

# Notas sobre Bécquer: Materialismo y Romanticismo

CARLOS MORENO HERNÁNDEZ  
*Colegio Universitario de Soria*

En la amplia bibliografía becqueriana se dan, entre otras, dos posturas aparentemente contrapuestas: La que intenta delimitar en su obra la influencia del romanticismo alemán, por un lado, y aquella otra que duda del romanticismo del poeta sevillano apoyándose en algunos elementos supuestamente materialistas de su obra, más o menos relacionados con aspectos biográficos, que la enlazarían con el realismo. A esta segunda postura cabría asimilar otras que creen ver en la teoría poética de Bécquer algunos de los rasgos típicos del clasicismo y la Ilustración.

Este trabajo pretende apuntar algunas ideas que ayuden a resolver las supuestas contradicciones implícitas en la interpretación de un mismo autor según criterios tan aparentemente incompatibles. Efectivamente, en Bécquer se encuentran de vez en cuando elementos relacionables con algunas versiones del materialismo dentro de la historia del pensamiento. Es indudable también que en su obra hay suficientes muestras de una clara influencia de ideas y posturas de los románticos alemanes y de lo que puede considerarse como romanticismo en sentido estricto. Sin embargo, como se intentará mostrar en adelante, no hay en Bécquer, como tampoco en la teoría romántica, previa exclusión de ella de prejuicios o ideas tópicas más bien superficiales, ninguna incompatibilidad entre lo que aparece en ellos como ideas o términos «materialistas» y lo que hay allí sin duda alguna de visión del mundo animista o neo-platónica, dentro de la tradición idealista a la que se adscribe comúnmente el romanticismo y teniendo en cuenta, además, que en la historia del pensamiento no hay una única tradición materialista ni una idealista, y que no siempre se sitúan éstas en polaridades incompatibles o irreductibles.

Todo esto tiene mucho que ver con las habituales posturas de enfoque en los estudios sobre el romanticismo y los autores adscritos a este movi-

miento, pues a menudo se da por supuesto que todo el mundo comparte una idea aceptada al respecto, cuando evidentemente se trata de algo no resuelto y ante lo cual sería preciso siempre la clarificación suficiente de la perspectiva investigadora, desde el supuesto implícito de que se está ante algo problemático, tal como señalara ya Lovejoy en 1924<sup>1</sup>. Cuando se trata de un autor concreto, como Bécquer, es inútil preguntarse si será o no romántico cuando previamente no se ha tomado postura sobre qué se entiende por tal o sobre los criterios que definen a una obra literaria en tal sentido.

Es esto aplicable, por ejemplo, al artículo de Jorge Urrutia, en el que, tras el lapidario comienzo, —«Nadie intenta ya sostener la idea de un Bécquer como poeta romántico»—, se nos da a continuación una mera imagen tópica del romanticismo, con un apoyo bibliográfico irrelevante<sup>2</sup>. Urrutia coincide con P. J. de la Peña<sup>3</sup> en considerar que Bécquer no es romántico, entre otras cosas porque ambos interpretan el proceso de creación poética descrito en las *Cartas Literarias* como algo nuevo o moderno en donde la creación misma queda separada del momento de la inspiración, algo que no ocurriría en el poeta romántico. Esta interpretación del pasaje de la segunda de las *Cartas Literarias* es compartida por Sebold, pero en este autor sirve para demostrar las raíces clásicas y lockianas de Bécquer y los románticos<sup>4</sup>.

El equívoco parece originado al interpretar el texto de Bécquer bajo el supuesto de que para él inspiración equivale sólo a sentimiento y, sobre todo, al no considerar la separación que Bécquer establece entre *poesía*, aquello que cualquiera puede sentir o experimentar, lo que existe independientemente del poeta, y *poema*, lo que se escribe, lo que sólo hacen los poetas<sup>5</sup>. Este equívoco puede ejemplificarse claramente en la rima XXVI («Voy contra mi interés al confesarlo...»), que tanto Urrutia como de la Peña interpretan fragmentariamente, basándose sólo en la primera estrofa, para mostrar el pretendido «materialismo» desmitificador de las «ilusiones románticas»<sup>6</sup>. Sin embargo, considerada la rima en su totalidad, la interpretación puede ser muy diferente si se enlaza con la teoría poética becqueriana

<sup>1</sup> ARTHUR O. LOVEJO, «On the discrimination of Romanticisms», *PMLA*, XXXIX (1924), pp. 229-253.

<sup>2</sup> JORGE URRUTIA, «Bécquer, ¿poeta materialista?», *BRAE*, LIII (1973) pp. 399 y 403.

<sup>3</sup> PEDRO J. DE LA PEÑA, «El Bécquer no romántico», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 402 (1983) pp. 51-68.

<sup>4</sup> RUSSELL P. SEBOLD, «Bécquer y la lima de Horacio», *Insula*, 422 (1982) pp. 1 y 10-11, reproducido en *La Trayectoria del Romanticismo Español*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 215-25.

<sup>5</sup> GUSTAVO A. BÉCQUER, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1973, 13.ª edición, pp. 622-23. Bécquer da pie a este equívoco al no distinguir claramente entre los dos momentos de la inspiración en la *Carta Literaria* segunda, aunque se refiere, por un lado, a la inspiración «primitiva» o «verdadera» (p. 623) provocada por el sentimiento o la sensación, a la que puede llamarse natural, y por otro habla de un segundo momento evocador, sólo dado a los poetas, en donde también se siente, pero de una manera «artificial» y «revestido de un poder sobrenatural».

<sup>6</sup> DE LA PEÑA, art. cit., pp. 58 ss.; URRUTIA, art. cit., pp. 407 ss.

en su genuina raíz romántica. La distinción entre *poesía* y *poema* queda perfectamente clara en la última estrofa:

Tú sabes y yo sé que en esta vida  
con genio es muy contado el que *la escribe*  
y con oro cualquiera *hace* poesía.

en donde *la escribe* y *hace* están subrayados en el manuscrito becqueriano<sup>7</sup>. Lo que Bécquer parece estar insinuando es que es más fácil *hacer poesía* con dinero o en el dinero, esto es, crear el ambiente propicio o el marco adecuado, o rodearse de belleza comprándola, que *escribir poesía* sin genio, es decir, *escribir / hacer mala poesía*.

Del mismo modo, la mujer más o menos ideal ejemplificada en las *Cartas Literarias* no es sino un poema natural *hecho* con la inconsciencia de la naturaleza, «verbo divino hecho carne» como reflejo de lo absoluto. El poeta, después de haber sentido, no *hace* sino inspirarse, esto es, evocar con el poder creador inconsciente de la naturaleza, ayudado o no del poder creador consciente de la razón ordenadora, del lenguaje, algo siempre insuficiente. De ahí que sólo gracias al *genio*, facultad inconsciente y misteriosa, es posible conseguir *escribir* un verdadero poema, un poema obra del arte<sup>8</sup>. La rima III ejemplifica perfectamente este problema y *La mujer de piedra* no es sino el poema *escrito* en piedra, de un artista desconocido y genial, que nos trasluce o traduce un aliento divino<sup>9</sup>. La procedencia de todas estas ideas, sea cual fuere su forma de transmisión, es el romanticismo alemán<sup>10</sup>, y la forma más rigurosa de su exposición teórica se encuentra en Schelling y en particular en su *Sistema del Idealismo Trascendental* (1800), obra no traducida en España y de la que Menéndez Pelayo da un resumen, con otras del mismo autor, citando la edición francesa de Grimbolt de 1842<sup>11</sup>, que Bécquer pudo hacer conocido, de no recibir las ideas a través de alguno de sus germanizados amigos. La relación de un pasaje del *Sistema* de Schelling con la rima III parece evidente:

Además, si el arte se lleva a cabo a través de dos actividades totalmente diferentes la una de la otra, el genio no es ni la una ni la otra, sino aquello que las sobrepasa a ambas. Si debemos buscar en una de estas dos actividades —a saber, la actividad consciente— lo que se llama generalmente *arte*, pero que no es más que una parte, esto es, lo que en el arte se ejerce conscientemente, con delibera-

<sup>7</sup> GUSTAVO A. BÉCQUER, *Rimas*, ed. J. Carlos de Torres, Madrid, Castalia, 1977, p. 126. En la edición citada de las *Obras Completas* sólo aparece subrayada la palabra *hace*, en lo que parece una errata (p. 422).

<sup>8</sup> BÉCQUER, *Obras Completas*, op. cit., pp. 622-626.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 402-405 y 756-757.

<sup>10</sup> Sobre el ambiente germanizado del Madrid literario que Bécquer frecuentó, véase Dámaso Alonso, «Originalidad de Bécquer», en *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1944, pp. 261-264, y J. F. GÓMEZ DE LAS CORTINAS, «La formación literaria de Bécquer», en *Revista Bibliográfica y Documental*, IV, 1-4 (1950), pp. 77-79.

<sup>11</sup> MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, C.S.I.C., 1974, 4.ª edición, vol. II, pp. 155 ss.

ción y reflexión, lo que puede igualmente ser enseñado y aprendido, lo que puede obtenerse por la tradición y el ejercicio, es por el contrario en el inconsciente que todo arte incluye dónde deberemos buscar lo que no puede ser aprendido en él, ni adquirido por el ejercicio o de cualquier otra manera, sino que no puede ser más que un don innato debido a un favor gratuito de la naturaleza y que constituye lo que con una palabra podemos llamar *poesía* en el arte<sup>12</sup>.

Este pasaje, si no conociéramos su origen, podría considerarse una glosa a la rima III, en donde Bécquer llama *razón* a lo que Schelling llama *arte*, e *inspiración* a la *poesía*. Sebold, por su parte, pretende que esa rima desarrolla, sin más, la división *arte-naturaleza* de Horacio<sup>13</sup> sin mencionar la idea de *genio* ni tener en cuenta la relación entre naturaleza y obra de arte en la teoría romántica:

El producto del arte se distingue del producto orgánico de la naturaleza principalmente en que el ser orgánico presenta todavía en estado de indivisión lo que la producción estética presenta después de la separación, pero reunido. La producción orgánica no procede de la consciencia, ni por consiguiente de la contradicción infinita que es condición de la producción estética. El producto orgánico de la naturaleza no será pues necesariamente *bello*, si es verdad que la belleza consiste en la solución de un antagonismo infinito, y si es bello esa belleza aparecerá como puramente accidental, dado que su condición no puede ser concebida como existente en la naturaleza; así se explica el interés totalmente particular asignado a la belleza natural, no en tanto que belleza en general, sino en tanto que es precisamente belleza *natural*. Se deduce de esto el caso que debe hacerse de la imitación de la naturaleza como principio del arte, pues no sólo es que la Naturaleza, que no es bella más que accidentalmente, no sirva de regla al arte, sino que, al contrario, lo que el arte produce en su perfección es lo que proporciona el principio y la norma para juzgar la belleza natural<sup>14</sup>.

No sólo se da en este pasaje una crítica implícita de la teoría horaciana, sino que queda en él también recalcada la separación entre *arte* y *poesía* reunidas por el genio en la obra de arte, esto es, lo consciente aprendido y lo inconsciente o don natural, lo compartido con la naturaleza y resuelto a través del genio en una obra concreta que es capaz de representar lo infinito de manera finita, lo cual constituye precisamente la *belleza*<sup>15</sup>, algo que en la naturaleza no se da sino accidentalmente, por lo que ésta no puede ser

<sup>12</sup> F. W. J. SCHELLING, *Le Système de l'Idéalisme Transcendantal*, Louvain, Peeters, 1978, cap. VI, pp. 250-251. Traducción francesa, C. Dubois. La traducción castellana es nuestra.

<sup>13</sup> Sebold hace ya esta identificación en el prólogo titulado «Sobre la actualidad de las reglas», en *El rapto de la mente*, Madrid, Prensa Española, 1970, p. 12, y la repite en el artículo citado de 1982.

<sup>14</sup> SCHELLING, *op. cit.*, p. 254.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 253.

modelo de nada, sino al revés, su posible belleza es juzgada según un modelo interior:

Lo que llamamos Naturaleza es un poema grabado en una maravillosa escritura cifrada (...) La Naturaleza no es para el artista más de lo que es para el filósofo, a saber, solamente el mundo ideal apareciendo bajo continuas limitaciones, o solamente el reflejo imperfecto de un mundo que existe no fuera de él, sino en él<sup>16</sup>.

Pasaje que sirve también de explicación de la rima IV, si se tiene en cuenta la idea de *poesía* antes expuesta, pues la naturaleza lleva en ella misma la capacidad productiva inconsciente:

La Naturaleza comienza inconscientemente y acaba conscientemente, la producción no está finalizada pero sí el producto. El Yo (...) debe comenzar con consciencia (subjetivamente) y acabar en el inconsciente u *objetivamente*; el Yo es consciente en cuanto a la producción, inconsciente con respecto al producto<sup>17</sup>.

Y el poeta coincide con la naturaleza en el momento de la creación, después de haber tenido la experiencia subjetiva o sensible. La separación en Bécquer entre *poesía* y *poema* es análoga a la de belleza natural y belleza artística en Schelling, siendo ésta el modelo de aquella y no alrevés, aunque la belleza natural intervendría antes en el proceso de creación, antes de escribir, cuando se siente para distinguir lo bello en la naturaleza, es decir, aquello que impresione el cerebro dejando en él su huella, según el conocido pasaje de las *Cartas Literarias*<sup>18</sup>. Y Bécquer distingue cuidadosamente entre aquellos que sienten, esto es, todo el mundo, y aquellos que guardan como un tesoro la memoria viva de lo que han sentido, es decir, los poetas<sup>19</sup>. Después, el poema puede escribirse con genio o sin él. Si el genio acude, esto es, la facultad misteriosa que sintetiza los dos momentos y los supera, se crea la obra de arte; si no, se hace simplemente, se *escribe*, mala poesía. Y este es el conflicto de todo poeta en su lucha con el lenguaje, siempre

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 259. F. GARRIDO PALLARDÓ, en su obra *Los orígenes del romanticismo* (Barcelona, Labor, 1968) distingue entre el «yo rusioniano» (Rousseau es para él un «lockiano puro»), «yo ficticiano» y «yo romántico», representado éste por Schelling, quien «afirma que la naturaleza tiene una finalidad, pero que el hombre no sólo la percibe fuera, sino también dentro, por 'intuición artística' (...) el romanticismo, sensorialista, en cuanto admite el conocimiento originado en la percepción, afirma también que en el hombre hay una facultad modificativa y coordinativa de elementos preexistentes, bien es verdad, pero con resultados autónomos y obtención de presencias que la naturaleza no puede ofrecer» (pp. 118-119).

<sup>17</sup> SCHELLING, *op. cit.*, p. 246.

<sup>18</sup> BÉCQUER, *Obras Completas, op. cit.*, pp. 622-23.

<sup>19</sup> *Ibid.*, Carta II, p. 263. Para una discusión sobre las distintas interpretaciones de estos pasajes de la Carta II, véase JUAN LUIS ALBORG, *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Gredos, 1980, tomo IV, pp. 812-13. Alborg, en su interpretación, prima a la emoción real u originaria frente a su recuerdo o evocación posterior, que considera rebajada o degradada frente a la otra. Pero no hay tal. Lo importante, lo que distingue al poeta, es esa segunda fase, en la que reside la inspiración propiamente artística. Y es entonces cuando el genio acude o no para dar la forma adecuada a lo que el poeta lleva dentro, es decir, para sintetizar, integrándolas; *arte y poesía*, según Schelling, *razón e inspiración*, según Bécquer.

insuficiente de entrada para expresar, para dar salida a todo lo que el poeta lleva dentro, como es el caso de Manrique, en *El rayo de luna*, quien

dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y ensueños de poeta, porque Manrique era poeta; ¡tanto, que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos y nunca los había encerrado al escribirlos!<sup>20</sup>.

Y esta *leyenda* ejemplifica precisamente la búsqueda imposible de la forma concreta que ha de ser apresada, como mujer o poema, el *tú* inasible que aparece a menudo en las *Rimas*, concierto de variaciones sobre el mismo tema, aunque sea quizás en la rima XV donde tiene su expresión más satisfactoria<sup>21</sup>.

El proceso de la creación poética, tal como aparece descrito por Bécquer en la *Carta Literaria* segunda es uno de los elementos de su obra que han servido para juzgarla como materialista o no-romántica. Otro elemento, quizás el más importante después del anterior para justificar esta interpretación, es el supuesto atomismo, o mejor, la aparición de los átomos, en algunos pasajes de la obra de Bécquer. Urrutia habla de «referencia constante en su poesía» (rima III, V, VIII, X, XIII, la *Introducción Sinfónica*, —dos veces—, y el poema en prosa *La creación*, no citado por Urrutia) y de que «se trata de otro elemento materialista más a tener en cuenta»<sup>22</sup>. El atomismo en Bécquer había sido tratado ya por Ramírez Araujo en 1956, relacionándolo con Lucrecio y la tradición atomística, sin citar a Demócrito, para concluir que el poeta sevillano, con su idea del verbo poético

ingiere la tradición pagana en la cristiana y apela al Dios que hizo el universo con su palabra (...) no siendo Bécquer un poeta materialista, le era imposible abandonar la creencia en este poder transcendental<sup>23</sup>.

Y para Ramírez Araujo existiría en Bécquer una preocupación constante por lo infinitesimal, una visión atomística que abarca el mundo de la materia y el del espíritu, al intuir «una analogía entre el mundo mecánico de los filósofos atomistas y su propio universo afectivo»<sup>24</sup>.

Al hablar del atomismo suele sobreentenderse que existe una sola tradición y que ésta supone una idea del universo puramente mecánica. Dado que también es un tópico identificar, sin más, idealismo y romanticismo, se sobreentiende entonces que éste es incompatible con cualquier versión del

<sup>20</sup> BÉCQUER, *Obras Completas*, ed. cit., p. 161.

<sup>21</sup> Sobre la rima XV, véase Francisco López Estrada, «Comentario de la rima XV ('Cendal flotante de leve bruma...') de Bécquer», en *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 87-125.

<sup>22</sup> URRUTIA, art. cit., p. 405.

<sup>23</sup> ALEJANDRO RAMÍREZ ARAUJO, «Dos poetas del átomo: Bécquer y Lucrecio», en *Symposium*, X (1956) p. 123.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 123.

materialismo. Sin embargo, al examinar la teoría romántica alemana se ve que pretende, entre otras cosas, superar tales esquematismos. Por otra parte, no hay tampoco en la historia del pensamiento una clara interpretación respecto a la doctrina de los primeros atomistas, Leucipo y Demócrito y, en todo caso, existen divergencias entre el atomismo de éstos y el de Epicuro, que pasa a Lucrecio. Karl Marx, en su tesis doctoral, escrita en 1841, establecía ya una diferencia fundamental entre la visión del mundo en Demócrito y en Epicuro, contra la idea prevaleciente desde la antigüedad, de que Epicuro plagia a Demócrito. Para Epicuro, dice Marx, todo conocimiento depende de la percepción sensible, mientras que para Demócrito el mundo sensible es apariencia subjetiva; para Epicuro, ese mundo sensible es fenómeno objetivo<sup>25</sup>. Ni que decir tiene que las ideas de Marx están más cerca de Epicuro que de Demócrito, y la posterior teoría del arte marxista no es sino otra versión del realismo clásico. En Demócrito domina la idea de necesidad; en Epicuro es el azar el que mueve o impulsa la materia. Para Demócrito los nombres son convencionales, no naturales como pretende Epicuro, y en relación con el discurso hay dos clases de conocimiento: uno a través del entendimiento y otro a través de la sensación. A éste le llama oscuro, pues sólo es verdadero el conocimiento del movimiento de los átomos<sup>26</sup>.

Hoy se rechaza además la oposición entre Demócrito y Platón como equivalente a la que se establece entre materialismo e idealismo, entendiendo que hay en los dos una base pitagórica común<sup>27</sup>. De Bruyne, por su parte, detalla la teoría estética de Demócrito, para quien los dioses y el alma estarían compuestos de átomos ígneos y esféricos, más sutiles. De ahí que, de las capas altas en donde flotan, surjan emanaciones o «imágenes materiales» (ídolos) que penetran en el fuego de nuestra alma, encendiéndola. Entonces «vemos» cosas que en estado normal no percibiríamos, lo que explica las revelaciones de la clarividencia en el sueño y el vaticinio profético, así como el entusiasmo y la «locura» del poeta contemplativo<sup>28</sup>. Y es De Bruyne también el que se refiere a la antipatía que Horacio sentía hacia el poeta entusiasmado o inspirado, el poeta loco o verdadero poeta para Demócrito, según el escritor latino:

Ingenium misera quia fortunatius arte  
credit, et excludit sanos Helicone poetas  
Democritus...<sup>29</sup>

<sup>25</sup> KARL MARX, *Diferencia de la Filosofía de la Naturaleza en Demócrito y Epicuro*, Madrid, Ayuso, 1971, pp. 20 ss.

<sup>26</sup> RICHARD MCKEON, «Criticism and the Liberal Arts: The Chicago School of Criticism», en *Profession* (MLA), 82 (1982) pp. 5-7.

<sup>27</sup> DEMÓCRITO DE ABDERA, «Fragmentos y Testimonios», en *Los Filósofos Presocráticos*, Madrid, Gredos, 1980, tomo III, pp. 171 ss.

<sup>28</sup> EDGAR DE BRUYNE, *Historia de la Estética*, Madrid, B.A.C., 1963, tomo I, pp. 40-42.

<sup>29</sup> *Ibid.*, I, 276. La cita de Horacio es de su epístola *ad Pisonem* o arte poética, vv. 295-97.

Horacio presenta a continuación un retrato prototípico del poeta loco o inspirado: deja crecer sus uñas y su barba, busca los sitios retirados y evita los baños<sup>30</sup>, imagen que se mantiene en la época romántica<sup>31</sup>. La misma indicación sobre Demócrito se encuentra en Cicerón: *Negat sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse*<sup>32</sup>.

Tal como se ha apuntado antes, la oposición, sin más, entre materialismo y romanticismo, con la consiguiente asimilación de éste al idealismo en general, no sólo es algo simplificador en relación con la historia del pensamiento, sino que está en desacuerdo con la teoría romántica alemana y, en particular, con la filosofía de Schelling, que abogan por el «sintetismo», pues el arte tiene precisamente por misión, para Schelling y los románticos, reabsorber los contrarios, y ésa es la tarea del verdadero artista, esto es, del dotado de genio. La belleza, natural o artística, se da cuando la luz y la materia, lo ideal y lo real se tocan<sup>33</sup>.

En el diálogo titulado *Bruno*, Schelling funde las dos tradiciones, materialista e idealista, en una sola, explicándolas por separado como las dos versiones resultantes de la mala interpretación que se ha hecho, ya desde Platón, de la primitiva doctrina presocrática sobre la materia; una de esas versiones ha dado lugar al materialismo grosero:

Sin embargo, la verdadera idea de la materia se perdió tempranamente y en todo tiempo ha sido conocida por muy pocos. Ella es la unidad misma del principio natural y del principio divino; es, pues, absolutamente simple, inmutable, eterna. Los filósofos posteriores, ya Platón, han entendido por materia meramente el sujeto de las cosas naturales y cambiantes; no obstante, esto no es en modo alguno algo que pueda convertirse en principio. Por el contrario, lo que los creadores de esta doctrina llamaron materia es lo Uno que se eleva por encima de toda oposición; sólo en lo Uno se distinguen y se oponen lo natural y lo divino de las cosas.

Tiempos posteriores confundieron materia con cuerpo y mezclaron con lo incorruptible e imperecedero lo que es por su naturaleza corruptible y perecedero (...) Como de este modo se extinguió la vida de todos los órganos del todo e incluso los fenómenos vivientes de los cuerpos en sus relaciones quedaron reducidos a movimientos sin vida, restaba sólo la culminación del proceso, a saber, el intento de resucitar mecánicamente la naturaleza muerta hasta en lo más íntimo. Tal empeño recibió en los tiempos subsiguientes el nombre

<sup>30</sup> Horacio, *Epîtres*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, pp. 217-218. Se refiere de nuevo al mismo tema en los vv. 453 ss., pp. 225-226.

<sup>31</sup> La imagen o retrato tópic del romántico es ridiculizada con detalle por Mesonero Romanos en su artículo costumbrista «El romanticismo y los románticos», escrito en Septiembre de 1837 (véase, *Escenas Costumbristas*, Barcelona, Juventud, 1978, pp. 154-55).

<sup>32</sup> HORACIO, *op. cit.*, p. 218. La cita de Cicerón es de su obra *De Divinatione*, I, 80.

<sup>33</sup> TZVETAN TODOROV, *Théories du Symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 219 ss.



de materialismo y (...) ha dado lugar a una concepción tan grosera de la naturaleza y la esencia de la materia, que en comparación con ella los así llamados pueblos bárbaros (...) resultan dignos de respeto. Pero (...) la vida no hizo más que huir de la naturaleza a un mundo en apariencia distinto, y de esta forma surgió inmediatamente del ocaso de aquella filosofía la nueva vida de la antiquísima doctrina del mundo del intelecto<sup>34</sup>.

Esta absorción de los contrarios que propugna la teoría romántica y la filosofía de Schelling llega incluso, en A. W. Schlegel, según Todorov<sup>35</sup>, a la distinción entre el arte clásico como *sincretismo* y el arte romántico como *sintetismo*, de manera que el arte clásico estaría más cerca de lo bello natural, de acuerdo con la distinción entre belleza natural y artística en Schelling, expuesta antes; o, dicho de otro modo, el arte griego estaría en consonancia con la primitiva doctrina de la materia, antes de producirse la separación entre materialismo grosero e idealismo:

El ideal griego de la humanidad era perfecto acuerdo y equilibrio de fuerzas, armonía natural. Los modernos, por el contrario, han adquirido la consciencia de un dualismo interno, que hace imposible tal ideal; por ello, su poesía tiende a reconciliar y fundir indisolublemente los dos mundos entre los cuales nos sentimos divididos, el espiritual y el sensual. Las impresiones sensibles han de sacralizarse en misteriosa unión con sentimientos elevados, mientras que lo espiritual ha de hallar en las formas tangibles su contrapartida sensorial para sus percepciones inexpresables de lo infinito. En el arte y en la poesía griegas hay una unidad original e inconsciente de forma y materia; en los modernos, en la medida en que permanezcan fieles a su espíritu particular, se buscará una interpenetración interna de las dos como unión de contrarios<sup>36</sup>.

A. W. Schlegel vuelve a insistir en esta misma obra en la distinción:

La poesía romántica es la expresión del impulso secreto hacia el caos que trabaja constantemente para dar a luz nuevas y maravillosas creaciones, y que está oculto debajo, en el interior del universo ordenado: el espíritu animador del amor primigenio flota aquí sobre las aguas. La antigua poesía es más sencilla y clara y está más cerca de la naturaleza en la completitud independiente de sus obras individuales; la poesía romántica, a pesar de su apariencia fragmentaria, está más cerca del secreto del universo<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> F. W. J. SCHELLING, *Bruno, o sobre el principio divino y natural de las cosas* (1802), Madrid, Orbis, 1985, pp. 104-109.

<sup>35</sup> TODOROV, *op. cit.*, p. 224.

<sup>36</sup> A. W. SCHLEGEL, *Lecciones sobre arte dramático y literatura* (1809), en LILIAN R. FURST, *European Romanticism*, London, Methuen, 1980, pp. 34-36. TODOROV, *op. cit.*, p. 224, cita también este fragmento, en parte. La traducción es nuestra.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 112-113.

Es inevitable relacionar este pasaje con el prólogo que escribió Bécquer para el libro *La Soledad*, de su amigo Augusto Ferrán. Allí, en la parte segunda, distingue entre dos tipos de poesía, una magnífica y sonora, que tiene un valor dado, la poesía de todo el mundo; otra, que carece de medida absoluta y que despierta «las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía», la que «puede llamarse poesía de los poetas». Y declara que los poemas populares del libro de Ferrán pertenecen a este segundo tipo, porque «la poesía popular es la síntesis de la poesía»<sup>38</sup>. Aunque con nomenclatura diferente, es evidente también la afinidad del último pasaje citado de Schlegel con otro de la *Carta Literaria* segunda:

Sin embargo, yo procuraré apuntar, como de pasada, algunas de las ideas que me agitaron durante aquel sueño magnífico, en que vi al amor, envolviendo la humanidad como en un fluido de fuego, pasar de un siglo en otro, sosteniendo la incomprensible atracción de los espíritus, atracción semejante a la de los astros, y revelándose al mundo exterior por medio de la poesía, único idioma que acierta a balbucear algunas de las frases de su inmenso idioma<sup>39</sup>.

Todorov señala que la idea de *shintetismo* crea el problema de si el romanticismo, al definirse como absorción de todos los contrarios, no encontrará en su camino la pareja de lo clásico y lo romántico, que también absorberá. Paradoja que puede tener, dice, consecuencias nefastas, pues impide la separación entre clásicos y románticos y, de hecho, vacía de sentido el término mismo de romántico<sup>40</sup>. Cabría preguntarse si el llamado eclecticismo, que según Peers acabaría imponiéndose en la literatura española de la primera mitad del siglo XIX<sup>41</sup>, no habría surgido precisamente de la incomprensión o la mala interpretación, quizás inevitable, de estas ideas, junto con la persistencia del neoclasicismo en el siglo XIX<sup>42</sup>. De hecho, podemos encontrar en Larra una formulación de la teoría ecléctica<sup>43</sup> que tiene poco que ver, como casi toda su obra, con el romanticismo en sentido estricto, de raíz germánica, que se da en Bécquer, y que es propiamente una declaración de realismo artístico, lo mismo que sus ideas sobre el costumbrismo<sup>44</sup>.

Está claro también que para Larra los románticos son sobre todo los franceses, como Víctor Hugo, quienes identificaban romanticismo y revolución (utópica), oponiéndolo a la tradición clásica francesa del antiguo régimen, algo que propiamente no se da en ningún otro país europeo. Junto a

<sup>38</sup> BÉCQUER, *Obras Completas*, op. cit., pp. 1186-87.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 625.

<sup>40</sup> TODOROV, op. cit., p. 224.

<sup>41</sup> E. A. PEERS, *Historia del Movimiento Romántico Español*, Madrid, Gredos, 1973, 2.<sup>a</sup> ed., tomo II, pp. 77-198.

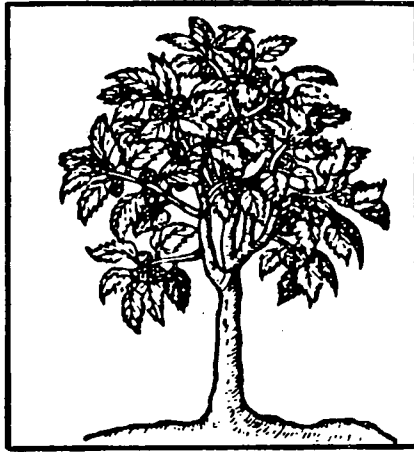
<sup>42</sup> Sobre la persistencia del neoclasicismo y la Ilustración en el siglo XIX, véase Alborg, op. cit., pp. 44 ss., y R. P. SEBOLD, *La Trayectoria...*, op. cit., pp. 38 y 126-30.

<sup>43</sup> Sobre todo al final de su artículo titulado *Literatura* publicado en Enero de 1836.

<sup>44</sup> Sobre la teoría de Larra acerca de la sátira y el costumbrismo, véanse principalmente sus artículos titulados *De la sátira* y *de los satíricos* (marzo de 1836) y *Panorama Matritense* (junio de 1836), con el elogio de Mesonero Romanos en éste último.

esto habría que considerar además la influencia tardía del romanticismo alemán en Europa<sup>45</sup>.

El eclecticismo podría así considerarse como resultado del intento de aclimatación en España, fuera de contexto, de algunos aspectos del romanticismo francés e inglés que trajeron los emigrados, tras la tentativa de adaptación de algunas ideas del romanticismo alemán por parte de Böhl de Faber, falseándolo en un sentido reaccionario de simple recuperación del siglo de Oro, lo que también iría a parar al ancho saco ecléctico, junto con la persistencia del neoclasicismo. Todo esto habría permitido clasificar como románticos, sin más, a autores tan dispares como Rivas, Larra, Espronceda, Zorrilla y Bécquer, por citar sólo los más importantes y conocidos. De hecho, es Bécquer el único entre ellos que recibe una clara influencia del romanticismo alemán, algunos de cuyos rasgos más evidentes en el poeta sevillano se han mostrado aquí para intentar rebatir diversas interpretaciones que sitúan su obra en una perspectiva incompatible en apariencia con ese movimiento.



<sup>45</sup> ALBORG, *op. cit.*, pp. 25-29. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, pp. 127 ss., indica ya el sentido lato que el término *romántico* tiene en los países latinos y el mucho más estricto con que se usa en Alemania, donde sólo se aplica a un grupo especial, una pequeña, «iglesia», sin poetas ni filósofos de primer orden, según él, y con una influencia grande pero transitoria.