *Romanticismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, 23-25.

4. Goethe es autor de una “Weltseele” (1803) en la que “trata de definir una cosmogonía mítica penetrada por el hombre” (Rafael Argullol, 1990, 32-3). Sin embargo el intento no se produce, sino como reflejo de la influencia que ya ha ejercido sobre él el pensamiento de Schelling: en su *Tag- und Jahresheften* de 1798 escribía: “Schellings Weltseele beschäftigt unser höchstes Geistesvermögen”; y en carta al propio Schelling del 27 de septiembre de 1800: “Der Zug zu Ihrer Lehre ist bei mir entschieden”

Nunca se dio una sociedad más similar a la de la mítica república platónica como la que vivieron Schelling y sus contemporáneos, en el sentido de que nunca como entonces la filosofía ha jugado un papel tan determinante (Castaño Piñán: 1985, 25). Deseosa de escapar a la reclusión en las fronteras habituales de las aulas y las celdas, pregona su novedosa doctrina en todo el ámbito de las artes y las letras, asomando incluso en dominios de lo social y de lo político como disciplina de moda que es. En torno a las doctrinas de la *Naturphilosophie* de Schelling se aunaron especialistas de las más diversas ciencias y artistas de todos los campos. Se les incorporaron con entusiasmo los afectos al espiritismo, el ocultismo, teosofías heterodoxas y otras pseudociencias de creciente aceptación, pues los métodos antirracionalistas permitían la participación de las artes mágicas, conjuros, demonología y toda suerte de actividades de este orden, relegadas en el XVIII como anticientíficas. En especial le resultaron aficionados los cirujanos de lo cerebroespinal, deseosos de superar las teorías fisiológicas de ascendencia especulativo-espiritualista que empezaban a resultar anticuadas.

La idea de la reunificación del ser constituía la novedad más importante que incorporaba el planteamiento de Schelling a sus antecesores, y la que hizo que tantos científicos se sumaran a su ambicioso proyecto. Precisamente a principios del XIX se evidencia el desengaño de las ciencias tal como se planteaban desde Galileo, porque aquel ideal mecánico-matemático no lograba coordinar los distintos datos de la experiencia en una totalidad; aumentaba paulatinamente el deseo de buscar una realidad más profunda que diera sentido a todos los datos dispersos. Por eso causaron tanto revuelo los descubrimientos en el campo de la electricidad y del magnetismo, que permitían aplicar los conocimientos sobre los objetos naturales al campo de la psicología humana, encontrándose así un sinnúmero de analogías entre la composición del organismo y la del cosmos<sup>5</sup>. Nace el psicologismo de la mano de Fichte y Schelling, probando una concepción del espíritu humano que superaba en complejidad a todas las anteriores. Todo acaba siendo una investigación incansable sobre el “yo”, una indagación sobre lo irracional, sobre lo onírico, que tiende siempre a reconstruir esa unidad primordial entre individuo y universo (Perugini: 1991, 26); el galvanismo de Ritter, la fuerza de atracción de Baader, el magnetismo de Mesmer o la frenología de Gall, todos estos sistemas pretendían dar explicación a un panteísmo que se figura el universo como un gran alma viva que reúne en sí todas las esencias y todas las existencias, y que vive un presente cismático, en un estado violento y anormal, un estado intermedio entre la armonía originaria y la que se volverá a conseguir en el futuro.<sup>6</sup>

5. En química, con el descubrimiento del oxígeno por Priestley, se comprueba con alborozo que el mismo alimento vital sirve para el mundo orgánico y el inorgánico (Beguin, 83 y ss.); a través de las investigaciones de Mesmer en el campo del magnetismo se creyó haber encontrado la fuerza que vinculaba todas las cosas: *De planetarum influxu* (1766) parecía haber demostrado que los impulsos atractivos de los astros ejercían un influjo inevitable sobre el sistema nervioso del hombre y por eso en *Sendschreiben an einen auswärtigen Arzt über die Magnetkur* (1775) proponía la curación de todo tipo de trastornos mentales y enfermedades nerviosas con las técnicas del magnetismo; por ejemplo, se usaron –en vano– para sanar las dolencias de Federico Guillermo II de Prusia.

6. Es evidente la herencia neoplatónica del concepto de la *Weltseele*, de la misma manera que resulta imposible no reconocer su ascendiente en el *Anima Mundi* que los florentinos del Renacimiento leyeron en el *Timeo*. Argullol (1992, 28-9) recuerda en este sentido la importancia que tuvo en la transmisión de

## La Novelle

Así resulta que, como consecuencia directa de la especulación filosófica, lo irracional-fantástico y la indagación psicológica se convirtieron en las materias temáticas más explotadas de la nueva literatura. De hecho, la crítica del ramo suele considerar que el nacimiento de la literatura fantástica “coincide con el renacimiento de lo irracional y de las doctrinas esotéricas” a principios del XIX (González Salvador: 1984, 209 y Trancón Lagunas: 1993, 116)<sup>7</sup>. Y simultáneamente a la inauguración de esa temática, se estrena también, con ella conectado, un nuevo género narrativo, el de la *Novelle*,<sup>8</sup> ligado por sus ascendientes a la familia del relato folclórico y el cuento de hadas, de los que recibe también buena parte de su interés por lo fantástico-maravilloso (Bennet: 1961, 68; cfr. Baquero Goyanes: 1988, 115).

Desde su origen, tanto lo fantástico como la nueva *Novelle* están asociados de tal modo a la naturaleza, que ésta ya no cumple tan solo la misión de servir de escenario, sino que además pasará a ser actante de singular vitalidad. Así lo acredita la definición que hace Goethe en “Statt einer Einleitung” de *Das Märchen* (1947: 3)<sup>9</sup>, donde relaciona las constantes de lo que será el género: la fantasía –que trata de pasar por verosímil<sup>10</sup>–, lo simbólico y la naturaleza, en la que, como en el pasaje de *Los ojos verdes*, el mundo de los espíritus primitivos acaba confundido con el reino del hombre:

entre el Renacimiento y Spinoza. En concreto, otorga un papel relevante al conde de Shaftesbury y su *Characteristics of Men, Manner, Opinions, Times...* (edición de J. M. Robertson, Gloucester, 1942) que influyó directamente en Goethe, su traductor al alemán, y, a través de Herder, en Schelling. Sobre los débitos de la *Naturphilosophie* para con la filosofía de los presocráticos, ver Karl JOËL, *Der Ursprung der Naturphilosophie*, Jena, 1906. Ramón López Soler, en su artículo de 1823 “Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas”, (*El Europeo*, I, n° 7, 207-214 y n° 8, 254-9) señala siguiendo a F. Schlegel: “Entre las sectas filosóficas de los antiguos hubo una que se aproximaba mucho en sus ideas al romanticismo de los modernos. Esta era la pitagórica”.

7. Berenguer Carisomo (1974, 38) recuerda que las zonas fronterizas de lo científico resultan muy interesantes para los escritores aficionados a lo fantástico. Sobre la diferencia entre lo fantástico literario, con origen en el Romanticismo, y lo maravilloso, que existió desde siempre, ver Lancelotti (1965, 15), Risco (1987, 23, 139 y 143) y González Salvador (1984, 213). Rosemary Jackson, *Fantasy: the literature of subversion*. Londres-Nueva York, 1986, 33 y ss., distingue entre la narración maravillosa (la de lo irreal) y la fantástica (mezcla de la realista y la maravillosa).

8. Es la denominación que preferimos, siguiendo a Arnold Hirsch (*Der Gattungsbegriff 'Novelle'*, Germanische Studien, Heft 64, Berlín, 1928), Bennet (*A History of the German Novelle*, Cambridge Univ. Press, 1961), y que ya aparece en Georg Lukacs, *Die Seele und die Formen*, Berlín, 1911, 158. También puede usarse la de ‘Kunstmärchen’ que empleara antes Herman Todsén, *Über die Entwicklung des romantischen Kunstmärchen*, Universitäts Buchdruckerei von G. Schade, Berlín, 1906.

9. Aunque Goethe aún no emplee el término *Novelle*, –que se generalizaría más tarde–, sino el de *Märchen*, la crítica es unánime al interpretar que sus opiniones se refieren al nuevo género.

10. Hoffmeister (1980, 170-1) recuerda la importante influencia de la teoría de la novela de Cervantes, en concreto de “lo maravilloso verosímil”, en los teóricos del romanticismo alemán y en la configuración de los nuevos géneros del movimiento; en particular puede verse en la definición de *Novelle* que da Goethe en las *Conversaciones con Eckermann* (29-1-1827, “Was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit?”) la huella de aquella que se lee en el *Coloquio de los perros* (“caso portentoso y jamás visto”). Cuando Friedrich Schlegel reanudó los esfuerzos del Clasicismo para esclarecer la forma del cuento también recurre a Cervantes. Ese interés por mantener cierto aire de realismo es lo que distingue

“In einem echten Märchen muß alles wunderbar, geheimnisvoll und unzusammen hängend sein; [...] Die ganze Natur muß auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt sein; die Zeit der allgemeinen Anarchie, der Gesetzlosigkeit, Freiheit, der Naturstand der Natur, die Zeit vor der Welt (Staat).”<sup>11</sup>

Sobre todo desde que ya con Tieck (*Der blonde Eckbert*, 1796), la *Novelle* alcance su condición definitiva, la esencia del argumento se fijará en la relación y conexión del hombre con las fuerzas de la naturaleza, –según explica Heine–, por influencia directa de la *Naturphilosophie*:

“... seit durch ihn [Schelling] die Naturphilosophie in Schwung gekommen, [ist] die Natur viel sinniger von den Dichtern aufgefaßt worden. Die einen versenkten sich mit allen ihren menschlichen Gefühlen in die Natur hinein; die anderen hatten einige Zauberformeln sich gemerkt, womit man etwas Menschliches aus der Natur hervorschauen und hervorsprechen lassen konnte.” (*Die romantische Schule*, 71)<sup>12</sup>.

El género de las *Leyendas* becquerianas tiene muchos puntos en común con la definición de *Novelle*, aunque el problema de parcelación de géneros narrativos breves en el romanticismo (baladas, cuentos, relaciones, leyendas, romances, novelas) es aún bastante más resbaladizo para la producción española que para la alemana, y no resulta fácil precisar límites. Baquero Goyanes lo intenta en su tesis doctoral reconociendo con Cejador que lo folclórico y lo germánico informaron la leyenda romántica española (1942: 88-9, 93, 157-8; cfr. reparos de T. R. Hart: 1954, 203). Leyenda y *Novelle* arrancan ambas de la tradición folclórico-fantástica e ingresan ahora en la literatura culta; ambas se consolidan en este nuevo espacio al problematizar los personajes desde posturas irracionales que a veces se conjugan con el manejo de elementos simbólicos. Sobre todo, ambas comparten en la temática el deseo de reconstruir la concordia primitiva de un universo que, según proclamaban las doctrinas de la *Naturphilosophie*, había sido originalmente unitario<sup>13</sup>.

En verdad era ésta la obsesión que la *Naturphilosophie* había impuesto en todos los ámbitos: la reunificación del ser. Los textos eruditos de aquel tiempo no se cansaban de evocar la religión originaria, el lenguaje originario, y la comunidad originaria, cuya disolución había llevado a la escisión en muchedumbre de confesiones, lenguas y estados; y lo hacían en una lengua que más que científica, sonaba a lírica, como ésta de Ritter:

11. “En un verdadero cuento tiene que ser todo maravilloso, ilógico, misterioso. Toda la naturaleza tiene que mezclarse de forma insólita con el mundo de los espíritus recordando el tiempo de la general anarquía, del caos, de la libertad, el estado originario de la naturaleza, el tiempo antes del mundo.” (Siempre que no se especifique otra cosa, la traducción es nuestra)

12. “Desde que con Schelling la *Naturphilosophie* se puso en boga, la naturaleza ha sido concebida por los poetas de un modo mucho más sensual. Unos se sumergían en ella con todos sus sentidos humanos; otros memorizaron ciertas fórmulas mágicas con las que se conseguía hacerla hablar.”

13. Y debería volver a serlo en el final de los tiempos; o así lo quisieron imaginar los grandes románticos: para Wordsworth el universo entero “apunta hacia la hora bienaventurada, que es la versión wordsworthiana de las bodas sagradas al final de los tiempos [...] en que el Cordero y la Nueva Jerusalén quedan sustituidos

“Wer im Unendlichen nichts als ein Ganzes, nur ein vollendetes Gedicht findet, wo in jedem Wort, in jeder Silbe die Harmonie des Ganzen wiedertönt und nichts sie stört, der hat den Preis errungen, der unter allem der höchste und das ausschließliche Geschenk der Liebe ist” (Kluckhohn: 1953, 23)<sup>14</sup>

Y cuando no eran los propios científicos los que así se expresaban, sus corifeos literarios se encargaron de trasladar aquellas teorías a formas de delicado lirismo. Es el caso de Tieck, cuyo íntimo amigo Henrik Steffens era discípulo de Schelling. Es el caso aún más palmario de Hoffmann y su intención de dar forma literaria a las doctrinas del mayor difusor de las ideas de Schelling, Gotthilf Heinrich Schubert, cuyo empeño en demostrar empíricamente la *Naturphilosophie* queda recogido en el *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Dresden, 1808), textos que surtieron la temática de los *Phantasiestücke* y *Nachtstücke* de Hoffmann<sup>15</sup>. El pensamiento de la *Naturphilosophie* tuvo la suerte de ser difundido en forma literaria, el vehículo de promoción más rápido y eficaz.

La idea del “gemeinschaftliche Einen” de Schelling resultaba además útil en cuestiones de doctrina estética, puesto que solucionaba las dudas planteadas por la pérdida de la armonía clásica; la separación del sujeto y el objeto, conflicto que atormentara a Schlegel y que se había convertido en problema fundamental de la teoría romántica, quedaba resuelta en la reconciliación entre el mundo espiritual y el sensual.

## En España

Si bien con prolongado retraso, algo debió trascender hasta las tierras del sur de aquellos ideales filosóficos y de las teorías científicas que les escoltaban. Y de entre los testimonios que de esta influencia podrían ofrecerse escogamos por más significativo para este trabajo el de la sesión de la Academia sevillana de Buenas Letras un día 3 de noviembre del año de 1843; habla el catedrático de Poética y Retórica Francisco Rodríguez Zapata, discípulo de Lista y profesor de Bécquer y Campillo, refiriéndose a la nueva filosofía, que “tornaba a enderezar sus pasos por la senda del espiritualismo e idealismo poético que a tan bellas regiones llevaba la imaginación”; años antes, en el “Manifiesto” de *El Cisne* (3 de junio de 1838) había escrito que la nueva escuela, “llámese o no romanticismo”, era “sentimental y filosófica por necesidad” (Ruiz Lagos: 448-3). Estas breves menciones demuestran cómo aquellos sistemas filosóficos que inauguraran la emoción romántica eran sentidos desde España de una forma vaga, “llenos de misterio y oscuridad” (Hoffmeister: 1980, 201-2). Como señala Romero Tobar, (1994, 135 ss.), el asentamiento de la filosofía idealista en España resultó lento y difícil, la entrada de autores alemanes de primera línea incompleta y

14. “Aquél que no descubre en lo infinito sino un todo, un poema acabado en el que se hace eco la armonía de la totalidad en cada palabra y en cada sílaba, aquél ha logrado el premio más alto, el regalo del amor.”

15. Cita a Schubert varias veces en sus cuentos: “um mich ganz der Worte eines geistreichen Schriftstellers zu bedienen: Schubert in den «Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft», (*Die Automate*, 332); *Der Magnetiseur* de Hoffmann es, en principio, una disputa teórica en torno al magnetismo y sus fuerzas oscuras desde la fantasía poética, o al menos eso pretendía Hoffmann, según confiesa a su amigo

“no tenemos datos para afirmar que la difusión de los pensadores que edificaron las tesis de la filosofía de la ciencia fuera más ágil; sus nombres más egregios –Fichte y Schelling– no son nombres conocidos en la España de la primera mitad del XIX”. Es importante notar, sin embargo, que no se ignoraba la relación entre la renovación literaria y el despertar de la filosofía alemana, y así puede comprobarse en varios escritos de la época sobre las tendencias literarias del momento<sup>16</sup>. En concreto, ciertos escritos de Friedrich Schlegel, imbuidos de las doctrinas de la *Naturphilosophie*, eran ya conocidos en España desde los años 30, como lo demuestra el artículo de Ramón López Soler, “Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas”, (*El Europeo*, I, nº 7, 207-214 y nº 8, 254-9) y que resume las doctrinas del *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer* haciendo especial hincapié en la nueva armonía universal que procura el romanticismo: “la mitología griega no nos ofrece sino divinidades aisladas, al paso que el cristianismo nos presenta una sola, omnipotente e inmensa. Por esto los clasicistas, menos espirituales y más pintorescos, separan cuidadosamente todas las especies y consideran a cada objeto como en su existencia privada, sin penetrarse de las mágicas y secretas relaciones de la naturaleza; y de esta manera, sujeta su musa a una liga material, no puede remontarse al contemplar la encantadora armonía establecida ente los innumerables seres de la creación. Pero los románticos, elevados sobre lo terreno y vagando por una región más sublime, todo lo abarcan y todo lo confunden, imitando el secreto del Universo”.

Tal vez se hizo notar más la llegada del séquito que de la fuente primaria: muy frecuentes son los artículos de magia, mitologías orientales de tipo panteísta, pseudo-ciencias, adivinación, magnetismo, etc. que aparecen en los años 40, 50 y 60 en las revistas culturales españolas, donde por excelencia se puede aplicar la afirmación de Hoffmeister (1980, 203) de que “con el adjetivo «deutsch» iba unida la idea de oscuro, fantástico y filosófico”; en concreto, se asocia Alemania con la renovada afición al espiritismo experimentada en toda Europa, y de la que participa España: el artículo “De las ciencias ocultas y de su resurrección en nuestro siglo”, publicado por Salvador Costanzo en *El Museo de las familias* (1866), atribuye el resurgir del interés por el ocultismo y similares a la influencia de la filosofía alemana, y en 1853, en el número 221 de *La Ilustración*, bajo el título “Las mesas y las sectas de los espiritualistas”, se ridiculiza la afición germánica a las mesas ‘mágicas’ (v. más ejemplos en Trancón Lagunas: 1993, 114). *El Museo Universal* (1860, 123-4) presenta los descubrimientos de Mesmer sobre las fuerzas magnéticas que influyen en el hombre en el mismo tono de credulidad que empleaba Hoffmann en sus relatos:

“si magnetizador y magnetizado se encuentran en disposiciones análogas, [...] ambos quedan rodeados de una atmósfera, a través de la cual se comunican las respectivas sensaciones, naciendo de aquí esa *doble vista*, en virtud de la cual basta que el magnetizador tenga una idea para que inmediatamente la posea el magnetizado.”

16. Antonio M<sup>o</sup> Fabié publica en la *Crónica de ambos mundos* (1860, 167-9) un panegírico de Schiller –tras una breve reprimenda por el *Don Carlos*– y de la cultura alemana desde el *Sturm und Drang*; en concreto lo que considera más elogioso es la capacidad filosófica de esta poesía. En Ros de Olano, y a pesar de la incoherencia tónica, se pueden encontrar suficientes pasajes en los que culpa a la filosofía

## Bécquer

¿Hasta qué punto habían trascendido entre nuestros escritores estas doctrinas? ¿Conocía Bécquer, colaborador él mismo en ésta y otras revistas por las mismas fechas, las teorías del magnetismo y otras que como ella partían de la *Naturphilosophie* para intentar demostrar científicamente la relación del hombre con el universo? Pueden considerarse fruto de la casualidad algunas de las referencias; como la que hace en *Memorias de un pavo* (369) al influjo del aire en la sangre:

“cuando el aire perezoso y tibio vaga a nuestro alrededor cargado de perfumes y de armonías lejanas; cuando se bebe en la atmósfera un dulce y sutil fluido que circula con la sangre y aligera su curso...”

También “los hilos de luz imperceptibles que atan los hombres a las estrellas” (*Creed en Dios*, 419)<sup>17</sup> pueden ser perfectamente los de la antigua tradición astrológica, sin necesidad de mediar lectura del entonces tan extendido *De planetarum influxu* (1766). Pero incluso así el resultado es que coincide Bécquer con Tieck y Hoffmann al recordar los fluidos que la naturaleza destila en primavera, y que está haciendo alusión a la teoría de la influencia astral redimida con el título de Mesmer; con fuentes directas o sin ellas, el hecho es que hasta Bécquer llegó el eco de la *Naturphilosophie*, el sueño del panteísmo, el anhelo por lograr el vínculo trascendental, de integrar al hombre en la unidad elemental del círculo sagrado, aunque ya en él tal cúmulo de intenciones no conserven el carácter de sistema filosófico propiamente dicho –lo que según Udo Rusker es típico del romanticismo español<sup>18</sup>–. No puede considerarse una coincidencia el que la leyenda de los *Ojos verdes* esté sostenida en ese sentimiento animista que dota a la naturaleza toda de mágica respiración.

La crítica ha señalado siempre ese “anhelo de unidad, [de] mística unión del hombre con el Espíritu; unión del yo y del tú” en la obra de Bécquer, especialmente en lo que se refiere a las *Rimas*, atribuyéndole a veces fuentes o naturalezas diversas: Casaldueiro (1967, 155) lo relaciona con la mística –también Jorge Guillén: 1969, en lo que toca a la inefabilidad– y Lachapelle (1962)<sup>19</sup>, como después Díaz (1971, 422) lo tratan como una suerte de neoplatonismo; José Luis Cano (1972, 645) ve en esa “fusión e identificación del hombre –el poeta mismo– con las fuerzas elementales de la naturaleza” un panteísmo amoroso que compara con el de Aleixandre. A las *Leyendas* se refiere García-Viñó (1972, 335-ss) que ilustra “la fusión plena, por vía

17. Sobre la metáfora del “hilo de luz”, v. J. Guillén, 121; y Luis Caparrós, “La expresión becqueriana «hilo de luz» y la visión analógica”, *Bulletin Hispanique*, XCIII (1991), 365-381.

18. Udo Rusker (1977, 33-34) encuentra aquí precisamente la esencia de las desigualdades entre el romanticismo alemán y el español: “si el romanticismo alemán filosofaba por principio y mucho, nada de esto había, en cambio, en el mundo hispánico”, donde “los escritores se quedaron en lo literario y, porque faltaba lo metafísico, volvieron a apoyarse siempre una y otra vez en el modelo alemán.” Atribuye la esterilidad filosófica española a que nuestros autores no tuvieron que medir sus fuerzas contra el clasicismo anterior, y “de ahí que la intuición del propio ser y la conciencia de los objetivos fuera vacilante.”

19. “Para Bécquer, la naturaleza tiene en sí, y de manera immanente, una armonía, un compás y una cadencia cuyo origen es el amor espontáneo que baña cada uno de sus elementos.” El hombre –curiosamente a diferencia de la mujer– no participará en la cadena sino imperfectamente, de lo que dan “dolorosa

simbólica, del escenario con los personajes y la acción”, actitud que demuestra la aplicación de las doctrinas del romanticismo sobre el paisaje. También sobre las *Leyendas* trata la primera parte del trabajo de Varela (1972, 305), donde se señalan las fuentes alemanas de un sentimiento de hastío que empujaba a Bécquer a buscar la verdadera vida más allá de lo cotidiano vulgar: aburrido de este mundo inmediato nuestro, quiso “superar esa circunstancia sensible merced a lo sobrenatural, misterioso y extraordinario” en la unión prodigiosa con lo trascendente.

Personajes que se entregan a la quimera, el ensueño y la fantasía en el cálido apartamento de la naturaleza, como aquellos de Tieck, Eichendorff, Hoffmann<sup>20</sup>, que se ven impelidos a la lucha entre las fuerzas antagónicas de los reinos vegetal y mineral, escindidos ellos mismos entre su origen espiritual y su ser material; escenarios que participan como sombras vivas de la acción, animados por la misma savia espiritual que los seres que los recorren, son los ingredientes emblemáticos de la *Novelle* alemana romántica que recogerá para sus leyendas Gustavo Adolfo. El principio fundamental de la *Naturphilosophie* había sido recibido en la tradición española: como escribió Angelika Hämel ya hace muchos años, (1922, 352) también para Bécquer, la naturaleza toda es en sí misma una parábola, un reflejo del gran alma del mundo<sup>21</sup>.

## La búsqueda del ‘yo’

En cuanto a los personajes, en la *Novelle* se verán tratados en su relación con el paisaje, en especial con aquellas esencias más misteriosas e inexplicables, exigiéndoles a veces una confrontación que descubra su composición interior (Bennett: 1961, 51-2 y 17). Por las posibilidades de tratamiento psicológico que ofrece este esquema consideraba Friedrich Schlegel la *Novelle* el mejor género para la expresión de lo subjetivo. El motor de la acción será el deseo de alcanzar la reunificación del ser: el héroe se moverá buscando el placer inconmensurable de sentirse completo en esa comunión elemental con el entorno natural, único capaz de librarlo de la agitación que le tortura; porque sólo allí se sentirá parte del circuito eterno de la armonía, del organismo indivisible del que somos sólo diminutos seres particulares:

20. Dejamos de lado aquí a Achim von Arnim, pues en su obra el mundo natural mágico resulta menos problemático y más ético: realidad material y mundo espiritual no se identifican y sólo la imaginación sirve de mediadora, trayendo mensajes de uno al otro (Bennett: 1961, 69)

21. La tradición alegórica del gótico, descendiente a su vez de distintas corrientes místicas semíticas y orientales, entendía el Universo como un conjunto de símbolos desentrañables. Después el neoplatonismo renacentista hizo suya la visión e indagó con renovado entusiasmo en aquellos enigmas de la mágica naturaleza. Jakob Böhme (*Aurora*, 1612), seguidor de Da Fiore, tuvo un reconocido papel como intermediario entre este platonismo y la filosofía esotérica que cristaliza con el romanticismo; de hecho es una de las autoridades más citadas por los seguidores de la *Naturphilosophie*: Novalis, Schelling, Baader, Hegel, Tieck y otros muchos lo leyeron apasionadamente. Gilbert Durand, (en “La beauté comme présence paracletique”, *Eranos Jahrbuch*, 53 (1984), y en *Beaux-arts et archétypes*, París, PUF, 1989), señala sin embargo algunas diferencias considerables entre la concepción de la naturaleza de los franciscanos neoplatónicos y de los románticos: para los primeros es imagen y vestigio de Dios; para los segundos, “muestra directa del Espíritu”, aunque ambos movimientos pertenezcan a la misma *cuenca semántica*, la de Fiore. Cfr. M<sup>a</sup>. Teresa Jou, “Romanticismo y mito del progreso. Consideraciones desde la perspectiva actual”, en Oliver. Gabriel: Puigdomènech, Helena; Siouan, Marisa: (coords.) *Romanticismo y fin de siglo*.

“es müsse ein unendliches Wonnegefühl sein, so von dem eigentümlichen Leben jeder Form berührt zu werden; für Gesteine, Metalle, Wasser und Pflanzen eine Seele zu haben; so traumartig jedes Wesen in der Natur in sich aufzunehmen, wie die Blumen mit dem Zu- und Abnehmen des Mondes die Luft.” (Büchner, *Lenz*, 75)<sup>22</sup>

Quizá la posibilidad más interesante para el tratamiento psicológico que brindaba la doctrina de Schelling, y que resultó de gran trascendencia como motivo literario desde que la inaugurara Novalis, es la idea de que el aprendizaje de la identidad, la búsqueda del propio yo, tiene que basarse en el descubrimiento de la naturaleza<sup>23</sup>; el hombre se reconoce más fácilmente en ella que en el espejo distorsionado de su propio ser interior. La naturaleza exterior no es sino la metamorfosis misteriosa de la interior (“Das Äußere ist ein in Geheimniszustand erhobenes Inneres”); ambas mantienen una relación platónica que él simboliza en la flor azul, “Die blaue Blume” de *Heinrich von Ofterdingen*, que fue también el símbolo del temprano romanticismo en Alemania<sup>24</sup>.

Y así la naturaleza, tanto en las *Novelle* como en las *Leyendas*, será la única guía capaz de conducirnos en nuestro itinerario vital, siguiendo la doctrina de Schelling que la proclama como la única mediadora posible entre el hombre y la trascendencia. De ahí la entiende Hoffmann como una escalera hacia el más allá, que va colocándonos los peldaños de la ascensión sobre nosotros mismos (“eine Stufenleiter, die sie uns selbst hingestellt hat, zum Höheren emporzuklimmen”, *Der Magnetiseur*, 100); ella será la verdadera protagonista, la que guíe el encuentro final, la que dé fe de la posibilidad de trascendencia, pues su rostro es la única manifestación directa con que contamos del Absoluto:

“Desde sus primeras obras, la naturaleza está perfectamente caracterizada: ella encierra en el duro pedernal la fuerza del fuego y el resplandor de la luz, el alma armoniosa del sonido en el denso metal; incluso en el umbral de la vida y sintiendo ya la configuración orgánica, vuelve a sumergirse otra vez en la petrificación, subyugada por el poder de la

22. “Pensaba que debía de causar una infinita sensación de bienestar sentirse tocado por la vida propia de cada forma; identificarse con las piedras, los metales, el agua y las plantas; absorber, como en sueños, cada uno de los seres de la naturaleza, del mismo modo que las flores absorben el aire a medida que crece o mengua la luna” (traducción de Trotta S.A. Editorial, en Hofmannsthal, *Cuentos románticos alemanes*, Madrid, Siruela, 1992, 202). Aunque Büchner no sea propiamente romántico, pues pertenece ya con Heine a la generación de la Junge Deutschland, en esta obra retrata a otro escritor anterior a él, atormentado miembro del Sturm und Drang, Jakob Michael Reinhold Lenz. Son muchos los ejemplos –y muy hermosos– que pueden traerse en los que, como aquí se explica, la unión íntima con la naturaleza proporciona la más bondadosa paz al corazón dolorido.

23. La base científica de la teoría la había presentado antes Baader, estudiando las posibilidades de acceder a un *panpsiquismo* o *psique universal* desde el propio “yo” y a través de la comunión con el mundo natural.

24. La flor como símbolo del ideal del pensamiento romántico fue un motivo largamente empleado. La usará todavía Heine para señalar su vinculación sentimental con aquella edad de la que, propiamente, fue ya un epígono. En carta a Karl August Varnhagen von Ense, con fecha a 3 de enero de 1846, escribe: “Dieses neue Geschlecht will genießen und sich geltend machen im Sichtbaren; wir, die Alten, beugten uns demütig vor dem Unsichtbaren, haschten nach Schattenküssen und blauen Blumengerüchen, entsagten uns flenneten und waren doch vielleicht glücklicher als jene harten Gladiatoren, die so stolz dem Kampfode entgegen gehen. Das tausendjährige Reich der Romantik hat ein Ende, und ich selbst war sein letzter und abgedankter Fabelkönig.” Entre los “Pensamientos” beccuerianos encontramos también que “entre las oscuras ruinas, al pie de las torres cubiertas de musgo, a la sombra de los arcos y la columna rota, crece

forma. La vida de las plantas consiste en una silenciosa sensibilidad; pero ¿en qué círculo preciso y cerrado está constreñida esta vida paciente? [...] La naturaleza oculta sus primeras obras bajo duras conchas, y allí donde éstas desaparecen, la vida retorna de nuevo, por el instinto del arte, al reino de la cristalización.” (Schelling, *La relación del arte con la naturaleza*, 74)

De aquel rostro del Absoluto el arte tendrá por sagrado fin extraer la enseñanza oculta “bajo las duras conchas”: el presentimiento de lo infinito. La máxima la escribió Hoffmann saliendo de labios del maestro pintor en *Die Jesuiterkirche in G.* (429):

“Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern Sinns, der alle Wesen zum höheren Leben entzündet, das ist der heilige Zweck aller Kunst.”<sup>25</sup>

Y no pensaba de otra forma Schlegel cuando en el tercer número de *Athenäum* entiende el universo a nuestro alrededor como una tangible, animada y también sagrada revelación de la deidad: en contacto con la naturaleza se siente el mundo infinito; ella despierta las fuerzas divinas escondidas en el hombre y las exalta, inspira la mayor energía y actividad del espíritu y convierte a los sentidos corporales en receptores del Absoluto.

“O mein Geist, ich fühle es, strebt nach etwas Überirdischen, das keinem Menschen gegönnt ist. Mit magnetischer Gewalt zieht der unsichtbare Himmel mein Herz an sich und bewegt alle Ahnungen durcheinander, die längst ausgeweinten Freunden, die unmöglichen Wonnen, die Hoffnungen keine Erfüllungen zulassen.” (Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, 725)<sup>26</sup>

El que sabe interpretar la naturaleza comprende su propia vida en términos de eternidad (*Athenäum*, III, 11 y 34-57). Hay por tanto una unidad metafísica entre el hombre y el universo que no puede enmascarse: “La naturaleza es el espíritu visible y el espíritu es la naturaleza invisible” (Schelling, 41). Estamos abocados a sentir la correspondencia anímica de ese universo que nos respira:

“Wir stehen mit allen Außendingen, mit der ganzen Natur in solch enger psychischer und physischer Verbindung, daß das Loslösen davon, sollte es möglich sein, auch unsere Existenz vernichten würde. Unser sogenanntes intensives Leben wird von dem extensiven bedingt, es ist nur ein Reflex von diesem, in dem aber die Figuren und Bilder, wie in einem Hohlspiegel aufgefangen, sich oft in veränderten Verhältnissen und daher wunderlich und fremdartig darstellen, unerachtet auch wieder diese Karikaturen im Leben ihre Originale finden.” (Hoffmann, *Der Magnetiseur*, 95)<sup>27</sup>

25. “Tomar de la naturaleza la manifestación más brillante que revela a todos los seres animados el presentimiento de lo infinito; éste es el sagrado fin del arte.” (Traducción de Carmen Bravo Villasante, Hoffmann, *Cuentos*. Madrid, Alianza Editorial, vol. I, 108)

26. “Oh, cómo siento mi espíritu, cómo siento su ansia por ese algo divino que está vedado a los mortales. Con fuerzas magnéticas el cielo invisible atrae mi corazón hacia lo alto y mueve todos mis presentimientos, las alegrías vividas, los goces incumplidos que no dejan lugar a las esperanzas.”

27. “Estamos tan unidos física y psíquicamente con todos los objetos exteriores, con la naturaleza entera, que sólo el intentar desprendernos constituiría posiblemente la causa de nuestra propia destrucción. La vida

La concordia entre el mundo interior del hombre y el paisaje exterior que proporciona ese sentimiento de paz al que se esconde en su seno es el recuerdo de aquella “edad de oro” en la que nuestro género vivía aún feliz en unión sensible con la naturaleza<sup>28</sup>, y de la que es manifestación aún viva esa suerte de música inaudible –música de la misma estirpe que aquella de las esferas que cantó fray Luis en su “Oda a Salinas”– descrita por Hoffmann en varios relatos: los seres humanos no somos sino instrumentos de cuerda que los elementos tocan con secretos dedos (*Der unheimliche Gast*, 435). Como en Bécquer “los invisibles espíritus de la naturaleza [...] reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre”, en Eichendorff las voces interiores responden a las llamadas del entorno natural:

“Und als nun der Herbst wieder sein wunderlich farbiges Netz über Berg und Tal ausspreitete, da schweiftem von neuem einzelne wohlbekannte Töne aus dem Walde in meine Einsamkeit und dunkle Stimmen in mir klangen sie wieder...” (Eichendorff, *Die Zauberei im Herbst*, 53)<sup>29</sup>

### La misión sagrada del artista

La fascinación de sentirse inmerso en el círculo embriaga la conciencia; una embriaguez, la de Fernando (*Los ojos verdes*), como la del ermitaño Raimundo (*Die Zauberei im Herbst*), que raya en la insania y no está exenta de peligros. No todos están capacitados para la revelación del espíritu y la superación de las barreras humanas. El género de hombre con dotes para llevar a cabo ese sortilegio recibirá el nombre ‘artista’, y su creación, el arte, representará “el conocimiento de lo más alto” (Schelling, 45). Esa elevada misión se le había encomendado al artista desde

y las imágenes nos parecen recogidas como en un espejo cóncavo, bajo otras proporciones y, por consiguiente, bajo formas extrañas y desconocidas, aunque en el fondo no sean más que caricaturas de los originales que existen en la vida real”. (Traducción de Carmen Bravo Villasante, ed. cit., vol. I, 20).

28. “Ich meine, daß in jener goldnen Zeit, als unser Geschlecht noch im innigsten Einklange mit der ganzen Natur lebte, kein Grauen, kein Entsetzen uns verstörte, eben weil es in dem tiefsten Frieden, in der seligsten Harmonie alles Seins keinen Feind gab, der dergleichen über uns bringen konnte.” *Der unheimliche Gast*, 435. “Me refiero a aquella edad dorada, cuando el género humano vivía en íntima unión con toda la naturaleza y ningún miedo ni terror nos sobrecogía precisamente porque en la paz profunda, en la divina armonía del ser, no existía ningún enemigo que nos pudiera producir este pavor” (traducción de C. Bravo Villasante, ed. cit., vol. II, 16). De la misma edad dorada trata en *Die Automate*, 331-334, donde aparece además mencionada aquella música de las esferas de tan larga y fructífera tradición literaria: “Ein Nachhall aus der geheimnisvollen Tiefe dieser Urzeit ist die Herrliche Sage von der Sphärenmusik, welche mich schon als Knabe, als ich in ‘Scipios Traum’ zum erstenmal davon las, mit inbrünstiger Andacht erfüllte, so daß ich oft in stillen mondhellten Nächten lauschte, ob nicht im Säuseln des Windes jene wunderbaren Töne erklingen würden.” (I, 333) “Un eco de la misteriosa profundidad de aquellos tiempos es la legendaria creencia de la música de las esferas que, cuando yo era pequeño y leí por primera vez *El sueño de Escipión*, me llenaba de tan profundo recogimiento, que más de una vez las silenciosas noches iluminadas por la luz de la luna me ponía a escuchar para ver si oía resonar los maravillosos acordes en las ráfagas del viento”.

29. “Sólo cuando el otoño extendía de nuevo su maravillosa red de colores sobre el monte y el valle, llegaban de nuevo del bosque cantos muy conocidos. Penetraban en mi soledad, y oscuras voces respondían dentro de mí” (traducción de V. Pérez Gil, en *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, ed. de Italo Calvino,

el *Sturm und Drang*, pues ya en la concepción de Goethe o Schiller resulta ser un mediador entre el hombre y la naturaleza, con la capacidad de saltar las barreras de la evidencia (“eine gewisse Befreiung von den Schranken des Wirklichen”). Desde el lado de la ciencia, Baader, siguiendo la antigua tradición platónica que convertía al poeta en agente inconsciente del demiurgo, lo describe como el hombre capaz de oír el diálogo interior del cosmos que el pecado original nos impide percibir a los demás. Sólo los poetas saben hacer transparente el alma del mundo, interpretar y dar forma al centro metafísico que lo anima; son los herederos de aquellos sacerdotes de la naturaleza y aún tienen encomendada la sagrada misión de predicar la salvación a través de ella: “Dichter und Priester waren im Anfang eins, und nur spätere Zeiten haben sie getrennt”<sup>30</sup> (*Heinrich von Ofterdingen*, v. Bollnow: 1953, 192; cfr. Beguin: 1954, 95)<sup>31</sup>. La concepción del poeta-sacerdote remite a la reunión entre filosofía, religión y literatura en un todo inseparable que predicara Friedrich Schlegel (*Athenäum*, I, 1, 90 y II, 21-28) y que fue la forma de religiosidad inherente a la doctrina del romanticismo: donde haya religión tendrá voz la poesía, que sin ella resulta oscura, falsa y maliciosa; sacerdote y artista son mediadores entre el hombre y el infinito de Dios; los misterios más profundos son propiedad de la poesía.

Hoffmann y Tieck favorecieron en su obra esta encomienda sagrada del artista; para ellos la fuerza imaginativa está en constante trato con las fuerzas de la naturaleza y el fruto del arte será la manifestación de los secretos más profundos de ésta; puesto que sólo aquél cuya melodía interior concierta con la melodía de la naturaleza puede llamarse sabio o poeta (“Die glücklichen mit dieser innern Musik begabten Menschen sind die einzigen, die man Dichter nennen kann...” Hoffmann, *Klein Zaches genannt Zinnober*, 297) todo el que ambicione este nombre deberá someterse a sus enseñanzas y convertir su vida en un sacerdocio a su servicio:

“Seine ganze Muße- und daher sein Leben wollte er dazu verwenden, soviel als möglich in die geheimnisvollen Tiefen der psychischen Einwirkungen zu dringen, und fortwährend seinen Geist fester und fester darauf fixierend, sich rein erhaltend von allem dem Widersprechenden, ein würdiger Lehrling der Natur zu werden. In dieser Hinsicht sollte sein kontemplatives Leben eine Art Priestertum sein und ihn wie in immer höheren Weihen zum Betreten der innersten Gemäcker in dem großen Isistempel heiligen.” (Hoffmann, *Der Magnetiseur*, 102)<sup>32</sup>

30. “Poeta y sacerdote eran una misma persona en los tiempos primitivos; sólo después se separaron”.

31. Así, la literatura privilegiada por el Romanticismo será la que mejor sepa recoger los sonidos de la naturaleza: los romances españoles que traduce y publica Schlegel en 1792 se celebraban como “eco y resonancia del más antiguo canto de la naturaleza” (“sie sind gleichsam Nachklang und Wiederhall des ältesten Natursanges”). Hoffmeister, 1980, 189-190.

32. “La ambición de Teobaldo, a la que quería consagrar su vida, era dedicarse a penetrar en las misteriosas profundidades de la influencia psíquica y, aplicando su espíritu cada vez más fijamente y más libre de otras influencias, convertirse en digno discípulo de la Naturaleza. Con este objeto, la vida contemplativa, a la que se había dedicado, debería ser una especie de sacerdocio y él sería santificado, por una serie de iniciaciones cada vez más elevadas, hasta que le fuese permitido entrar en las cámaras más



*Franz Sternbalds Wanderungen* es la obra que mejor recoge entre las de Tieck las meditaciones del artista en la naturaleza y la capacidad que ésta desarrolla en el primero para ver más allá de los estrechos límites del presente humano:

“So ist die Seele des Künstlers oft von wunderlichen Träumereien befangen, denn jeder Gegenstand der Natur, jede bewegte Blume, jede ziehende Wolke ist ihm eine Erinnerung, oder ein Wink in die Zukunft.” (Tieck, *F. Sternbalds*, 741)<sup>33</sup>

En España, el *Semanario Enciclopédico* publicaba en 1841 un artículo de Félix Espínola sobre Jean Paul (Perugini: 1991, 26) en el que se interpretan las obras de Richter, Hoffmann y Tieck como firmes testimonios de los puntos de contacto entre el mundo inmaterial de los espíritus y el mundo de los hombres, contactos que sólo el poeta, el artista visionario, el soñador, se arriesga a experimentar. Bécquer recoge la herencia de la doctrina alemana en las *Leyendas* al presentar al artista “como un ser excepcional, diferente a la generalidad de los mortales y que éstos, por consiguiente, no pueden comprender, al punto de tomarlo por loco”; la marca de este elegido será su sentimiento excepcional, el poder de su fantasía que le sitúa más allá de las realidades concretas (Risco: 1982, 104 y 117)<sup>34</sup>. En las *Cartas literarias a una mujer* (*O. C.*, 1973, 631) identifica, como hacía Schlegel, religión y poesía –aunque en este caso, y como otra prueba de la tesis de Rusker (*supra*), es el amor, y no la filosofía, el que actúa de enlace entre ambas–; el poeta resulta un *médium*, que por ciertas capacidades sobrenaturales está dotado para el milagro de la creación (*Cartas literarias...*, 622); el arte le preexiste y la poesía es “más un impulso transconsciente de fuerzas ingobernables, colocadas por encima de la voluntad del artista, que el propio deseo creador de éste” (Berenguer Carisomo: 1974, 26).

Se ha dicho que a Bécquer le distingue de los románticos alemanes su incondicional ortodoxia religiosa, de talante más que conservador, en la línea de Chateaubriand, que le alejó de los sospechosos planteamientos filosóficos germánicos (Turk: 1959, 61; de otra opinión Stuyvesant: 1974, 308); pero esta diferencia sólo podría considerarse válida olvidando a alemanes religiosos a la manera tradicional, como Novalis, Zacharias Werner o Mörike; la verdad es que la ortodoxia cristiana no impedía en ningún caso la participación en la *Naturphilosophie*. Ni siquiera hay miedo de contradecir con las creencias animistas el dogma cristiano: el propio pastor Oberlin, de piedad a toda prueba, reconoce a Lenz la realidad de esos espíritus naturales,

“Oberlin sprach noch von den Leuten im Gebirge, von Mädchen, die das Wasser und Metall unter der Erde fühlten, von Männern, die auf manchen Berghöhen angefaßt wurden und mit einem Geiste rängen; er sagte ihm auch, wie er einmal im Gebirg durch das Schauen in ein leeres tiefes Bergwasser in eine Art von Somnambulismus versetzt worden

33. “A menudo el alma del artista queda atrapada por ensañaciones maravillosas que le muestran el movimiento de cada flor o el vaivén de una nube como recuerdos del pasado o señales del porvenir.”

34. J. Guillón (1969, 116) ve a Bécquer como “el español que asume del modo más auténtico el papel

sei. Lenz sagte, daß der Geist des Wassers über ihn gekommen sei, daß er dann etwas von seinem eigentümlichen Sein empfunden hätte.” (Büchner, *Lenz*, 74-75)<sup>35</sup>

### Waldeinsamkeit

El sacerdote-poeta habrá de servirse de su especial relación con los elementos naturales para ejercer su magisterio propiamente, puesto que la naturaleza, como había sido descrita en *Heinrich von Ofterdingen*, era la primera de las tres vías para llegar a la verdad oculta en el interior del hombre. Y no dejará de ser así peligrosa, en cuanto que obliga a enfrentarse con el ‘yo’ interior. Les sucede a los personajes poseídos por ella, inmersos en el estado de ánimo de la *Waldeinsamkeit*, creación terminológica de Tieck en *Der blonde Eckbert* (13), y que como título de la canción mágica del pájaro robado por Berta, resume la esencia de aquella *Novelle*:

“Waldeinsamkeit,  
Die mich erfreut,  
So morgen wie heut  
In ewiger Zeit,  
O wie mich freut  
Waldeinsamkeit”<sup>36</sup>

La *Waldeinsamkeit* representa la creación en la naturaleza (o por la naturaleza) de una atmósfera mágica, propicia para el sentimiento más íntimo, para el descubrimiento del ‘yo’ profundo en esa soledad de los bosques, cuando la conciencia se pone en contacto con el ser trascendente que todos poseemos. Como si de un sortilegio se tratara, el entorno atrapa y fascina al alma solitaria, y todo parece cobrar una vida insólita:

“In das sanfteste Rot und Gold war alles verschmolzen, die Bäume standen mit ihren Gipfeln in der Abendröte, und über den Feldern lag der entzückende Schein, die Wälder und die Blätter der Bäume standen still, der reine Himmel sah aus wie ein aufgeschlossenes Paradies, und das Rieseln der Quellen und von Zeit zu Zeit das Flüstern der Bäume tönte durch die heitre Stille wie in wehmütiger Freude. Meine junge Seele bekam jetzt zuerst eine Ahnung von der Welt und ihren Begebenheiten. Ich vergaß mich und meine Führerin, mein Geist und meine Augen schwärmten nur zwischen den goldenen Wolken.” (Tieck, *Der blonde Eckbert*, 13)<sup>37</sup>

35. “Oberlin habló de las gentes de la montaña, de doncellas que percibían el agua y el metal bajo la tierra, de hombres que se sentían atacados en ciertas cumbres y que luchaban con un espíritu. Le dijo también que una vez, cuando contemplaba el agua clara y profunda de la montaña, había estado sumido en una especie de sonambulismo. Lenz dijo que el espíritu del agua se había posado sobre él, que había sentido entonces algo de su propio ser.” (Traducción cit., 202)

36. “Soledad del bosque / que me hace dichoso, / ayer y hoy / y para la eternidad toda. / ¡Oh, cómo me haces dichoso, / soledad del bosque!”

37. “Todo se había fundido en la más suave tonalidad de rojo y oro, los árboles destacaban con sus copas en el crepúsculo y sobre los campos se extendía el mágico resplandor; los bosques y las hojas de los árboles guardaban reposo, el cielo puro semejaba un paraíso abierto y el rumor de las fuentes y, de vez en cuando, el susurro de la fronda sonaban en medio del silencio sereno como un gozo dolorido. Mi alma

Es la misma *Waldeinsamkeit* el sentimiento que se vive en los bosques becquerianos; en su ámbito sagrado se unen por lazos misteriosos el silencio de la naciente noche, —que es la hora mágica también en Tieck, Eichendorff y Hoffmann—, la melancolía del ánimo solitaria, y la música de la naturaleza; le sucede al Bécquer viajero cuando ve por primera vez, entre lo profundo del bosque, la *Cruz del diablo* (310):

“Un mundo de ideas se agolpó a mi imaginación en aquel instante. Ideas ligerísimas sin forma determinada, que unían entre sí, **como un invisible hilo de luz**, la profunda **soledad** de aquellos lugares, el alto **silencio** de la **naciente noche** y la vaga melancolía de mi espíritu. Impulsado de un sentimiento religioso, espontáneo e indefinible, eché **maquinalmente** pie a tierra...”

Y, fuera de las *Leyendas*, en las *Cartas* y los *Ensayos*, expresó en no pocas ocasiones cómo esa soledad propiciaba el éxtasis poético por el encuentro con el espíritu universal:

“hay otros [momentos] en que se desliga [el espíritu] de la carne, pierde su personalidad y se confunde con los elementos de la Naturaleza, se relaciona con su modo de ser y traduce su incomprensible lenguaje”.

En este contexto, la naturaleza deja de ser sólo el escenario pasivo<sup>38</sup>, incluso supera el papel de reflejo del alma que habitualmente se le considera en el romanticismo, para ser ella la que provoque, de forma activa y con aquellos dedos invisibles que describía Hoffmann, las cuerdas musicales de los sentimientos. Para Schelling (59), “aquel a quien la naturaleza se le aparece como algo muerto, jamás podrá alcanzar aquel profundo proceso, semejante al químico, gracias al cual, como acrisolado en el fuego, nace el oro puro de la belleza y la verdad”. La naturaleza vive y habla, susurra a su enajenado poeta en una “lengua extraña”, —expresión que leemos habitualmente en los románticos alemanes (recuérdese el “himno gigante y **extraño**” de la rima I de Bécquer, o “los mil ruidos *misteriosos* que, como un himno a la divinidad, levanta la creación”, *Caudillo*, 254) para referirse a ese lenguaje inarticulado y sentido especialmente en el contacto con su entorno—. Cada uno de los organismos vivos tiene una voz propia para unirse a la cadencia sin ruido de las esferas, pero sólo en momentos mágicos, conjurados por religiosos sentimientos, se hará posible escuchar la magnífica armonía del conjunto

“las aguas y los pájaros, las brisas y las frondas, los hombres y los ángeles, la tierra y los cielos, cantaban, **cada cual en su idioma**, [...]” (*Maese Pérez*, 385)

“En algunas ocasiones he creído oír hasta palabras y frases entrecortadas en el silbo de los vientos” (*Ensayos*, O. C., 727)

ojos se perdieron en las nubes doradas.” (Traducción de M. Olasagasti Gaztelumendi, en Hofmannsthal, *Cuentos románticos alemanes*, ed. cit., 442).

38. J. P. Díaz (1971, 417) considera por el contrario que en Bécquer “La naturaleza contempla inmóvil, mudo e invariable —o repetido— testigo, el fluir y el perecer de los hombres”. Se contradice poco más adelante (422) cuando escribe que “Bécquer hace circular por lo inanimado la misma corriente espiritual

El mejor apartamento para gozar de ese privilegio es el de la *Waldeinsamkeit* (‘soledad del bosque’); inmerso en ella sentirá el clamor, las llamadas, interpretará los signos, se sentirá recorrido por las fuerzas misteriosas. Podrá descifrar las múltiples y variadas voces de esa naturaleza que es protagonista por excelencia de las *Novelle* y que, como indica Heine para Tieck, acaba apresando también al lector entre sus frondas:

“In diesen Dichtungen [*Der blonde Eckbert*, *Der Runenberg*, *Franz Sternbalds Wanderungen*, etc.] herrscht eine geheimnißvolle Innigkeit, ein sonderbares Einverständnis mit der Natur, besonders mit dem Pflanzen- und Steinreich. Der Leser fühlt sich da wie in einem verzauberten Walde; er hört die unterirdischen Quellen melodisch rauschen; er glaubt manchmal, im Geflüster der Bäume, seinen eigenen Namen zu vernehmen; die breitblättrigen Schlingpflanzen umstricken manchmal beängstigend seinen Fuß; wildfremde Wunderblumen schauen ihn an mit ihren bunten sehnsüchtigen Augen; unsichtbare Lippen küssen seine Wangen mit neckender Zärtlichkeit; [...] alles athmet, alles lauscht, alles ist schauernd erwartungsvoll” (Heine, *Die romantische Schule*, 60)<sup>39</sup>

Pero sólo el “consagrado” (*Geweihter*), el buscador de la flor azul, el creyente de los sueños, el poseído por los genios de la fantasía, tendrá oídos para estas voces, que embriagan y le poseen, procurándole un estado de exaltación y felicidad cercano al éxtasis místico, como víspera que es del encuentro con la unidad trascendente. Entre los héroes becquerianos, Manrique es uno de esos corazones singulares que buscan la relación íntima con la naturaleza y el diálogo con ella: cuentan sus servidores que se le puede encontrar entre las ruinas del monasterio de la Peña,

“o en el puente, mirando correr una tras otra las olas del río por debajo de sus arcos; o acurrucado en la quiebra de una roca y entretenido en contar las estrellas del cielo, en seguir una nube con la vista o contemplar los fuegos fatuos que cruzan como exhalaciones sobre el haz de las lagunas, [porque] [...] creía que en el fondo de las ondas del río, entre los musgos de la fuente y sobre los vapores del lago vivían unas mujeres misteriosas, hadas, sílfides u ondinas, que exhalaban lamentos y suspiros o cantaban y se reían en el monótono rumor del agua, rumor que oía en silencio, intentando traducirlo.” (*El rayo de luna*, 396-7)

Los iniciados que se internan en la soledad del bosque y allí se abandonan a la contemplación mística llegarán a caer en estados de somnolencia y semi-delirio durante los que se manifiesta el prodigio de la unión; incluso puede que el encuentro trascendente se produzca durante el sueño, puesto que lo onírico es escenario idóneo para su expresión:

“Ich lag von zauberischen Düften umspielt im grünen Gebüsch, und die Stimme der Natur ging vernehmbar im melodisch klingenden Wehen durch den dunklen Wald. —Horch, horch auf, Geweihter! Vernimm die Urtöne der Schöpfung, die sich gestalten zu Wesen

39. “En esta poesía reina un intimismo lleno de secretos, una comprensión singular de la naturaleza, especialmente del mundo vegetal y pétreo. El lector cree encontrarse en un bosque encantado; escucha el murmullo de las fuentes subterráneas; cree percibir cómo los árboles le llaman, musitando su nombre. Las hiedras de hojas anchas rodean a veces estrechamente su pie. Extrañas flores maravillosas le miran con sus ojos llenos de anhelo y colores: labios invisibles besan sus mejillas con traviesa ternura: [...] todo

deinem Sinn empfänglich' – Und indem ich die Akkorde deutlicher und deutlicher erklingen hörte, war es, als sei ein neuer Sinn in mir erwacht, der mit wunderbarer Klarheit das erfaßte, was mir unerforschlich geschienen. Wie in seltsamen Hieroglyphen zeichnete ich das mir aufgeschlossene Geheimnis mit Flammenzügen in die Lüfte; aber die Hieroglyphen-Schrift war eine wunderherrliche Landschaft, auf der Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer, wie in lautem wonnigem Klingen sich regten und bewegten." (*Die Jesuiterkirche in G.*, 430)<sup>40</sup>

En el caso de Garcés, el héroe de *La corza blanca*, la naturaleza le comunicará el sopor de su sueño mientras vigilaba la llegada de las corzas prodigiosas:

"bien que el lejano murmullo del agua, el penetrante aroma de las flores silvestres y las caricias del viento comunicasen a sus sentidos el dulce sopor en que parecía estar impregnada la naturaleza toda, el enamorado mozo, [...] entornó al fin los ojos [...] y se quedó profundamente dormido..." (*La corza blanca*, 507)

Marta y Magdalena, en *El Gnomo*, conocen el efecto de la llamada en las voces del agua y del viento; mientras amparadas en la oscuridad nocturna se dirigen a la fuente, sienten turbadas sus almas ante la expresión de lo sobrenatural:

"A medida que transcurrían las horas, aquel sonar eterno del aire y del agua empezó a producirles una **extraña exaltación**, una especie de **vago vértigo** que, turbando la vista y zumbando en el oído, parecía **trastornarles por completo**. [Marta responderá después a las llamadas del agua:] "¡Habla, habla, que yo te comprenderé, porque **mi inteligencia flota en un vértigo** como flotan tus palabras indecisas!" (*El gnomo*, 465-466)

Ese vértigo que las aturde es como aquella embriaguez que invadía a Raimundo (*Die Zauberei im Herbst*) al escuchar las melodías nocturnas del bosque, es el mismo delirio de Manrique (*El rayo de luna*) o Fernando (*Los ojos verdes*), el que sufre Christian (*Der Runenberg*) tras vislumbrar el poder del monte de las runas.

#### Naturaleza salvaje y sus voces

Los dueños de las voces que escucha el lector, tanto en la *Novelle* alemana como en las *Leyendas*, son los tres ingredientes habituales del 'locus amoenus' que había construido la tradición clásica: agua, verdura, y aire; cada uno de ellos podrá manifestarse en distintos tonos según la apariencia que adquiera: arroyos, lagos, torrentes, ondas para el agua; árboles, matorrales, flores y bosques para la vegetación; brisas, tempestades y vendavales para el aire:

40. "Encontrándome tumbado en una verde floresta, respiraba balsámicos aromas y percibía las voces de la naturaleza que resonaban melódicamente a través del oscuro bosque y decían: '¡Escucha...! ¡escucha, joven consagrado! Oye los acentos primitivos de la creación que toman forma para que puedan percibirlos tus sentidos...' Y conforme oía resonar, cada vez con más claridad esas voces, me pareció como si naciese en mí un sentido nuevo, gracias al cual comprendía claramente todo lo que hasta entonces me había parecido indescifrable. Como si fueran extraños jeroglíficos, veía dibujarse en el aire los oscuros misterios con rasgos flamígeros; pero este escrito jeroglífico era un extraño paisaje, en el que se agitaban árboles, arbustos, flores, montes y aguas en armonías resonantes." Traducción cit., 109.

"Der Geweihte vernimmt die Stimme der Natur, die in wunderbaren Lauten aus Baum, Gebüsch, Blume, Berg, und Gewässer von unerforschlichem Geheimnis spricht", (Hoffmann, *Die Jesuiterkirche in G.*, 429)<sup>41</sup>

"el **viento** de la noche comenzó a agitar las **copas de los álamos**, y al murmullo de sus soplos desiguales parecía responder el **agua del manantial** con rumor acompasado y uniforme." (*El Gnomo*, 465).

«Ven; [...] las **ondas** nos llaman con sus voces incomprensibles; el **viento** empieza entre los **álamos** sus himnos de amor; ven..., ven...» (*Los ojos verdes*, 374)

Nada más lejano al vergel renacentista que este entorno agreste de naturaleza indomable; como recordara Azorín, "el paisaje romántico [es] de áspera montaña y de niebla"<sup>42</sup>. En el lugar del jardín y la amable pradera se levantarán "Bosques, torrentes, ríos y montañas" (*El Caudillo de las manos rojas*, 270), "crestas", "pelada roca", "tortuoso sendero" y "corriente de río" (*La cruz del diablo*, 310), parajes por los que el cazador de *Creed en Dios* (415) se desapareció por entre "el follaje de la espesura", "las cañadas del valle, el pedregoso lecho del río, e internándose en un bosque inmenso, se perdió entre sus sombrías revueltas". Es más hermosa salvaje que cultivada o "adornada" por el hombre:

"la vegetación, abandonada de sí misma, desplegaba todas sus galas, sin temor de que la mano del hombre la mutilase, creyendo embellecerla." (*El rayo de luna*, 398)

La "freie Natur" de los paisajes románticos alemanes invade incluso los jardines, ahora descuidados y más íntimos que nunca. Así son todos los que describe Bécquer, –reino de jaramagos, ortigas y campanillas– como lo era también el más mágico de todos, aquél que rodeaba el castillo de Venus en *Die Zauberei im Herbst* y que Eichendorff describe "wüst und zerstört" (985).

Con los elementos de esta naturaleza salvaje se engarza en los momentos de clímax argumental una iconografía de noctambulismo, misterio y espanto:

"El viento zumbaba y hacía crujir las puertas, como si una mano poderosa pugnase por arrancarlas de sus quicios; la lluvia caía en turbiones, azotando los vidrios de las ventanas, y de cuando en cuando la luz de un relámpago iluminaba por un instante todo el horizonte que desde ellas se descubría." (*El Miserere*, 430.)

Hoffmann en *Der unheimliche Gast* (434-5) explica por qué es necesaria la naturaleza siniestra para crear el clima de lo fantástico y despertar el miedo: el mundo de los aparecidos prefiere las horas oscuras y la climatología adversa para salir de su cobijo; la atmósfera propicia para su introducción es la de la tormenta:

41. "El iniciado percibe la voz de la naturaleza que se manifiesta en los maravillosos ruidos de los árboles, de los arbustos, de las flores, de los montes, de las aguas" (traducción citada, 108).

42. Azorín, *El libro de Levante, Obras completas*, Madrid, 1947, vol. V, 426-7.

“Der Sturm brauste durch die Lüfte, den heranziehenden Winter verkündigend, und trieb die schwarzen Wolken vor sich her, die zischende, prasselnde Ströme von Regen und Hagen hinabschleuderten.” (*Der unheimliche Gast*, 433)<sup>43</sup>

Incluso ocurre que ese sentir especial de la tormenta atrapa también al espíritu del artista y le procura una extraordinaria receptividad (“besonders ist der Geist des Dichters ein ewig bewegter Strom”, Tieck, *Franz Sternbalds*, 741), probablemente por “esos largos gemidos de vendaval, que parece que se queja y articula palabras” (*El Cristo de la calavera*, 450) y que son el ademán más elocuente de la naturaleza poderosa.

Quizá el pasaje musical por excelencia de las *Leyendas* sea aquel en que se escucha el himno más excelso y colosal de la naturaleza, la música de la tempestad, orquestada por los espíritus redivivos del monasterio en ruinas: en esa correspondencia de naturaleza animada y espíritu trascendente se manifiesta la grandeza terrible del universo y su creador:

“aquella música era el rumor distante del trueno, que, desvanecida la tempestad, se alejaba murmurando; era el zumbido del aire que gemía en la concavidad del monte; era el monótono ruido de la cascada que caía sobre las rocas, y la gota de agua que se filtraba, y el grito del búho escondido, y el roce de los reptiles inquietos. Todo esto era la música y algo más que no puede explicarse ni apenas concebirse; algo más que parecía como el eco de un órgano que acompañaba los versículos del gigante himno de contrición del rey salmista, con notas y acordes tan gigantes como sus palabras terribles.” (*El Miserere*, 434)

Al hablar de voces no se está haciendo referencia a dicciones inmediatas y reales, pues, como suele suceder en la literatura maravillosa, los seres prodigiosos no se expresan directamente, al menos no con vocablo humano, sino a través de los seres normales que entran en contacto con ellos: “dotada de voz, la criatura fantástica resultaría demasiado cercana al mundo del lector, y por lo tanto prosaica, sin interés” (Campra: 1991, 57); así pues, la naturaleza no se comunica como un personaje de fábula, sino misteriosamente: a través de susurros, melodías, sonidos entrecortados; lo más usual es que lo haga en diálogos interiores, o a través del pensamiento del protagonista que tal vez sea capaz de traducir lo que oyó pronunciar al arroyo o en la espesura. La mayoría de las veces los que las escuchan no son capaces de interpretar el valor semántico ni la voluntad de comunicación de la naturaleza; las voces se confunden extrañamente y no se sabe si poseen o no significado. El pastor Esteban no sabe cómo interpretar la charla de las ciervas mezclada con los habituales ruidos de la naturaleza nocturna:

“Abrí los ojos [...] y, poniendo atención a aquel confuso murmullo, que cada vez sonaba más próximo, oí en las ráfagas del aire como gritos y cantares extraños, carcajadas y tres o cuatro voces distintas que hablaban entre sí con un ruido y una algarabía semejante al de las muchachas del lugar.” (*La corza blanca*, 498).

Cuando Garcés escucha por primera vez las corzas las confunde de la misma manera:

43. “La tormenta bramaba y el vendaval presagiaba el inminente invierno, arrastrando negras nubes que

“En las ráfagas del aire, y confundido con los leves rumores de la noche, creyó percibir un extraño rumor de voces delgadas, dulces y misteriosas que hablaban entre sí, reían o cantaban cada cual por su parte y una cosa diferente, formando una algarabía tan ruidosa y confusa como la de los pájaros que despiertan al primer rayo de sol entre las frondas de una alameda. [...] tornó a oír el eco distante de aquellas misteriosas voces, que, acompañándose del rumor del aire, del agua y de las hojas, cantaban [...]” (*La corza blanca*, 507)

Las únicas voces directas que encontramos remiten a un uso alegórico de los elementos del paisaje, como ocurre cuando el espíritu del Runenberg se presenta ante Christian bajo forma humana, en *Der goldene Topf* cuando los elementos se dirigen a Anselmus, en *El Gnomo*, cuando Marta y Magdalena escuchan respectivamente las voces del viento y el agua, o en *Las hojas secas*, un diálogo alegórico entre las hojas caídas del otoño; pero las ocasiones en las que el hombre entiende su discurso son escasas: la comunicación ha de ser imperfecta, ya que en nuestra época se ha perdido la armonía que permitía aquel entendimiento. En el camino a la fuente y mientras van interiorizando los confusos mensajes de la noche, las hermanas protagonistas de *El Gnomo* aprenden gradualmente a interpretar las voces del viento y el agua en una suerte de proceso de decodificación:

“Entonces, a la manera que se oye hablar entre sueños con un eco lejano y confuso, les pareció percibir entre aquellos rumores sin nombre, sonidos inarticulados, como los de un niño que quiere y no puede llamar a su madre; luego palabras que se repetían una vez y otra, siempre lo mismo; después, frases inconexas y dislocadas, sin orden ni sentido, y por último..., por último, comenzaron a hablar el viento vagando entre los árboles y el agua saltando de risco en risco. Y hablaban así: [...] «¡Mujer!... Óyeme, que mis murmullos son palabras.» [...] «Niña gentil, escúchame, que yo sé hablar también y te murmuraré al oído frases cariñosas»” (*El gnomo*, 465-6)

Uno de los motivos de dolor más reiterados en el mundo de las *Novelle* y leyendas será el deseo incumplido de comunicarse íntimamente con la naturaleza: en eso se parecen, por ejemplo, Manrique de *El rayo de luna* y Anselmus de *Der goldene Topf*: ambos quieren descifrar el lenguaje y los signos del mundo natural (v. Turk: 1959, 35-38). A pesar de los esfuerzos de Manrique, que

“En las nubes, en el aire, en el fondo de los bosques, en las grietas de las peñas imaginaba percibir formas o escuchar sonidos misteriosos, formas de seres sobrenaturales, palabras ininteligibles que no podía comprender.” (*El rayo de luna*, 397)

su traducción de la naturaleza será equivocada; bien es verdad que llegó a distinguir a la dama misteriosa, escuchó “sus pisadas sobre las hojas secas, y el crujido de su traje, que [...] roza en los arbustos”, incluso su voz,

“el confuso rumor de sus ininteligibles palabras [...] en una lengua extranjera” ¡Su voz!... Su voz la he oído...; su voz es tan suave como el rumor del viento en las hojas de los álamos” (400-5)

Pero aquella voz que era la de la naturaleza llamando a su amante a la unión mística no llega a descifrarse jamás y Manrique desespere definitivamente. Anselmus tampoco fue capaz de descifrarla en un principio,

“Der Holunderbusch rührte sich und sprach: «Du lagst in meinem Schatten, mein Duft umfloß dich, aber du verstandest mich nicht. Der Duft ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet». Der Abendwind strich vorüber und sprach: «Ich umspielte deine Schläfe, aber du verstandest mich nicht, der Hauch ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet».” (*Der goldene Topf*, 13)<sup>44</sup>

Pero su fe y amor inagotables le asegurarán al final el lirio azul, aquel que Novalis hizo soñar a Heinrich von Ofterdingen, y que es garantía de entrada en el mundo mágico de más allá de las realidades:

“Serpentina!, der Glaube an dich, die Liebe hat mir das Innerste der Natur erschlossen! Du brachtest mir die Lilie, die aus dem Golde, aus der Urkraft der Erde, noch ehe Phosphorus den Gedanken entzündete, entsproß -sie ist die Erkenntnis des heiligen Einklangs aller Wesen, und in dieser Erkenntnis lebe ich in höchster Seligkeit immerdar”. (*Der goldene Topf*, 83)<sup>45</sup>

También lo consiguen en *El gnomo* (466) Marta y Magdalena, que reconocen en esas llamadas el destino esperado tanto tiempo, la respuesta a sus antiguas intuiciones; Marta responde al agua:

“Cuando yo oí por primera vez el murmullo de una corriente subterránea, no en balde me inclinaba a la tierra prestándole oído. Con ella iba un misterio que yo debía comprender al cabo.” [Y Magdalena al viento:] “Suspiros del viento, yo os conozco. Vosotros me acariciabais dormida cuando, fatigada del llanto, me rendía al sueño en mi niñez, y vuestro rumor se me figuraban las palabras de una madre que arrulla a su hija.”

Los ojos que han penetrado en el mundo natural nos descubren que aquellas voces que parecían inarticuladas proceden de emisarios concretos, incorpóreos, pero no por ello menos reales: los espíritus que habitan la naturaleza:

“Ich sprach von seltsamen Geisterstimmen, aber wie kommt es denn, daß alle Naturlaute, deren Ursprung wir genau anzugeben wissen, uns wie der schneidendste Jammer tönen und unsere Brust mit dem tiefsten Entsetzen erfüllen?” (Hoffmann, *Der Unheimliche Gast*, 435)<sup>46</sup>

44. “El saúco se agitó y dijo: «Estás tendido bajo mi sombra, mi aroma te envuelve, pero no me comprendes. Aroma es mi lenguaje cuando el amor lo enciende». La brisa del anochecer inspiró suavemente y dijo: «Arroyo tus sienas dormidas, pero tú no me entiendes; el vaho es mi lenguaje, cuando el amor lo enciende.»”

45. “La fe en tí, el amor, me han descubierto los profundos secretos de la naturaleza. Me trajiste el lirio que nació del oro, de las entrañas de la tierra, aun antes de que Fósforo iluminase el pensamiento. Él representa el conocimiento de la armonía de todos los seres, y en esta armonía vivo feliz desde aquel momento”.

46. “Hablo de esas voces extrañas de los espíritus, pues si no, ¿cómo se explica que todos los sonidos de la naturaleza, cuyo origen conocemos de sobra, puedan parecernos gemidos quejumbrosos y llenar

### Antiguos mitos

Los mitos del animismo, durante siglos reducidos y sometidos por el dogma cristiano, vuelven a alentar el mundo vegetal gracias a la peculiar religiosidad romántica de un lado, y de otro a la fantasía que rescató tantas supersticiones del olvido y postración a que las sometía la lógica cartesiana. La imaginación como forma de conocimiento impuesta desde Fichte implica que las realidades invisibles, fraguadas en la mente del hombre, son tan legítimas e irrefutables como los objetos tangibles. Y con esa base, el antropomorfismo permitirá personalizar de nuevo la naturaleza, como en los arcanos siglos de las religiones naturales: el romanticismo alemán recordó los orígenes paganos de sus bosques e hizo de ellos el corazón mágico de ese “sentimiento místico de la naturaleza” que es su característica más típica y que en sus mejores autores cobra carácter de mitología personal.

Alemania era reconocida como

“la patria nebulosa de las sílfides y las ondinas, el suelo predilecto de los encantadores y las magas, [cuyas...] selvas, tan antiguas como la tierra, tan negras como el infierno, son asilo de innumerables duendes y fantasmas [y] sus lagos y sus torrentes están poblados por mil hermosas ondinas” (Eugenio de Ochoa, “Hilda, cuento fantástico”, en Baquero Goyanes: 1949, 239);

De esa Alemania de leyenda llegaron los seres fantásticos a tierras peninsulares. En *El Museo Universal*, a 15 de marzo del año de 1863 (83), se publica un artículo titulado «La botánica de la superstición» en el que las plantas se describen como las más eficaces y favorables colaboradoras de la magia y la adivinación; la razón está en que poseen

“una unidad interior, una especie de alma [...] resultado de una actividad oculta, manifestación de una vida oculta y profunda. [...] La base de toda magia es la idea de una vivificación de la naturaleza, de un dominio de las fuerzas físicas de la misma por la inteligencia.”

Ese “alma” interior de las plantas son los “Elementargeister” (Hoffmann, *Der goldene Topf*, 83), los ‘espíritus elementales’ o genios, bellas figuras de deidades paganas que provocan la terrible fascinación sobre los personajes de Eichendorff, Tieck o Bécquer, seres intermedios entre lo trascendente y lo humano: no son grandes dioses, sino divinidades inferiores, mitad espíritus puros, mitad vegetales, “imágenes del caos primordial” (Risco: 1982, 112-3) y por ello, los mejores eslabones entre el hombre y el círculo mágico. Según Juan Varela, (“Crítica literaria”, *Revista Española de Dos Mundos*, marzo 1854, 10-4), “El toque para ser romántico consistía principalmente en renegar de las divinidades del Olimpo, en hablar de Jehovah o en no hablar de Dios alguno, y en poblar el mundo, no ya de semidioses paganos, sino de ondinas, hurfies, brujas, sílfides y hadas, o en dejarle vacío de toda apariencia que no fuese natural”.

Mencionar la stirpe germánica de la que proceden no implica la negación de una tradición propiamente española: las distintas recopilaciones europeas que surgieron a imitación de la de los hermanos Grimm (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812) habían demostrado la identidad de tradiciones folclóricas y las correspondencias temáticas entre los ingredientes de la literatura maravillosa popular (Baquero Goyanes: 1988, 107-108). En Bécquer se reconoce —en contra de algunas opiniones que lo caracterizan por su “craqueo del elemento fáctico de origen pagano” (Peraudi: 1954, 105) — cómo

parte de su mitología es de herencia manifiestamente nórdica; aun teniendo en cuenta esa tradición paneuropea, sus personajes poseen una afinidad de matices con los de la mitología germánica que los particulariza frente a la tradición española inmediatamente anterior a él; son buen ejemplo los gnomos, cuyas voces se enlazan con el rumor del agua de la fuente, o las ninfas metamorfoseadas en corzas (*La corza blanca*) que tanta relación guardan con aquellas transformaciones de *Der blonde Eckbert* o *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald*, igualmente sobrevenidas al amparo de los bosques solitarios y en el escenario irreal del claro de luna, bajo los ojos espantados del cazador; eran las mismas ninfas que habían bailado antes bajo la luna atenta en “Sprich aus der Ferne” de Brentano. El espíritu lunar metamorfoseado en escurridiza dama era conocido a través del “Jägers Abendlied” de Goethe (Turk: 1959, 27-31) y la ninfa acuática de *Los ojos verdes* tiene también sus ascendientes más famosos y directos en la obra de los románticos alemanes, de los que fue musa predilecta (*Ondina* de La Motte-Fouqué, *Melusine* de Tieck, las “Lore-Lay” de Brentano y de Heine, o el “Der Fischer” de Goethe<sup>47</sup>). En *Cartas desde mi celda* (“¡Espíritus de las aguas y de los aires, vosotros que sabéis horadar las rocas y abatir los troncos más corpulentos, agitaos y obedecedme!”, O.C., 595) y en otros escritos volverán a mostrarse escenas de animismo y criaturas mitológicas de estirpe germánica (v. Turk: 1959, 62).

En cuanto a la población de espíritus, testigos y protagonistas mismos del drama, que pululan en *El Caudillo de las manos rojas* o en *La Creación*, provienen del entusiasmo que desde el *West-östlicher Divan* de Goethe se despertó por la mística hindú. Según Heine el *Divan* era tan conocido en Francia como *Fausto*; en este libro tardó se recogía, además de todo el sensualismo oriental —los ojos de gacelas y los brazos blancos cargados de gemas—, ese estilo lírico de frases conceptuosas y al tiempo fragantes de misterio que años después estarían tan en boga. “Es war die letzte Phase Goethes und sein Beispiel war von großem Einfluß auf die Literatur. Unsere Lyriker besangen jetzt den Orient” (*Die romantische Schule*, 41-2). La ‘escuela católica’ de Schlegel que tanta resonancia tuviera en España a través de su portavoz Böhl de Faber<sup>48</sup>, continuó alimentándose de este filón siguiendo un interés del que ninguna mejor muestra que los estudios de sánscrito del propio Schlegel<sup>49</sup>. Este entusiasmo por lo oriental y en concreto por lo hindú, fomentó la formación de cátedras de sánscrito en toda Europa; y en el caso particular de Bécquer no está de más recordar la significativa amistad que mantuvo con Manuel de Assas, catedrático de sánscrito de la Universidad de Madrid desde 1857, y que había colaborado con él en la *Historia de los templos de España* (Rubén Benítez 1971, 116-7)<sup>50</sup>

47. Sobre la relación entre la leyenda de Bécquer y su vinculación al poema de Goethe, v. Juan Sabat, *Goethe como poeta lírico*, Montevideo, 1932, que considera ambos tratamiento poético del misterioso aliciente del agua, cuya visión atrae al hombre hacia sus profundidades.

48. “el romanticismo que alienta en toda la producción de Bécquer [...] es el de la escuela de los Schlegel, el que, a través de Böhl de Faber, adoptaron Zapata y los poetas del Mediodía” Gómez de las Cortinas: 1950, 81-2.

49. “Diese Herren betrachteten nemlich Hindostan als die Wiege der katholischen Weltordnung, sie sahen dort das Musterbild ihrer Hierarchie, sie fanden dort ihre Dreieinigkeit, ihre Menschwerdung, ihre Buße, ihre Sühne, ihre Kasteyungen und alle ihre sonstigen geliebten Steckenpferde.” (*Die romantische Schule*, 47).

50. Además la rebelión de los cipayos de 1857 hizo que en toda Europa la prensa se hiciera eco de los problemas de la India y de su cultura autóctona. Augusto Ferrán, por ejemplo, escribe para el número del 16 de

El primer peligro del mundo natural venía de ser él mismo espejo de nuestro íntimo yo, de nuestra doble naturaleza, y esos seres de origen pagano actuarán precisamente como agentes del lado oscuro. De hecho, otro ejemplo de la genealogía literaria germánica de los espíritus de las *Leyendas* y de su parentesco con aquellos de la *Novelle*, es la malignidad de muchos de esos “espíritus elementales” que ya se prevenía en la *Naturphilosophie*: hay fuerzas de la naturaleza que actúan adversamente, sometiendo al alma a pasiones ciegas que le arrebatan la conciencia; son los “vengativos dioses” que cita Schelling (89) y que juegan el papel de fuerzas negativas en las narraciones de Bécquer como en las de la *Novelle* alemana. Quizá el ejemplo más definitivo resulte el de los gnomos,

“espíritus diabólicos que durante la noche bajan [...] como un enjambre, y pueblan el vacío y hormiguean en la llanura, y saltan de roca en roca, juegan entre las aguas o se mecen en las desnudas ramas de los árboles. Ellos son los que aúllan en las grietas de las peñas; [...] ellos los que llaman con el granizo a nuestros cristales en las noches de lluvia y corren como llamas azules y ligeras sobre el haz de los pantanos.” (*El Gnomo*, 456).

Como en esta leyenda, en la de *Los ojos verdes* el personaje que decide seguir la guía de aquellos espíritus verá empeñados los sucesivos intentos por alcanzar la concordia e integrarse en el gran círculo: aquellos “espíritus elocuentes” que reclaman la incorporación humana en su seno misterioso salvando las barreras de la razón, le conducen a un destino funesto (Varela: 1972, 309). Esa fatalidad no es un castigo que infrinja particularmente el católico Bécquer a sus criaturas por situarse al margen de la ley moral, sino el destino habitual de los personajes románticos de las *Novelle* que lucharon por su felicidad en esa fusión feliz con la naturaleza: el fracaso les espera siempre al otro lado: “Der das Himmlische gewollt, fühlte ewig den irdischen Schmerz” (*Die Jesuiterkirche in G.*, 418)<sup>51</sup>. Es resultado además de otro aspecto del mismo panteísmo: la naturaleza reúne en su seno todas las fuerzas, las divinas y las diabólicas en un mismo conjunto unitario.

## Conclusiones

Como principal conclusión de este trabajo podemos indicar que el tema de la unidad del espíritu con la naturaleza, tantas veces referido por la crítica como característica particular de las *Leyendas*, además de tener su ascendiente directo en la literatura romántica alemana, enlaza con las doctrinas de la *Naturphilosophie* y con el género de la *Novelle*, en particular con el tratamiento que le dieron entre sus más famosos escritores Tieck, Eichendorff y Hoffmann. Como se viene repitiendo, no han de buscarse fuentes en pasajes concretos ni deudas textuales precisas, pero creemos que tampoco basta con considerar “un cierto aire de familia” entre las producciones del romanticismo germano y las prosas de Bécquer; hay en las *Leyendas* un reflejo nítido y concreto de la filosofía de Schelling. Como Turk (1959, 58), Varela estima que Bécquer no conocía la *Naturphilosophie* de primera mano, pero es evidente que sus imágenes literarias sí: “Schelling es, pues, el intelectual que formula; Tieck o Hoffmann, los artistas que configuran. En éstos va a aprender Gustavo Adolfo” (307-8).

Bécquer no se siente filósofo ("Otro, con esta idea, tal vez hubiera hecho un tomo de filosofía lacrimosa; yo he escrito esta leyenda", *El rayo de luna*, 395), y de hecho lo más probable es que no se sintiera tampoco deudor de un programa o de un sistema de pensamiento, sino de una *Weltanschauung* que había sido origen de una nueva ética sentimental y de una estética que discurría desde hacía años en una concreta forma literaria. Como expresó Octavio Paz en *Los hijos del limo*, el animismo prelógico que entiende el universo todo como una red de relaciones, es la base conceptual de la poesía moderna desde el romanticismo. Y Américo Castro, en *Les grands romantiques espagnols*, (París, 1922; cit. por Sebold, 76), confirma la enorme importancia para un adecuado enfoque de la literatura romántica de partir de la filosofía de Schelling: "lo que se llama en sí romanticismo es una metafísica sentimental, una concepción panteísta del Universo cuyo centro es el yo".

La aceptación de que en Bécquer se hacen patentes los presupuestos de la *Naturphilosophie* supone considerar la entrada del animismo en la literatura española contemporánea en un momento bastante anterior al que marcaba Philip Silver y que él hacía coincidir con la generación del 27 (1971, 373); para Silver, con la fenomenología de Husserl traída por Ortega y Gasset de Alemania, se recuperaba la tradición del animismo perdida en nuestra literatura desde Góngora. Sin embargo, Julián Sanz del Río, enviado en 1843 por el gobierno español a Alemania con el encargo de importar las novedades filosóficas, introduce en nuestro país el mismo panteísmo de la *Naturphilosophie* con la doctrina de Carl Christian Friedrich Krause, discípulo directo de Schelling y que como él resolvió la metafísica en "una forma de panteísmo que persigue ante todo la armonía y que defiende que todos los contrarios se resuelven en el ser absoluto" (Rukser: 1977, 40). Bécquer y el krausismo de la Institución Libre de Enseñanza habían estado difundiendo en España esta filosofía desde generaciones anteriores a la del 27; en concreto en las *Leyendas* vuelven a oírse las voces de la naturaleza confundidas con las del hombre, aquellas mismas que llenaron de ecos las *Soledades* gongorinas.<sup>52</sup>

"Si la poesía es tentativa por reunir lo que fue escindido, el estudio de las literaturas es un intento segundo, una metatentativa, por congregarse, descubrir o confrontar las creaciones producidas en los más dispares y dispersos lugares y momentos: lo uno y lo diverso." (Claudio Guillén, *Lo uno y lo diverso*, 1985, 37)

Esperamos haber mostrado cómo en lugares y momentos dispersos, distintos hombres —allí los remotos germanos, aquí nuestro Gustavo Adolfo— persiguieron el mismo intento de reunir el universo escindido en un solo universo lírico.

52. R.O. Jones, en su introducción a *Poems of Góngora* (Cambridge University Press, 1966, 30-32, recogido en *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, vol. III, 444-446), reúne algunos de los más bellos ejemplos, como aquellos versos que comparan el canto de los pájaros con un órgano que resonara en un templo natural (*Soledades*, II, 556-561), o el agua con una tiorba. Concluye recordando cómo las continuas alusiones musicales del poema, también aquellas que aluden a las relaciones entre el hombre y la naturaleza, "contribuyen a formar la imagen de un universo [...] cuya armonía eterna puede contener discordancias concretas, violencias o carencias; pero la discordancia se resuelve en la avasalladora

### Ediciones citadas

- BÉCQUER, G. A.; *Rimas y leyendas*. Barcelona, PPU, 1992. (Ed. Ana Rodríguez-Fischer)
- *Leyendas, apólogos y otros relatos*, Barcelona, Labor, 1974. (Ed. Rubén Benítez)
- *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1973.
- BÜCHNER, Georg; *Werke und Briefe*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich, 1980. (Sigue la edición histórico-crítica de Werner R. Lehmann)
- EICHENDORFF, Joseph F. von; *Neue Gesamtausgabe der Werke u. Schriften in vier Bänden*, vol. II, Stuttgart, 1978 (3).
- GOETHE, *Das Märchen*, Bonn, Verlag Götz Schwippert, 1947.
- *Werke*. Leipzig-Wien, Bibliographisches Institut, 1900. (Edición crítica, estudio y notas de Karl Heinemann)
- HEINE, Heinrich; *Die romantische Schule*, en *Werke*, vol. 8 (*Über Deutschland*, 1833-1836), Akademie-Verlag, Berlín, 1972.
- HOFFMANN, E. T. A., *Das Majorat. Der Sandmann*. En *Werke*, vol. 2. (Nach der Ausgabe des Aufbau-Verlages, Berlín, 1958, revidiert v. H. Kraft und M. Wacher, Frankfurt a. M. 1967)
- *Die Jesuitenkirche in G.*, en *Phantasie- und Nachtstücke*, Winkler Verlag, Munich, 1960. Ed. Walter Müller-Seidel.
- *Sämtliche Werke*, 3 vols., ed. R. Schönhaar y A. Heine, Essen, s. a.
- *Cuentos*. Prólogo y traducción de Carmen Bravo Villasante, Madrid, Alianza Editorial, 2 vols., 1988 y 1993.
- SCHELLING, Friedrich; *La relación del arte con la naturaleza*, Madrid, Sarpe, 1985. (Reproduce la ed. de Alfonso Castaño Piñán en Aguilar)
- TIECK, Ludwig; *Franz Sternbalds Wanderungen*, en *Frühe Erzählungen und Romane*, ed. de M. Thalmann, Winckler Verlag. Munich, s. a. Vol. I, 699-986.
- *Werke in zwei Bänden*. Verlag Frank Hartmann, Ahaus, 1983. (Sigue la ed. crítica de J. Minor, Berlin u. Stuttgart, Spemann, 1885) vol. II.

### Bibliografía crítica

- AA. VV., *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid, CSIC, 1972. (Suplemento Revista Filología Española)
- ABRAMS, Meyer H.; "Historia cristiana y psicobiografía cristiana", en su *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992, 35-45.
- ARGULLOL, Rafael; *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo*, Barcelona, Destino, 1990.
- BAQUERO GOYANES, Mariano; *El cuento español: del romanticismo al realismo*. Madrid, CSIC, 1992.
- *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, CSIC, 1949.
- *Qué es la novela, qué es el cuento*. Universidad de Murcia, 1988.
- BEGUIN, Albert; *Traumwelt und Romantik*, Berna-Munich, 1954.

- BENÍTEZ, Rubén; *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1971.
- BENNET, E. K.; *A History of the German Novelle*, Cambridge, 1961.
- BERENGUER CARISOMO, A.; *La prosa de Bécquer*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1974.
- BETTELHEIM, Bruno; *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica, 1977.
- BOLLNOW, *Unruhe und Geborgenheit*. Stuttgart, 1953.
- BYNUM, B. Brant; *The Romantic Imagination in the works of Gustavo Adolfo Bécquer*. University of North Carolina at Chapel Hill, 1993.
- CAMPRA, Rosalba; "Los silencios del texto en la literatura fantástica" En Morillas Ventura, 1991, 49-73.
- CANO, José Luis; "La fusión con la naturaleza en Bécquer y Alexandre", en AA. VV., 1972.
- CASALDUERO, Joaquín, "La naturaleza de Bécquer", *Revista de Estudios Hispánicos*, IV, 2, nov. 1970, 201-212.
- "Las Rimas de Bécquer", *Estudios de literatura española*, Madrid, 1967.
- DÍAZ, José Pedro; *G. A. Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos, 1971.
- EICHNER, Hans; "The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism", *Publications of the Modern Linguistic Association*, CXVII, 1982, 8-30.
- GALLAHER, Clark; *The predecessors of Bécquer in the Fantastic Tale*. College Bulletin South-eastern Louisiana College, VI, (1949), 2, 3-31.
- FERRERAS, Juan Ignacio; "La novela de terror en la España del siglo XIX", en Morillas Ventura, Enriqueta; 1991, 189-195.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel; "Escenarios de las *Leyendas becquerianas*", en AA. VV., 1972, 335-347.
- *Mundo y tranmundo de las leyendas de Bécquer*. Madrid, Gredos, 1970.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana; "De lo fantástico y la literatura fantástica". *Anuario de Estudios Filológicos* VII, Cáceres, (1984), 197-226.
- GUILLÉN, Jorge; "Bécquer o lo inefable soñado". En *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*. Madrid, Alianza, 1969, 111-141.
- HÄMEL, Angela; "Deutsche Züge in G. A. Bécquer", en *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, XLIV, 1922 (a), 105 y ss.
- "Don G. A. Bécquers Legenden", en *Germanisch-Romanische Monatschrift*, X, Heidelberg, 1922 (b), 349-357.
- HART, T. R., Reseña a Baquero Goyanes: 1949; en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII, 1954, 203.
- HOFFMEISTER, Gerhart; *España y Alemania. (Historia y documentación de sus relaciones literarias)*. Madrid, Gredos, 1980.
- *Deutsche und europäische Romantik*. Stuttgart, J. B. Metzler, 1978.
- KAISER, Gerhard; *E. T. A. Hoffmann*. Stuttgart, Metzler, 1988.
- KLUCKHOLM, Paul; *Das Ideengut der Romantik*. Tübingen, 1953.
- LACHAPPELLE, Nicole-France; *Contribución al estudio del paisaje en la obra de Bécquer*. Tesis

- LANCELOTTI, Mario; *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*. Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta; (ed.) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario-Siruela, 1991, 49-73.
- PAGEARD, Robert; "Le Germanisme de Bécquer" *Bulletin Hispanique*, LVI, (1954), 83-109.
- PERUGINI, Carla; *Antología del racconto romantico spagnolo*, Collana, Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno, Nápoles, Edizione Scientifiche Italiane, 1991.
- RISCO, Antonio; "El elemento maravilloso en las leyendas de Bécquer". en *Literatura y fantasía*. Madrid, Taurus, 1982, 54-154.
- ROMERO TOBAR, L.; *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid, Castalia, 1994
- "Bécquer, fantasía e imaginación", *Actas del Congreso «Los Bécquer y el Moncayo»*, Ejea de los Caballeros, Inst. Fernando el Católico, 1992, 171-189.
- RUIZ LAGOS, Manuel; "El maestro Rodríguez Zapata en sus afinidades becquerianas", en AA.VV., 1972, 425-475.
- RUSKER, Udo; *Goethe en el mundo hispánico*. México, FCE, 1977.
- SCHNEIDER, Franz; "E. T. A. Hoffmann en España", *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, I, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, 1927, 279-287.
- SEBOLD, Russell P.; *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Taurus, 1989.
- "Hacia Bécquer: Vislumbres del cuento fantástico". Estudio preliminar de Bécquer, *Leyendas*, ed. de Joan Estruch, Barcelona, Crítica, 1994.
- SILVER, Philip; "La estética de Ortega y la generación de 1927", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XX, 1971, n° 2, 361-380.
- STUYVESANT, Phillip Wayne; *La búsqueda como símbolo de unidad en las obras imaginativas de G.A. Bécquer*. The University of Alabama Press, 1974.
- TURK, Henry Charles; *German romanticism in G.A. Bécquer's Short Stories*. The Allen Press, Lawrence, Kansas, 1959.
- VARELA, José Luis; "Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer". En AA.VV., 1972, 304-334.