



Universidad de Valladolid



**GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS**

**TRABAJO FIN DE GRADO**

**COMPARATIVA DE LA NARRATIVA BREVE DE  
E.T.A. HOFFMANN Y G.A. BÉCQUER.**

**Presentado por:** Natalia Gabriela Traeger Llano.

**Tutelado por:** M<sup>a</sup> de los Ángeles González Miguel.

**Año**

**2015-2016**



## **RESUMEN.**

En el trabajo que se presenta a continuación realizamos una comparación en la narrativa breve de los autores románticos E.T.A. Hoffmann y G.A. Bécquer. Comenzamos con una breve introducción a la literatura comparada, la cual se considera una ciencia independiente de la historia de la literatura desde hace relativamente poco tiempo, y que, sin embargo, ha existido desde hace muchos años. La importancia que tiene Alemania en el desarrollo de esta ciencia, se debe, en gran parte, al concepto de *Weltliteratur*, establecido por Goethe en su obra.

La relevancia de Alemania en el movimiento romántico es también notable mediante los distintos círculos, de Jena, de Heidelberg y de Berlín. De esta manera, los autores alemanes, como E.T.A. Hoffmann influyen en representantes de otros países, entre ellos, autores españoles tales como G.A. Bécquer. Se analiza también en este trabajo el conflicto del género dentro de la narrativa breve, así como el tratamiento de lo fantástico en la misma. Finalmente, se comparan los distintos motivos comunes existentes en las colecciones de cuentos de Hoffmann así como en las *Leyendas* de Bécquer.

## **ZUSAMMENFASSUNG.**

In dieser Arbeit wird eine vergleichende Studie über kurze Prosa der zwei romantischen Autoren E.T.A. Hoffmann und G.A. Bécquer präsentiert. Zunächst werde ich in die vergleichende Literatur, die zwar bereits vor langem entstand, doch wird sie erst seit kürzerem als eine unabhängige Wissenschaft der Literaturgeschichte betrachtet, einführen. Die Entwicklung dieser vergleichenden Literaturwissenschaft ging auf Deutschland zurück, indem Goethe in seinem Werk den Begriff Weltliteratur zum Ausdruck gebracht und geprägt hatte.

Die Relevanz Deutschlands in der romantischen Bewegung lässt sich durch die verschiedenen Einflusszentren, Jena, Heidelberg und Berlin, beweisen. Diese Beeinflussung hat neben den deutschen SchriftstellerInnen wie E.T.A. Hoffmann auch andere VertreterInnen in anderen Ländern erreicht, zum Beispiel, den spanischen Schriftsteller G.A. Bécquer. Darüber hinaus werde ich auf Konflikte in der Gattung sowie die Verarbeitung des Fantastischen eingehen.

Unterschiede und Gemeinsamkeit bezüglich der Motiven zwischen den Erzählensammlungen von Hoffmann und in den Leyendas von Bécquer werden zum Schluss dargestellt.

## ÍNDICE.

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>6</b>
<b>2. LITERATURA COMPARADA.....</b>	<b>8</b>
<b>3. ROMANTICISMO.....</b>	<b>11</b>
3.1. <i>Romanticismo alemán.....</i>	12
3.1.1. Romanticismo temprano o Romanticismo de Jena.....	14
3.1.2. Segunda generación de románticos. Círculo de Heidelberg.....	17
3.1.3. Románticos tardíos o Círculo de Berlín. E.T.A. Hoffmann.....	18
3.2. <i>Romanticismo español. G.A. Bécquer.....</i>	20
<b>4. GÉNERO.....</b>	<b>26</b>
4.1. <i>Poética de Hoffmann.....</i>	26
4.2. <i>Tratamiento del género en Bécquer. Leyendas.....</i>	29
4.3. <i>Comparación.....</i>	32
<b>5. TRATAMIENTO DE LO FANTÁSTICO EN E.T.A. HOFFMANN Y G.A. BÉCQUER.....</b>	<b>36</b>
<b>6. MOTIVOS COMUNES.....</b>	<b>43</b>
6.1. <i>Tematología.....</i>	43
6.2. <i>Motivos comunes.....</i>	44
6.2.1. Hipnosis.....	44
6.2.2. La transmigración de las almas.....	46
6.2.3. Los ojos.....	47
6.2.4. El descontento.....	50
6.2.5. El músico.....	53
6.2.6. La mujer.....	55
<b>7. CONCLUSIÓN.....</b>	<b>60</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>61</b>

## 1. INTRODUCCIÓN.

En el trabajo que se presenta a continuación, realizamos un estudio comparativo dentro de la narrativa breve de dos autores representantes del Romanticismo en Europa, uno alemán, E.T.A. Hoffmann y otro español G. A. Bécquer.<sup>1</sup>

Estos dos autores son referentes en el movimiento romántico tardío en sus respectivos países. Dado que el Romanticismo alemán es anterior al español, es lógico pensar que Hoffmann haya influido en Bécquer, tal como confirma la siguiente cita:

Cierto es que entre los románticos españoles se hallan algunos buenos conocedores del mundo alemán –por ejemplo, el propio Bécquer, que dominaba la lengua y había leído bien a Hoffmann– y no puede negarse la influencia de éste en la consolidación del género de terror en el Romanticismo español, pero tampoco puede negarse que en esta época ambas literaturas son muy distintas en cuanto a su fuerza y su temática de fondo, aunque tal vez no tanto en los motivos y escenarios de la superficie, en aquello que consideramos «típicamente romántico»: elementos del mundo de la fantasía, crepúsculos, ruinas, bosques, criptas, castillos abandonados, cementerios, poetas desequilibrados, doncellas lánguidas, etcétera.<sup>2</sup>

No hacemos una comparación general entre ambos autores, sino que nos centramos, en particular, en su narrativa breve, es decir, los cuentos de Hoffmann y las *Leyendas* de Bécquer.

Hemos intentado separar los apartados en aras de conseguir la mejor comprensión posible de la comparativa realizada, sin embargo, y como se refleja en las notas a pie de página, todos los elementos del trabajo se entrelazan, sobre todo aquellos que se sitúan en los tres últimos apartados, que son, el género, el tratamiento de lo fantástico y los motivos comunes.

Para comprender el estudio comparativo es necesario hacer una breve introducción a la literatura comparada incluyendo su significado y recorrido más importante, así como los autores que tienen relación con esta ciencia tales como Goethe.

---

<sup>1</sup> Cfr. Ana Pérez López, *La recepción de E.T.A. Hoffmann en España*, en Berta Raposo y José Antonio Calañas, *Paisajes románticos: Alemania y España*, Fráncfort, Peter Lang, 2004, págs. 133-148.

<sup>2</sup> I. García Adáñez, “Los ojos de Olimpia, diez versiones de una historia de terror”, en revista de historia de la traducción, 1611, Número 5, Madrid, Número 5, 2011.

El segundo apartado será un paso por el Romanticismo, incluyendo su desarrollo en Alemania y los círculos más importantes: el de Jena, el de Heidelberg y finalmente el de Berlín. Además trataremos las características del movimiento y una breve biografía de E.T.A. Hoffmann. De la misma manera seguiremos el mismo esquema con el Romanticismo español y su, aunque tardío, representante en el país, G.A. Bécquer.

Después de estos apartados, hablaremos del conflicto del género en ambos autores. Dentro del movimiento romántico, una de las características más importantes es lo fantástico, que se estudia en el siguiente apartado. Por último, analizaremos los motivos comunes en la narrativa breve de los dos autores, dividiéndolos en un apartado teórico sobre tematología de los motivos y otro con la parte práctica del análisis.

## 2. LITERATURA COMPARADA.

Para poder realizar una comparativa de la narrativa breve de G. A. Bécquer y E.T.A. Hoffmann, es necesario comenzar hablando del término literatura comparada, sobre todo en Alemania. Para ello tenemos que tener en cuenta que es una ciencia nueva, ya que la literatura comparada no llegó a considerarse más que una rama de la Historia de la Literatura hasta el siglo XIX, tanto es así, que incluso hoy en día siguen existiendo teorías que afirman que lo es, como puede ser la Teoría de Carré.<sup>3</sup>

Desde los inicios de esta ciencia, se han propuesto infinidad de definiciones, sin embargo en ninguna de ellas reside la totalidad del significado de *literatura comparada*. Hoy en día, dado que hay mayor variedad de estudios sobre dicha ciencia, encontramos definiciones tales como la de la revista electrónica de estudios filológicos *Tonos digital*:

La literatura comparada se define como una disciplina empírica de los estudios literarios cuyo objetivo se centra en la comparación de una literatura con otra(s) literatura(s) u otras formas de expresión humana. En la actualidad, debido al enfrentamiento entre las dos orientaciones que han nacido en su seno —histórica y teórica—, esta disciplina se halla inmersa en un proceso de renovación teórica y práctica que obliga a la búsqueda de un nuevo campo de estudio y afecta directamente a su relación con los estudios sobre la traducción.<sup>4</sup>

Debido a que uno de los autores protagonistas de este estudio es E.T.A Hoffmann, hablaremos del origen de la literatura comparada como ciencia en Alemania.

Se han documentado tratados, anteriores al estudio de la literatura comparada como ciencia, que llevan a cabo una comparación, ya sea literaria o lingüística. Entre los tratados lingüísticos incluimos el caso de la comparación de la *langue d'oc* y la *langue d'oeil* que hace Dante en el noveno capítulo de su *De vulgari eloquentia* y, entre los literarios, *Hamburgischer Dramaturgie*, de Lessing, que consiste en la comparación de la dramaturgia.

---

<sup>3</sup> Carré pensaba que el estudio de las influencias literarias podía resultar peligroso, porque a menudo había que trabajar con imponderables. Cfr. U. Weisstein, *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Kohlhammer, 1968, págs 51-53.

<sup>4</sup> María Mercedes Enríquez Aranda, *La literatura comparada y los estudios sobre la traducción: hacia nuevas vías de investigación*, en *Revista electrónica de estudios filológicos Tonos digital*, número XX, Universidad de Málaga, 2010, Última consulta fecha 07/07/16.



Para hablar del inicio de la literatura comparada como ciencia tenemos que remontarnos al año 1987, en Francia. En esta fecha y lugar, en la Universidad de Lyon, se crea por primera vez una cátedra en literatura comparada. Se da paso a la publicación de obras sobre cuestiones teóricas, folklore, estudio comparado de las literaturas modernas, etc.

En 1900, Louis-Paul Betz publica la *Bibliographie de la Littérature comparée*. Tres años más tarde, Frédéric Loliée publica las *Histoires des Littératures comparées des origines au XXe Siècle*.

Habiendo hecho ya una introducción a la literatura comparada en general nos trasladamos a Alemania. Para entender el desarrollo de la literatura comparada en Alemania, hay un concepto que es imprescindible para la misma y es el de *Weltliteratur*, concepto creado por Goethe.

Ich sehe immer mehr, fuhr Goethe fort, daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist und daß sie überall und zu allen Zeiten in Hunderten und aber Hunderten von Menschen hervortritt. (...). Der Herr Matthisson muß daher nicht denken, er wäre es, und ich muß nicht denken, ich wäre es, sondern jeder muß sich eben sagen, daß es mit der poetischen Gabe keine so seltne Sache sei und daß niemand eben besondere Ursache habe, sich viel darauf einzubilden, wenn er ein gutes Gedicht macht. Aber freilich, wenn wir Deutschen nicht aus dem engen Kreise unserer eigenen Umgebung herausblicken, so kommen wir gar zu leicht in diesen pedantischen Dünkel. Ich sehe mich daher gerne bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.<sup>5</sup>

Podemos resumir de aquí que Goethe se refiere a literatura universal al hablar del interés literario más allá de las fronteras nacionales. Hasta el momento, había una tendencia la inclinación hacia a la literatura nacional antes de la comparada. Por esta razón es tan importante el concepto de *Weltliteratur* de Goethe, ya que es la principal influencia para Alemania, que se abre a la literatura comparada con tratados tales como *Goethe über Weltliteratur und Dialektpoesie*, de Ernst Martin, en los *Strassburger Goethevorträgen*.

Después de varios problemas y rechazos, tales como la reforma educativa que priva la posibilidad de ampliar conocimientos más allá de la literatura

---

<sup>5</sup> J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe* (Mittwoch, den 31. Januar 1827), Múnich, Beck, 1984.

nacional, la literatura comparada en Alemania se renueva, es decir, se sustituye la perspectiva de la tendencia evolutiva nacional por la combinación horizontal de lo contemporáneo.

Con el objetivo de finalizar el primer apartado del trabajo, concluiremos reiterando la importancia de la literatura comparada, que lleva vigente un corto periodo de tiempo en Europa. Uno de los países responsables de que lo haya hecho es Alemania, ya que gracias a la aportación de Goethe con el concepto de *Weltliteratur* el país se abre a investigaciones sobre el tema, dirigiéndose así a estudios comparados como éste que hace una comparativa sobre la narrativa breve entre dos autores E.T.A. Hoffmann y G.A. Bécquer.

### 3. ROMANTICISMO.

El movimiento surge en Alemania e Inglaterra en el siglo XIX, por esta razón, entre otras, no hablaremos del desarrollo del mismo en el resto de Europa sino, en particular, de Alemania, la cual es referente dada su anterioridad cronológica y que influye, aunque no de manera total, en el desarrollo del movimiento en España.

Comenzamos cronológicamente y por orden de importancia para el presente análisis, por ello, el primer país a desarrollar será Alemania, incluyendo las dos etapas principales que son el Romanticismo temprano y el tardío. Éste último se acercará más a lo que en España se conoce como Romanticismo, además, los dos autores que vamos a comparar, corresponden a la época tardía del movimiento en su respectivo país.

El término *romántico* aparece por primera vez en la literatura italiana con Ariosto y Tasso, dos autores anteriores al barroco, a quienes podemos situar al final del Renacimiento. Ellos utilizan este término para definir los romances medievales.

Existe también la duda del origen de la palabra, que será muy importante también más adelante, ya que puede llegar a ser, incluso, despectivo, dependiendo del momento en el que se utilice. Sabemos que la palabra procede, en todas sus variantes europeas, del francés *romanz*, referido a las lenguas autóctonas o populares frente al latín como lengua culta. Más tarde, evolucionó a la literatura que estaba escrita en esa lengua, como la poesía romántica, los romances medievales, como ya hemos comentado antes, de los que derivaron sus temas y contenido.

Ya en la *Aufklärung*, se utiliza como término en oposición a lo real o racional. Años más tarde, Herder lo utiliza de manera más positiva, es decir, lo recoge en un sentido histórico, para designar lo germánico frente a lo románico.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Cfr. R. Wellek, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983, pág. 126.

Una de las primeras obras en las que *romantisch* aparece como adjetivo es en *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* (1801 – 1805) de Friedrich Bouterwek.

A partir de este momento, se utilizará con la significación de *novelesco*, pero tomando diversos sentidos, para referirse a lo que ocurre en la literatura frente a lo real.

Hoy en día, el término designa, dentro de la historia de la literatura alemana, a los grupos y tendencias que se desarrollan a finales del siglo XVIII hasta 1830 aproximadamente, y que, en mayor o menor grado, coexisten en sus primeros años con movimientos como la Ilustración y el Clasicismo encontrándose en el transcurso de su evolución con etapas como el *Biedermeier* o *Vormärz*.<sup>7</sup>

### 3.1. Romanticismo alemán.

El Romanticismo es un período decisivo en la historia espiritual de muchos países europeos. Sin embargo, como hemos comentado anteriormente, se le da mayor importancia al alemán. Si avanzamos cronológicamente, es necesario retroceder hasta los antecedentes del movimiento y las razones por las cuales surge el mismo.

Para situarnos en la época, recordamos que la *Aufklärung* tardía alemana se empieza a entremezclar con obras del clasicismo de Weimar, y, a su vez, con el período radical y decisivo que emerge, el Romanticismo. El movimiento abarca aproximadamente un periodo comprendido entre 1797 y 1830.<sup>8</sup>

El Romanticismo en Alemania no se conoce como un movimiento unitario de ninguna manera, por lo que existen diversas clasificaciones, como ya hemos comentado, que reuniremos en tres partes:

---

<sup>7</sup> Cfr. F. J. Muñoz Acebes, *Literatura y reflexión. El relato especular en las novelas de los primeros románticos alemanes*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 1999, págs. 23-31.

<sup>8</sup> Cfr. K. Böttcher (ed.), *Romantik. Erläuterungen zur deutschen Literatur*, Berlín, Volk und Wissen, 1985, pág.77.

- Romanticismo de Jena o Romanticismo Temprano.
- Románticos de Heidelberg.
- Románticos de Berlín.

Ricarda Huch dividía en tres partes el movimiento, pero hablaba de *Blütezeit, Ausbreitung y Verfall*.<sup>9</sup>

Es muy difícil delimitar el movimiento debido a que coexiste con otros movimientos literarios. En su obra, G. Hoffmeister señala que el enfrentamiento del Romanticismo con el resto de tendencias con las que cohabita no es total, es decir, reafirma, por lo tanto, que éste es una continuación de la Ilustración pero mezclado con el entusiasmo romántico.<sup>10</sup>

Otra manera de ver el movimiento, como han hecho muchos investigadores y como se sigue haciendo hoy en día, es contraponerlo al clasicismo, basándose en los propios postulados de Goethe sobre lo romántico y lo clásico que expone en su conversación del 2 de abril de 1829 con J.P. Eckermann. Según esta comparación, lo clásico sería lo sano, *das Gesunde* y lo romántico, lo enfermo, *das Kranke*. Tanto ha sido así, que la contraposición formó parte de la propia definición del movimiento romántico.

También es importante mencionar la reformulación del concepto. Más tarde se unifican los movimientos bajo el epígrafe *La época de Goethe o Kunstperiode*<sup>11</sup>, término asignado por Heinrich Heine. Gracias a este nuevo concepto que incluye todo lo anterior, podemos definir de manera más clara la época a la que nos estamos refiriendo y, así, se evita la contraposición como parte de la propia definición.

Desde luego, esta época no está solo definida por un autor como es Goethe, sino también por una gran variedad de factores, como por ejemplo, el hecho de crear un arte nuevo diferente al francés del siglo XVII y a la Ilustración

---

<sup>9</sup> R. Huch, *Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall*, Tubinga, Rainer Wunderlich Verlag, 1951.

<sup>10</sup> Cfr. G. Hoffmeister, *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1978, págs. 32-33.

<sup>11</sup> Citado en F. J. Muñoz Acebes, *op. cit.*, pág. 19.

del siglo XVIII. No se estanca en la razón o en el sentimiento, sino que une las dos en lo que se llama la *intuición intelectual*.<sup>12</sup>

### 3.1.1. Romanticismo temprano o Círculo de Jena.

Los años anteriores al cambio de siglo, el propio cambio y los años posteriores, son cruciales para redirigir la literatura en Alemania, y, como consecuencia, en Europa, ya que denotan el comienzo del Romanticismo temprano en Alemania. Por esta razón, a estos años tan importantes los calificamos como años del Romanticismo de Jena o primera generación de románticos.

Introducimos a continuación el Romanticismo temprano, el cual veremos de manera superficial, dado que como ya hemos mencionado, el autor alemán con el que vamos a trabajar pertenece al tardío.

El Romanticismo temprano alemán es la base de todos los demás, por esta razón es necesario tener claras las bases del periodo que analizaremos junto con sus autores más importantes. La siguiente cita de K. Forssmann resume muy bien lo que queremos explicar.

Si queremos hablar del romanticismo temprano, tenemos que tener presente el panorama espiritual y literario. El romanticismo temprano abarca temporalmente en torno a diez años, que radican en dos tercios antes del cambio de siglo (...) ¿Qué sucede en este tiempo en la escena literaria alemana? (...) Somos, por decirlo de algún modo, testigos de la más poderosa y fructífera convulsión del espíritu alemán.<sup>13</sup>

Insistimos en que los movimientos no cambian bruscamente, es decir, no se separan unos de otros de manera infranqueable, se solapan, y es por esto que son los románticos de Jena o primeros románticos los que mantienen un mayor acercamiento a la Ilustración y al clasicismo de Goethe. La influencia de la *Aufklärung* hace que les llegue a los primeros románticos el pietismo y el sentimentalismo. A pesar de esto, como dice Hoffmeister<sup>14</sup>, en el *Sturm und*

---

<sup>12</sup> Este concepto se pone de manifiesto en filosofía, en general y, en Kant, en particular. Se trata de una forma de conocer el mundo de modo no sensible a través de unas facultades hipotéticas basadas en objetos racionales puros.

<sup>13</sup> Citado en F.J. Muñoz Acebes, *op. cit.*, pág. 23.

<sup>14</sup> Cfr. G. Hoffmeister, *op.cit.*, págs. 32-33.

*Drang* se desarrolló el sentimiento y los románticos lo analizaron y desarrollaron la fantasía.

Observando las bases filosóficas del movimiento y siguiendo el camino literario, tampoco existe ruptura con lo anterior de una manera brusca. Fichte será el representante de los filósofos de Jena, aunque más tarde éstos se separen de él. El propio Fichte, por su parte, comienza su carrera considerándose kantiano, aunque luego se aleja y se centra en el yo, en la individualidad, que será un concepto crucial en el desarrollo de la literatura del Romanticismo en general, y, en particular, en el tardío.

En conclusión, la vinculación de los primeros románticos o románticos de Jena con los movimientos anteriores y ya existentes es vital para la orientación del movimiento y su evolución hasta llegar a los círculos de Heidelberg y de Berlín.

Ahora hablaremos de la constitución del Círculo de Jena, entre 1797 y 1801, como parte fundamental del movimiento romántico. Lo que más destaca en este grupo es que ellos, al contrario que los otros dos círculos, sí constituyen un círculo literario en el que debaten y teorizan sobre diversos aspectos de sus creaciones. Forman parte de él varios autores nacidos en torno a 1770, entre los cuales encontramos nombres como los de los hermanos Wilhelm y August Schlegel, Novalis, Wackenroder, Tieck o Bernhardt. La mayoría no eran literatos como tal, sino que eran críticos, traductores o ensayistas.

Paradójicamente, el grupo mantuvo sólo tres encuentros fundamentales, en Berlín, Dresde y Jena. El último de los tres será el más importante, que coincide en fecha con la publicación de la revista *Athenäum*, el órgano oficial del movimiento, que aunque no supusiera en sentido estricto, una poética normativa o un tratado o guía de cómo hacer literatura, se encuentran aspectos definitorios en su producción literaria, tales como el uso de la ironía romántica, el absoluto fragmentario o los conceptos de formación y reflexión.

En esta revista, *Athenäum*, publicada por los hermanos Schlegel, se teoriza mucho sobre el término *Romantik* o *Romantiker*, en el número 116, en *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* y en *Gespräch über die*

*Poesie*. Como hemos comentado anteriormente, en estas teorías se define el término en oposición a lo clásico, en conclusión, estos autores y estudiosos entienden lo romántico como lo moderno y lo clásico como antiguo.

Ahora vamos a comentar las características y conceptos más destacables del Romanticismo temprano, que permanecerán a lo largo del desarrollo de todas las etapas del movimiento en Alemania.

Según el concepto de reflexión, que probablemente sea el más importante dentro del Romanticismo temprano de Jena, no hay que limitarse a pensar, sino a pensar sobre lo pensado, ya que, como ya hemos visto, el Romanticismo está muy unido a la filosofía.

Esta unión entre literatura y filosofía se traduce en una teoría que consiste en que si una obra transmite ciertas ideas, una crítica puede resultar doblemente enriquecedora. Por esta razón, las obras románticas están repletas de metaliteratura, ya que se considera que llega a un mayor nivel de perfección una obra que está analizada que una que no lo está.<sup>15</sup> Es importante también comentar dentro de este concepto la teoría del relato especular, o como lo denomina André Gide, *mise en abyme*<sup>16</sup>, es decir sensación de infinito. Se toma como referencia el *Wilhelmmeister* de Goethe en el que aparecen relatos intercalados en el relato marco.

Nos referimos a continuación a la ironía romántica, cuyo punto de partida está en la obra de Schlegel *Lyzeum der schönen Künste* en 1797. En el fragmento 42 se manifiesta:

Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie, welche man logische Schönheit definieren möchte: den überall wo in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systematisch philosophiert wird, soll man Ironie leisten und fordern; und sogar die Stoiker hielten die Urbanität für eine Tugend. Freilich gibts auch eine rhetorische Ironie, welche sparsam gebraucht vortreffliche Wirkung tut, besonders im Polemischen; doch ist sie gegen die erhabne Urbanität der sokratischen Muse, was die

---

<sup>15</sup> El concepto de metaliteratura se mantiene a lo largo del Romanticismo. Tanto es así, que en la recopilación de cuentos de Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, la lleva a cabo con una reflexión al final de cada cuento.

<sup>16</sup> Tiene su origen en el procedimiento heráldico de incluir dentro de uno de los cuarteles del escudo una reproducción en miniatura del propio escudo. Es fácil, por lo tanto extrapolarlo a la literatura, siendo así el efecto de la obra de volverse en sí misma.



Pracht der glänzendsten Kunstrede gegen eine alte Tragödie in hohem Styl. Die Poesie allein kann sich auch von dieser Seite bis zur Höhe der Philosophie erheben, und ist nicht auf ironische Stellen begründet, wie die Rhetorik. Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich traszendentale Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität: Im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italiänischen Buffo.<sup>17</sup>

Este concepto denota el poder absoluto del artista sobre la obra de arte, es decir, el escritor es siempre evidente, y se posiciona, por lo tanto, por encima de la obra. La interrupción, por ejemplo, es ironía, el autor maneja a su antojo la obra, puede crearla y puede destruirla.<sup>18</sup>

El siguiente concepto es el absoluto fragmentario. El fragmento llega a cultivarse incluso como género y, consiste en un principio según el cual el hecho de nombrar un objeto es hacerle perder la mayoría de su significado, lo cual se traduce en que, mientras una obra tenga una estructura cerrada, será más reduccionista que una con final abierto, por ejemplo. El fragmento se considera absoluto porque posibilita cualquier obra en progresión, es decir, susceptible de ser desarrollada. También considera que el arte progresivo es aquel que nunca alcanza el final.

El término *Bildung*, en sus orígenes se refería a una imagen o imitación, es decir, que el hombre debe imitar la divinidad a la que debe tender. A principios del siglo XVIII sin embargo, cambia hasta designar el proceso educador interior, es decir, la capacidad racional del hombre. Sinónimos del significado de esta palabra ya habiendo evolucionado serán *Erziehung* o *Entwicklung*.

### 3.1.2. Segunda generación de románticos. Círculo de Heidelberg.

Partiendo de que la localización geográfica no debe tomarse al pie de la letra dado que únicamente se refiere al punto de partida, es importante mencionar la relación de ambos grupos con Berlín, es decir, tanto los románticos llamados mayores o del círculo de Jena representados por los hermanos Schlegel como los románticos jóvenes o de Heidelberg tendrán su auge con los hermanos Grimm.

---

<sup>17</sup> L.A. Acosta (Coord.), *La literatura a través de sus textos*, Cátedra, Madrid, 1997, pág. 493.

<sup>18</sup> En este sentido, podemos señalar el cuento de Hoffmann *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, en el que aparece el protagonista de *Die Wundersame Geschichte Peter Schlemils*, de Chamisso.

Además de la relación que tenían y de que, como hemos insistido, la transición no se hizo de forma abrupta, hay muchas cosas que tienen en común estos románticos con los de la anterior generación, poniendo como ejemplo la gran admiración que tenían ambos grupos hacia Goethe.

En este segundo círculo, llamado de Heidelberg, destacamos autores referentes como Clemens Brentano, los hermanos Grimm o Achin von Armin. La mayor diferencia que encontramos entre esta generación y la anterior es la acentuación de la tradición popular, que comienza a aumentar gracias a la antología de *Volkslieder* de Herder (1778).<sup>19</sup>

### 3.1.3. Románticos tardíos o Círculo de Berlín. E.T.A. Hoffmann.

Finalmente hablamos del Romanticismo tardío alemán. Dentro de éste se sitúa el autor más destacado de la época, E.T.A Hoffmann, que será también un referente en el Romanticismo tardío español, en general; como consecuencia, en el representante del mismo, Gustavo Adolfo Bécquer.

Otros representantes del mismo movimiento romántico tardío, pero en menor medida que E.T.A. Hoffmann son Adalbert von Chamisso y Friedrich de la Motte Fouqué.

Comentaremos muy brevemente la vida de E.T.A. Hoffmann (1776-1822) con la intención de entender su literatura. Tanto él como su literatura no dejan indiferente a nadie, por lo que hay multitud de críticas negativas de autores de la talla de Goethe, aunque existen también autores, entre los que se encuentran Heine o Hegel, que lo defienden fervientemente. Frente a este ataque y defensa constante, Hoffmann tuvo una gran repercusión, y se posiciona como el autor alemán de esta época más conocido fuera de la propia Alemania.

---

<sup>19</sup> Esta exaltación de lo tradicional alcanza su máxima expresión con los hermanos Grimm, quienes siguiendo la incitación de Brentano de elaborar una antología de cuentos y leyendas alemanes, publican los *Kinder-und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm* (1812 y 1815) y *Die deutsche Heldensagen* (1816 y 1818). Estas últimas están unidas a una situación espaciotemporal más concreta.

Influye en autores como Edgar Allan Poe<sup>20</sup> o Baudelaire. También en el Romanticismo español, como veremos más tarde, hay autores que lo mencionan y que comparten influencias, como G. A. Bécquer.

Hoffmann siempre se sintió atraído por el arte, sin embargo, nunca por la literatura, le gustaba la pintura, el dibujo y sobre todo la música. Estudia Derecho en la universidad de Königsberg pero será su pasión por la música la que le permitirá impartir clases de piano particulares, que le causarán problemas amorosos en dos ocasiones de su vida, hecho que se refleja en sus cuentos. Sus amores más importantes son Dora Hatt<sup>21</sup>, su primer amor, Mischalina<sup>22</sup> que será la mujer con la que se case en Varsovia y que será de carácter sumiso, y, por último, su amor platónico, Julia Mark.<sup>23</sup>

Es en Bamberg donde comienza su acercamiento real con la literatura, y es a través de la música, en el momento en el que recibe la noticia de que le van a publicar en *Allgemeine Musikalische Zeitung*, revista a la que el autor manda el texto *Ritter Gluck*.<sup>24</sup> Este texto es en realidad una crítica en la que se entremezcla la realidad y la ficción, con un relato en el que el protagonista va a un concierto de Gluck y cuenta su experiencia. Es aquí donde veremos por primera vez el personaje de Johannes Kreisler, el *alter ego* de Hoffmann.<sup>25</sup> En vista del éxito obtenido hubo doce críticas ficcionalizadas, que se conocen con el nombre de *Kreislerianas* que hoy en día forman parte del corpus cuentístico de Hoffmann.

---

<sup>20</sup>Cfr. M. A. González Miguel, *E.T.A. Hoffmann y E.A. Poe. Estudio comparado de su narrativa breve*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000, págs. 41-45.

<sup>21</sup> Se representa en el cuento *Das Majorat*, donde aparece Dora Hatt en la figura de baronesa; todo lo que ve en ella y todo lo que siente por ella, era todo lo que veía y sentía Hoffmann por Dora Hatt. Cfr. M. A. González Miguel, *La visión de la mujer en E.T.A. Hoffmann, La mujer, alma de la literatura*, Valladolid, Centro Buendía, Universidad de Valladolid, 2000, pág. 97.

<sup>22</sup> La esposa de Hoffmann, Mischalina, se ve representada en todos sus cuentos ya que es una mujer que acepta la sumisión del matrimonio y respeta las costumbres sociales propias de la época. Cfr. M. A. González Miguel, *op. cit.*, pág. 97.

<sup>23</sup> Contaba con solo trece años cuando Hoffmann comienza a darle clases de canto y piano, durante tres años se convierte en la amada ideal. Un ejemplo de representación de esta mujer se ve en *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, Julia será Cäcilia y su madre Madame Mark. Cfr. M. A. González Miguel, *op. cit.*, pág. 97.

<sup>24</sup> El motivo del músico será tratado en el correspondiente apartado de este estudio, tanto en Hoffmann como en Bécquer.

<sup>25</sup> Johannes Kreisler será protagonista de su novela *Lebens-und Ansichten des Katers Murr*.

En el año 1812, se firma el contrato para la publicación de la primera de las dos partes de la colección titulada *Fantasiestücke in Callots Manier*. Dentro de esta recopilación encontramos relatos tales como *Der Magnetiseur* o *Der goldene Topf*. Hoffmann publicará más tarde la obra que puede considerarse como gótica, *Die Elixire des Teufels*.

Más adelante, Hoffmann trabaja en una nueva colección de cuentos, *Nachtstücke*, donde encontramos junto en la anterior colección de cuentos, los motivos que coinciden con el Romanticismo español y en concreto con Bécquer. Hace referencia a los nocturnos en la música. Uno de los cuentos más importantes de esta colección es *Der Sandman*, también incluye otros como *Das öde Haus* o *Das Fräulein von Scuderi*.

Después de esta colección de cuentos escribe una tercera, *Die Serapionsbrüder*, donde encontramos la ya comentada metaliteratura, que constituye uno de los principales conceptos del romanticismo y, donde también encontramos la ironía en una mezcla entre ficción y realidad propia del autor.

La última novela de Hoffmann, con ideas muy novedosas, es: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer biographie des Kappellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*.

### 3.2. Romanticismo español.

El Romanticismo no es solo una corriente literaria o revolución artística, sino, también política, social, ideológica. Es tan influyente este movimiento en el país que hoy en día conservamos aún muchos de sus principios, tales como la libertad, el individualismo, la democracia, el idealismo social o la sensibilidad particular de las emociones.

Para entender el Romanticismo en España hace falta volver a la historia del Romanticismo en Europa. Recordemos que Alemania e Inglaterra, en particular, sufren cambios bruscos entre los años 1770 y 1800, sin embargo, en este cambio europeo tan drástico, exceptuando la contribución especial de Goya, España no ayudó nada.

A una época con importantes cambios políticos, revolución industrial y, en definitiva las bases del liberalismo, se unen los relacionados con la filosofía con personajes tales como Rousseau o Kant.

Ya en el año 1800, están firmemente establecidos en Inglaterra y Alemania los caracteres fundamentales del Romanticismo. Los siguientes países en acogerlos en mayor o menor medida, son Francia, luego Italia, Rusia, España, Portugal y el resto de Europa.

Por lo tanto, con esta síntesis podemos afirmar que el Romanticismo llega tarde a España, y no solo tarde, sino que además de manera paulatina. Se asienta en España gracias también en gran medida a gente que ha viajado al extranjero, a noticias filtradas en revistas o en libros y, sobre todo, en traducciones, las cuales se popularizan en España entre los años 1800 y 1814. Uno de los primeros autores que se conocen en España es Rousseau, debido a su amistad con el vasco Manuel Ignacio Altuna <sup>26</sup> o con diplomáticos como el Duque de Alba.

Las ideas de Rousseau serían, de esta manera, las primeras en instaurarse en el Romanticismo español, como la libertad, la igualdad de los hombres, la maldad social, sentimentalismo y actitud contra el duelo. De esta manera, poco a poco, se fue incorporando el Romanticismo.

Lo curioso es que, a pesar de su incorporación tardía al Romanticismo, Europa siempre ha considerado a España un país típicamente romántico. Vemos como ejemplo, los siguientes versos de Byron:

O lovely Spain! renowned, romantic land!  
Where is that standard which Pelagio bore,  
When Cava's traitor-sire first called the band  
That dyed thy mountain streams with Gothic gore?  
Where are those bloody banners which of yore  
Waved o'er thy sons, victorious to the gale,  
And drove at last the spoilers to their shore?<sup>27</sup>

En Europa, se consideraron románticos los temas que recordaban a España y fueron, por ello, modelos de imitación, siempre haciendo alusión a temas

---

<sup>26</sup> Creador de una Academia de Ciencias en Azcoitia para promover el progreso del País Vasco.

<sup>27</sup> Lord Byron, Spain, <http://www.poetryatlas.com/poetry/poem/1951/spain.html> Última consulta 12/07/16

relacionados con el pasado, tales como romances populares, héroes como el Cid, dramaturgos como Calderón de la Barca, e incluso la idea cristiana con la Inquisición tétrica y sangrienta.

España era entonces una fuente de inspiración, razón por la cual los literatos del resto de Europa viajaban para encontrarla. Otra razón era conocer la patria que había creado a autores como Cervantes, de gran popularidad en el momento. Incluso el propio Hoffmann, en una de las cartas que se intercambia con su gran amigo Hippel, se queja porque no sabe hablar. En concreto hablamos de la carta del 7 de Diciembre de 1794, en la cual le dice a su amigo.

Mi deseo más ferviente sería que los dos, yo y tú, pudiéramos hablar español; yo puedo escribir billetes en español..., pero hablar..., me quedo pegado.<sup>28</sup>

En general, en Alemania, surge una moda por todo lo español. Hoffmann en particular tiene un largo poema titulado *Mascarada* que lo demuestra.

Hinweg mit allem, was uns germanisiert!  
¡Lejos de todo lo que nos germanice!  
¡Vistámonos como un español,  
Con un hábito negro, y la capa roja,  
Vayamos con grandeza española.<sup>29</sup>

Tanto le gusta a Hoffmann España que influye en su literatura, ya que sitúa uno de sus cuentos, *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* en nuestro país, más concretamente en Valladolid.<sup>30</sup>

Después de haber recorrido el desarrollo del Romanticismo en España, surge la duda de la fecha de inicio del movimiento en el país. Russel P. Sebold por su parte, lo trae hasta los últimos años del siglo XVIII, a la generación de Jovellanos, Meléndez Valdés, Cadalso y Moratín<sup>31</sup>.

La época gloriosa del Romanticismo español, que será apenas una década que va desde el 1834 hasta el 1844, será suficiente para cambiar todo el panorama

---

<sup>28</sup>Citado en C. Bravo-Villasante, *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1992, pág. 17.

<sup>29</sup>Citado en C. Bravo Villasante, *op. cit.*, pág. 17

<sup>30</sup> En este relato aparece de una manera muy romántica la niebla vallisoletana. Se puede ver, incluso por el título, que está inspirada en las novelas ejemplares de Cervantes.

<sup>31</sup> Citado en R. Navas Ruiz, *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1990. Págs.

español. En esta década se publican obras de Larra, Espronceda y José Zorrilla. También surge el costumbrismo.

El dilema que surge después, es la fecha en la que se pone fin al Romanticismo y comienza el Realismo. La obra que se ha considerado que marca el comienzo del Realismo, es *La Gaviota*, de Fernán Caballero, escrita en el año 1849. Rosalía de Castro y G. A. Bécquer, son dos autores aún llamados románticos, aunque no escriban antes de 1860.

Otra pregunta que se plantea es si en España hubo una generación de románticos. Denominaremos en adelante como generación romántica a los autores españoles que escribieron sus obras durante el romanticismo, es decir, los que escriben sus obras más destacadas entre el 1830 y el 1850, aunque con posibles variaciones. Una generación se delimita con treinta años de diferencia, con lo cual se forman tres grupos de los cuales dos de ellos están más marcados, serán el de los viejos y el de los jóvenes.

Los autores viejos son los escritores nacidos antes de 1800. Este grupo comienza su carrera como neoclásico pero son responsables de la introducción del movimiento en España. Dentro de este grupo se crea una división entre conservadores y progresistas.

El segundo grupo lo constituyen los autores nacidos en la década siguiente, es decir, entre 1800 y 1810. Llevan al Romanticismo su entusiasmo juvenil a pesar de las creencias conservadoras de algunos.

Finalmente, los nacidos entre 1810 y 1820. A diferencia de los anteriores, estos ya se educan en un ambiente completamente romántico con referentes como Larra o Espronceda, cultivan un Romanticismo menos agresivo, más histórico y tradicional, en resumen, más conservador.

Para terminar con el Romanticismo en España es necesario mencionar los conceptos o temas más influyentes y característicos del movimiento, es decir, veremos cómo los románticos españoles prefirieron expresar su visión del mundo coincidiendo en gran parte con los temas del Romanticismo europeo,

naturalmente adaptados a la idiosincrasia del país y orientados hacia una tradición propia del mismo incluyendo los problemas sociales.

Uno de los conceptos de la literatura romántica, es que es en gran parte histórica, es decir, se sigue recurriendo a la historia como fuente de inspiración.

El problema del acercamiento a la historia era que cada vez era más crítico, de manera que la fidelidad a la historia y la reconstrucción de los hechos era muy importante, sin embargo, no es extraño encontrar elementos históricos erróneos dentro de las obras, ya que no debemos olvidar que la novela es ficción y por lo tanto, la situación histórica también puede serlo.

Dentro del concepto de historia, en el Romanticismo español, podemos encontrar el ideal regionalista, de manera que se da a conocer un lugar junto con su belleza paisajística, su historia y su ambiente; tal es el ejemplo de las *Leyendas* de G. A. Bécquer, que analizaremos en su correspondiente apartado.

También surge cierta pasión por la historia y literatura medieval, en particular la épica. Un tema que llama mucho la atención en el Romanticismo español es el tema de los templarios, los templos góticos, el fanatismo, las pruebas de Dios y la brujería. Todo esto queda plasmado en obras tales como la leyenda de *El beso*, de Bécquer.

Otro tema dentro de la historia y lo medieval, es el del mundo árabe, el orientalismo con un matiz patriótico, ya que lo toman como parte de su historia. Tomamos aquí como ejemplo la leyenda de Bécquer de *La creación*.

Los motivos importantes en el Romanticismo español y manifestados por G.A. Bécquer en su obra y, en particular en sus *Leyendas*, los veremos detalladamente en su respectivo apartado, y son los sentimientos, dentro de los cuales se encuentran el amor de manera pasional o imposible o el papel de la mujer que, al igual que el concepto del amor, será imposible o inalcanzable.

Muy importante será también el hastío, el alma atormentada o triste, lo que en alemán es *Weltschmerz*, así como los conflictos sociales y el mal.



La vida de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) fue breve, solo vivió treinta y cuatro años<sup>32</sup>, sin embargo gracias a la calidad de su obra se le reconoce como el mayor representante de los últimos años del Romanticismo español. Su ciudad natal es Sevilla<sup>33</sup>. A pesar de que curiosamente apenas tuvo relación con Alemania, fue uno de los poetas que se sumó por convicción propia a la tendencia germánica en la literatura española.

Vive en Sevilla hasta que cumple los dieciocho años, edad en que abandona la ciudad para irse a buscar suerte a Madrid, aunque nunca perdió el amor por su ciudad natal, tal y como hemos comentado anteriormente. Al igual que Hoffmann, Bécquer se queda huérfano a muy temprana edad, por esta razón lo educa su madrina, Manuela Monnehay, quien será una gran influencia para Bécquer debido a su pasión por los libros y la lectura en general. Al principio, al igual que Hoffmann, se dedicó a otras artes, en este caso la pintura, aunque se da cuenta de que lo suyo es la literatura mucho antes que Hoffmann, quien en realidad, nunca se consideró un literato.

Fue en el año 1854 cuando decide irse a Madrid en unas condiciones verdaderamente apuradas, con la intención de iniciarse en la sirena periodística de la ciudad, área donde los jóvenes escritores atraían a las redacciones de diarios y revistas. Bécquer tuvo mucha suerte en este ámbito que, además de ser un medio para vivir, representa cómo sus versos y prosa literaria llegaron a la imprenta y se difundieron entre el público. Sin embargo, tuvo que dejarlo a una edad muy temprana debido a su endeble salud, aunque siguió realizando actividades más o menos relacionadas con la literatura.

---

<sup>32</sup> Él mismo, por su enfermedad y por presentimientos sabe que va a morir pronto y lo manifiesta en su obra, en la afición por los cementerios o en los paisajes de otoño tocados por la melancolía. Estos temas relacionados con la muerte y con el motivo del suicidio se manifiestan en la literatura romántica en general. La vida de Hoffmann es también muy tormentosa ya que desde su niñez se relaciona de manera muy cercana con la locura de su madre y el alcoholismo de su padre, ambos trastornos los acaba desarrollando el autor en su vida. Termina su vida de una manera típica romántica, en medio de un delirio y una enfermedad que le habría durado mucho tiempo, escribe incluso un breve relato esperanzador llamado *La Curación*. El motivo del enfermo se manifiesta en ambos autores.

<sup>33</sup> Su ciudad natal será muy importante para la parte de su obra que estudiaremos más tarde que son las Leyendas ya que, como buen romántico, ha de destacar su lugar de nacimiento manifestado en un regionalismo y orgullo por su ciudad.

#### 4. GÉNEROS.

La primera parte del estudio nos ha permitido realizar un acercamiento a la literatura comparada, el cual es necesario para la propia comparativa; en la segunda parte, hemos hablado del Romanticismo, tanto en Alemania como en España y los dos autores a estudiar, que son E.T.A. Hoffmann y G.A. Bécquer. Los apartados anteriores se complementan con el que sigue a continuación.

En este apartado, trataremos el conflicto de los géneros. Estamos comparando narrativa breve, sin embargo, el dilema que se plantea es si todos estos relatos a comparar pertenecen al mismo género o a géneros distintos. Existe cierta confusión en la nomenclatura de las producciones literarias de Hoffmann.

##### 4.1. Poética de Hoffmann.

Dado que no existe una poética de Hoffmann como tal y no se puede encontrar ningún tratado concreto del mismo, sacaremos de su obra los conceptos relacionados con el género.

Hoffmann denomina sus narraciones como *Märchen*, excepto *Die Königsbraut*, *Klein Zaches gennant Zinnober* y *Prinzessin Brambilla*, que las considera *Novellen* dada su extensión.

Las narraciones de Hoffmann no fueron publicadas directamente en colecciones, sino individualmente. Sus primeras publicaciones son en la revista *Allgemeine Musikalische Zeitung*, siendo el primer texto, *Ritter Gluck*, anteriormente comentado.<sup>34</sup>

Estas críticas se encuentran en la recopilación publicada en cuatro tomos entre 1814 y 1815, *Fantasiestücke in Callot's manier*. Dentro de esta recopilación encontramos relatos como *Der Magnetiseur* o *Der goldene Topf*. El título original de la obra no era ese, pero debido a su actitud extravagante y cierto grado de

---

<sup>34</sup> Como ya se ha mencionado en su correspondiente apartado, no hubo solo una, sino doce críticas ficcionalizadas, que se conocen con el nombre de *Kreislerianas*. Forman parte del corpus cuentístico de Hoffmann aunque en un principio no lo sea.

locura, relaciona sus primeros cuentos con las criaturas de Callot.<sup>35</sup> Es con esta obra con la que decide por fin dedicarse a la literatura. Debido a la individualidad de las obras, no podemos clasificarlas en conjunto, sino una a una, como por ejemplo, y dentro de esta misma colección, la narración titulada *Jacques Callot*, que no se considera un *Märchen*, sino una introducción a las *Fantasiestücke*. En este texto encontramos uno de los conceptos mencionados en el apartado del Romanticismo alemán que es el de la metaliteratura.

Ahora pasamos a la clasificación de las narraciones que componen los *Nachtstücke*. Estas obras están unidas puesto que tienen un tema en común, que será *das Abartige und Dämonische in der menschlichen Natur*<sup>36</sup>.

En estas *Nachtstücke* hace referencia a los nocturnos en la música y pone de manifiesto así su pasión por la misma, aunque no está del todo claro si es un homenaje a la música o a la pintura, ya que *Stücke* puede significar también algo así como *Gemälde*, por lo tanto con *Nachtstück* podría referirse a un cuadro en el que los personajes aparecen con luz nocturna. Con esta teoría sería más lógico incluir *Der goldene Topf* en esta recopilación y no en *Fantasiestücke* ya que corresponde al término de la pintura. Uno de los cuentos más importantes de esta colección es *Der Sandman*, también incluye otros como *Das öde Haus* o *Das Fräulein von Scuderi*.

Finalmente, en *Die Serapions-Brüder* se publican obras que, como ya hemos comentado, habrían aparecido anteriormente de forma individual. En esta colección encontramos de nuevo la metaliteratura, ya que los hermanos de Serapio irán haciendo comentarios sobre las propias historias, por lo que no solo existe literatura, sino que también hay crítica, de aquí sacaremos también cercanía con el uso de la reflexión.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Jacques Callot (1592-1635). Es un pintor y grabador, de los más importantes en la historia del grabado. Los intereses de Hoffmann hasta este momento eran la pintura y la música, y es por esto que encontramos destacable el título del libro.

<sup>36</sup> B. Feldges/U. Stadler, *E.T.A. Hoffmann. Epoche-Werk-Wirkung*, Múnich, Beck, 1986, pág. 52.

<sup>37</sup> En la mayoría de las ediciones de *Die Serapionsbrüder* que se han hecho hasta la actualidad de los Serapionsbrüder, aparecen sin estos comentarios, excluyéndolos como si no formaran parte de la producción literaria del autor dado que para muchos con estas, Hoffmann destroza el entusiasmo poético que pudiera existir al final de cada cuento.

*Der goldene Topf, ein Märchen aus der neuen Zeit*, es el título completo del cuento, es un cuento diferente, que tiene lugar en el presente, en este caso en Dresde a principios del siglo XIX. Al tiempo y el espacio volveremos más tarde en la comparación de los mismos en los dos autores.

Y aquí comienzan las distintas definiciones de este y otros cuentos, el problema de los géneros llega a ser bastante importante, Korff definirá este cuento como *Märchenscherze*, que se refiere a que lo fabuloso se lleva a la broma. Klaus Günther Just lo llama *Märchennovelle*.

Klaus Günther Just sucht –wie vor ihm schon Sakheim-, den *Goldnen Topf* als *Märchennovelle* zu fassen, wobei er sich in seiner Vorstellung von Novelle ganz an Goethes berühmte Definition anlehnt. Auch der Begriff der Märchennovelle erfaßt jedoch nicht das Spezifische des Hoffmannschen Kunstmärchens. Das Märchenhafte wird von Just als bloßes Attribut verstanden, welches das Ausmaß an Unerhörtheit bezeichnen soll, in dem sich die Wirklichkeit hier präsentiert. Die doppelte, gegenläufige Stoßrichtung, die Hoffmannschen Märchen und insbesondere dem *Goldnen Topf* eigentümlich ist –sowohl Irritation der märchenhaften als auch der alltäglichen Sphäre, und zwar jeweils der einen durch die andere-, diese Bewegung kommt in Just Bezeichnung nicht zum Ausdruck.<sup>38</sup>

Por otra parte, Richard Benz lo denomina *Wirklichkeitsmärchen*.

Obwohl diese Bezeichnung aus zwei Begriffen besteht, die nicht ganz auf ein und derselben formalen Ebene liegen, verweist sie als ein Oxymoron auf die beiden Bereiche, die im *Goldnen Topf* zusammengezwungen sind und einander doch auszuschließen trachten. Freilich erweist sich damit der Ausdruck, *Wirklichkeitsmärchen* nur als adäquat, wenn es darum geht, die in jener Erzählung präsentierte Welt rein deskriptiv darzustellen. Will man jedoch diese auch in ihrer diachronen Struktur erfassen, so stellen sich die märchenhafte und die bürgerlichalltägliche Sphäre nicht als gleichrangig dar. Die zuerst genannte ist überdeckt und unterdrückt durch die letztere, die es nicht von allem Anfang an gegeben hat und die auch wieder verschwinden soll, wenn die Menschen aufgehört haben, einem *enrarteten Geschlecht* anzugehören.<sup>39</sup>

*Prinzessin Brambilla* aparece como *Capriccio*. Este término se utiliza para una representación que en principio es anticlásica. En la primera mitad del siglo XIX llegará a constituir un género literario. En el momento en el que Hoffmann lo utiliza en su obra es ya muy popular en la literatura alemana.

*Signor Formica* es otro relato que es importante destacar, pertenece a *Die Serapions Brüder* y debido a su extensión, el mismo Hoffmann lo considera como una novela.

---

<sup>38</sup> B. Feldges/U. Stadler, *op. cit.*, pág. 75.

<sup>39</sup> B. Feldges/U. Stadler, *op. cit.*, págs. 75-76.

Para dar conclusión al problema del género en Hoffmann tenemos que tener en cuenta las principales características del género cuento. Así, vemos que en *Ritter Gluck*, *Don Juan*, *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, *Der Einsiedler Serapion*, entre otros, hay muy pocos personajes. Si bien es cierto que en estas historias hay más personajes, son únicamente necesarios para el desarrollo de la acción principal, no son parte del desarrollo de otra. Además de tener pocos personajes, el cuento se caracteriza por tener una acción simple, requisito que cumplen también estos relatos, o por lo menos, tienen pocas acciones independientes.

Ponemos como ejemplo *Ritter Gluck*, en este relato el espacio y el tiempo están restringidos, en un lugar y tiempo común como es Berlín en el año 1809. La historia además tiene lugar en una tarde.

Para ser un cuento, según las pautas de Anderson Imbert<sup>40</sup> debe haber también un suceso de densa unidad. En el caso de Hoffmann nos encontramos en su obra con una crisis muy simple que desemboca en un final, esto quiere decir que no hay crisis secundarias que entorpezcan que la principal tenga un final precipitado. Esto lo vemos, a pesar de su extensión, en *Der Sandmann*, sin embargo, en *Berganza* no se cumple, ya que hay comentarios críticos sobre la música y el teatro. Otra razón por la que estas historias las podemos llegar a considerar cuento, no es otra sino la de que los personajes no están caracterizados, únicamente interesa la acción. Así que, como conclusión, a excepción de algunos relatos como *Der Magnetiseur* o *Der Sandmann*, podemos clasificarlos como cuentos según los presupuestos de Anderson Imbert.

#### 4.2. Tratamiento del género en Bécquer. Leyendas.

Ahora expondremos brevemente la variedad de la prosa de Bécquer, que en gran parte tiene que ver con su condición periodística para llegar hasta las *Leyendas* como medio de análisis. Este apartado será, en efecto, más breve que el anterior referido a Hoffmann, debido a que la variedad de la prosa de Bécquer no es tan amplia como los cuentos de Hoffmann.

---

<sup>40</sup> Citado en M. A. González Miguel. *op. cit.* págs. 71-72.

La mayor parte de la obra de Bécquer está escrita en prosa y es poética, aunque también se puede considerar periodística.<sup>41</sup> Su prosa, a pesar de ser poética, en muchos casos tiene las características de haber sido escrita con prisa, sin apenas repasar ni pulir. No hay, en su obra en prosa, novelas ni otro género de libros que requieran una concepción medida y lenta, extendida a través de un gran número de páginas.<sup>42</sup>

Bécquer publicó algunos artículos también de descripción escrita acompañados de una ilustración impresa. El costumbrismo en él aflora así, como participación de la vida observada que se ha de testimoniar con veracidad.<sup>43</sup>

A veces, el escritor forma series con piezas, es decir, con artículos o columnas, y este es el caso de las *Leyendas*. La peculiaridad en las *Leyendas* de Bécquer reside en que una gran parte de su obra en prosa es fuertemente imaginativa. Como ya hemos resaltado además, la tradición es un elemento muy importante para Bécquer, por lo que se apoya en ella. Ya había fallado en el intento de la *Historia de los templos de España*, pero el hecho de que el autor pueda basarse en la arquitectura o en libros viejos para ver la tradición, le lleva a pensar en la leyenda, transmitida confusamente de generación en generación:

Que lo creas o no, me importa bien poco, mi abuelo se lo narró a mi padre; mi padre me lo ha referido a mí y yo te lo cuento ahora, siquiera no sea más que por pasar el rato.<sup>44</sup>

Esta cita pertenece al epígrafe de la leyenda *La cruz del diablo*. Era el género perfecto para Bécquer, en el que podía poner de manifiesto la tradición de la manera que él quería, de una manera breve e inmediata, no ya de un pasado imposible sino de un presente en el que ese pasado pervive.

Bécquer recrea el género; mantiene cierta deuda con la leyenda anterior, las técnicas de descripción arqueológica, las expresivas de lo sublime terrorífico; tiende, sin embargo, a

---

<sup>41</sup> Bécquer trabaja mucho tiempo en la sirena periodística de Madrid, por lo que sus obras se iban publicando individualmente en periódicos en forma de artículos. En la individualidad coinciden las obras de Hoffmann y la prosa poética periodística de Bécquer.

<sup>42</sup> G. A. Bécquer, *Rimas y Leyendas*, Espasa Calpe, Madrid, 1997, pág. 33.

<sup>43</sup> Cfr. G. A. Bécquer, *op. cit.*, pág. 35.

<sup>44</sup> G.A.Bécquer, *op. cit.*, pág 36. Por cuestiones prácticas y, dado que hemos utilizado solo esta edición de *Rimas y Leyendas* para citarlas, en adelante lo haremos únicamente por título de leyenda y número de página en el que se encuentra, sabiendo que nos referimos a esta edición.

la verosimilitud realista, a respetar la economía y los modos del relato popular y, sobre todo, a crear un ambiente de maravilla lírica, similar al del cuento de hadas.<sup>45</sup>

Con esto, vemos cómo Bécquer da una forma peculiar y determinada a las leyendas, es decir, las acerca a la forma más sencilla de un largo cuento en prosa, y, también, al afán noticiero de un artículo periodístico. Hay dos ámbitos importantes a tener en cuenta, el primero, el imaginativo, la invención creativa de Bécquer que se muestra de manera intensa y que únicamente se apoyará para el encuadre histórico que, como comentaremos más adelante en el apartado de la comparación, será muy parecido al que hace Hoffmann en sus cuentos.

El otro ámbito a tener en cuenta son las narraciones que se acercan ya al costumbrismo. Al situarse cada una de ellas en distintas ciudades de España, el autor se entromete en el argumento al igual que lo hacen los lectores, dando la sensación así de una leyenda contada de manera oral.

En Sevilla, en el mismo atrio de Santa Inés, y mientras esperaba a que comenzase la misa del Gallo, oí esta tradición a una demandadera del convento.

Como era natural, después de oírla aguardé impaciente a que comenzara la ceremonia, ansioso de asistir a un prodigio. (..). Si a alguno de mis lectores se les ocurriese hacerme la misma pregunta después de leer esta historia, ya sabe el por qué no se ha continuado el milagroso portento hasta nuestros días. (Maese Pérez, el organista, págs., 296-297).

Este fragmento pertenece al prólogo de la leyenda sevillana *Maese Pérez, el organista*, y es un ejemplo muy claro del aspecto antes comentado.

Al igual que en el apartado correspondiente a Hoffmann, nos planteamos la pregunta de dónde está la línea que separa las leyendas de Bécquer, que se acercan más a un largo cuento, de las narraciones breves que escribe, publicadas también en artículos. Tenemos en particular dos relatos en los que puede haber duda, y esos son *La venta de los gatos* y *¡Es raro!*

Existe una cercanía tal, que el último relato mencionado se reúne en varias recopilaciones de leyendas de Bécquer, es decir, es considerada por muchos una leyenda, aunque el propio autor la clasifica dentro de *Artículos varios*. Es la que más se acerca a una temática propia de ser una novela ya que no se refiere a la tradición en ningún momento, sino que se refiere a la misma época de Bécquer y en ningún caso se cuenta ningún suceso fantástico.

---

<sup>45</sup> G. A. Bécquer, *Leyendas, apólogos y otros relatos*, Barcelona, Labor, 1974.

Según M. García Viñó <sup>46</sup> es un cuento postromántico, con rasgos costumbristas y de crítica social. Y lo considera costumbrista en gran parte por las partes de introducción y cierre, en el momento que se refiere a la burguesía de la época, el protagonista se enfrenta a un grupo social que no lo entiende. Propiamente es una declaración en la que se testimonia que el Romanticismo ha dejado de ser un hecho para la mayoría, y los románticos que quedan son unos incomprendidos.

También puede decirse de este relato que es un intento de leyenda madrileña, en la que Bécquer tiene el deseo de renovar las leyendas y probar otros cauces narrativos para las mismas en cuanto a su contenido, ya que contiene más diálogo, es un relato más directo y carece de descripción. En cualquier caso, siendo leyenda o cuento, es muy distinto al resto de las leyendas del autor.

Las *Leyendas* no se narran siguiendo una manera novelesca, objetiva o subjetiva, sino que se llega a través de una experiencia personal, no hay que olvidar que quiere recordarnos la transmisión oral de la misma, por lo que se puede asemejar a un periodista en busca de novedades, pero lejos de ser del día, busca novedades de otros tiempos. Bécquer recopila de esta manera las leyendas de lo que hasta el momento se conocía, sin dejar de componerlas mediante una prosa poética.

Para finalizar con la obra en prosa de Bécquer hay que mencionar sin duda sus *Cartas desde mi celda*. El género epistolar en el Romanticismo español se apoya en la subjetividad del alma atormentada que se confiesa en las cartas.

#### 4.3. Comparación.

A pesar de haber recorrido superficialmente lo que ahora vamos a comentar, volveremos para profundizarlo y llevar a cabo una comparación entre las obras de E.T.A. Hoffmann y G. A. Bécquer.

Comenzamos por lo más obvio, que es la extensión, que en la mayoría de los cuentos de Hoffmann es parecida, exceptuando claramente cuentos como *Der*

---

<sup>46</sup> Cfr. G. A. Bécquer, *op. cit.* pág. 317.



*Magnetiseur* o *Der Sandmann*. Por la extensión, entre otras cosas, nos hemos inclinado por considerar estos relatos finalmente cuentos, y también dentro de las leyendas hemos comentado que tienen una extensión similar a la de un cuento largo, tienen sus variaciones, evidentemente, pero tienen ambas extensión de relato corto.

La forma de escribir en Bécquer será siempre poética, buscando la forma de volver a la tradición y envolviéndose en la obra de manera que formen, tanto él como el lector, parte de ella. Hoffmann, por su parte, como autor, es ajeno a la obra. Sin embargo, en algunos textos tales como sus famosas críticas kreislerianas que encontramos dentro de las *Fantasiestücke*, se puede considerar cierta unión del autor con la obra en el personaje que aparece en más de un relato, Johannes Kreisler.

La temática la desarrollaremos en otros apartados, tales como el tratamiento de lo fantástico y los motivos comunes, por lo tanto, aquí debemos centrarnos en el tiempo y el espacio.

El tiempo de la aventura en las obras de Hoffmann es muy variado, utiliza, por ejemplo, el recurso de utilizar fechas, casi todas correspondientes a la época que vivieron, todo lo contrario a Bécquer, que se remontará a otros momentos históricos. Por ejemplo, en Hoffmann, el relato *Ritter Gluck*, indica que la acción tiene lugar durante unas horas de una tarde de otoño de 1809. El tiempo es muy reducido en general en Hoffmann, lo cual, tal y como hemos visto en el apartado anterior es una característica del cuento. Las leyendas de Bécquer se suelen desarrollar también en un corto periodo de tiempo. Ponemos como ejemplo aquí la leyenda toledana de *El beso* que tiene lugar en una única noche.

En esta conformidad se encontraban las cosas en la población donde tuvo lugar el suceso que voy a referir, cuando una noche, ya a hora bastante avanzada, envueltos en sus oscuros capotes de guerra (...). (*El beso*, pág. 201).

El tiempo, por lo tanto, vemos que pasa muy rápido, es decir, nos referimos a una única noche o una tarde, sin embargo, hay obras, de ambos autores, en las que encontramos bastante diálogo, lo que ralentiza en gran medida la acción. Como ejemplo del alemán encontramos una cita del relato inspirado en

las novelas ejemplares de Cervantes *Nachricht von dem neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*:

Ich: Wie, Berganza –deine Stimme stock- ich sehe Tränen in deinen Augen? –Kannst du denn Weinen?- Hast du uns das abgelernt, oder ist dir dieser Ausdruck des Schmerzes natürlich.

Berganza: Ich danke dir. Du hast so zu rechter Zeit meine Erzählung unterbrochen; gemildert ist der Eindruck der gräßlichen Szene, und ehe ich fortfahre, kann ich dir etwas von der Natur meiner lieben Brüder sagen, ... (Vol. I, pág 85).<sup>47</sup>

En las leyendas de Bécquer no suele haber mucho diálogo, sin embargo, lo encontramos cuando el narrador quiere introducirse en la historia, un claro ejemplo es *Maese Pérez, el organista*.

– ¡Toma –me contestó la vieja–, en que ese no es el suyo!  
– ¿No es el suyo? ¿Pues qué ha sido de él?  
– Se cayó a pedazos de puro viejo hace una porción de años.  
– ¿Y el alma del organista?  
– No ha vuelto a aparecer desde que colocaron el que ahora le sustituye. (*Maese Pérez, el organista*, pág. 297).

La mayoría de las obras de Hoffmann son posteriores, es decir, que ya han tenido lugar cuando empiezan a ser narradas, y evidentemente, las *Leyendas* de Bécquer también, ya que, como ya se ha comentado, suelen estar situadas en épocas anteriores, como el Siglo de Oro.

Como conclusión temporal, se ha podido comprobar que existe una forma común entre los autores de utilizar algunos recursos temporales. Hoffmann por ejemplo, suele hacer alusión a épocas en las que vivió, incluso mencionando fechas, y como veremos en el siguiente apartado, lugares, en los que él vivió. En la leyenda que hemos comentado antes, *¡Es raro!*, intento de leyenda madrileña en época contemporánea, vemos la similitud con la característica que hemos visto en Hoffmann.

Los recursos temporales que utilizan ambos autores son propios de los cuentos en ritmo, es decir, narraciones rápidas y posteriores.

---

<sup>47</sup> E.T.A. Hoffmann, *Serapionsbrüder*, Múnich, Artemis und Winkler, 1963, pág. 85. Con respecto a los cuentos de este autor, hemos utilizado siempre esta edición; un volumen recoge *Die Fantasiestücke in Callots Manier* y *Die Nachtstücke* y otro *Die Serapionsbrüder*. Por razones prácticas denominaremos a la primera, volumen I, y a la segunda volumen II y, a partir de este momento remitiremos únicamente al volumen y al número de página que corresponden a esta edición.

Ahora comentamos el espacio. Es uno de los aspectos literarios menos estudiados en narratología a pesar de su evidente importancia. Se trata de un espacio ficticio que, en muchas ocasiones y excluyendo la narración fantástica, está de acuerdo con las leyes del mundo referencial, intenta ser verosímil, es decir, es algo que no existe pero que podría existir.

Ambos autores, tanto Hoffmann como Bécquer, sitúan sus cuentos en situaciones reales, el autor alemán localiza casi siempre sus relatos en Berlín, en particular, en *Ritter Gluck* de nuevo, se habla incluso de su parque zoológico y de las conocidas cafeterías situadas en la Heerstrasse, Klaus y Weber:

Der Spätherbst in Berlin hat gewöhnlich noch einige schöne Tage. (...)Dann sieht man eine lange Reihe, buntgemischt – Elegants, (...)u.s.w. durch die Linden, dach dem Tiergarten ziehen. Bald sind alle Pflanze bei Klaus und Weber besetzt. (Vol. I, pág. 14).

Más ejemplos de cuentos situados en Berlín son *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* y *Die Fermata*. *Der goldne Topf* transcurre por su parte en Dresde, *Ignaz Denner*, en los bosques de Fulda, *Das Majorat* en el litoral báltico, etc.

La similitud de Hoffmann con Bécquer en este campo es amplia, ya que en este último es imprescindible la localización y lo vemos casi como un personaje más, cada leyenda está clasificada por una ciudad, vemos así: leyenda toledana, leyenda sevillana o soriana.

Además, como ya mencionamos, Bécquer se arrepentirá de haber dejado su ciudad, Sevilla, por lo que de alguna manera intenta compensarlo plasmándola en su literatura. Plasma todas y cada una de las ciudades de las que habla de una manera que parece que el lector está pasando por ahí, de una manera completamente descriptiva y real, este tipo de descripción nos recuerda a las que hace Hoffmann también en su obra.

#### 4. TRATAMIENTO DE LO FANTÁSTICO EN E.T.A. HOFFMANN Y G.A. BÉCQUER.

Después de haber estudiado el tratamiento de los géneros entre los dos autores, comentaremos la importancia del tratamiento de lo fantástico entre ambos.<sup>48</sup> Recordemos que son dos autores románticos y que lo fantástico forma parte de la obra de ambos.

En *Die Serapionsbrüder* nos encontramos, entre cuento y cuento, con conversaciones de los miembros de la hermandad comentando la estructura narrativa, los contenidos etc.<sup>49</sup> Dentro de las mismas se explica qué es lo fantástico –wunderlich– y qué es lo maravilloso –wunderbar:

Erzählen, fuhr Theodor fort, möcht ich wohl, doch muß ich zuvörderst dir, lieber Leilo, sagen, daß du die Beispiele, die meine Sehergabe dartun sollten, ziemlich schlecht wähltest. Aus Ebershards Synonymik mußt du wissen, daß *wunderlich* alle Äußerungen der Erkenntnis und des Begehrens genannt werden, die sich durch keinen vernünftigen Grund rechtfertigen lassen, wunderbar aber dasjenige heißt, was nun für unmöglich, für unbegreiflich hält, was die bekannten Kräfte der Natur zu übersteigen, oder wie ich hinzufüge, ihrem gewöhnlichen Gange entgegen zu sein scheint. Daraus wirst du entnehmen, Daß du dorthin rücksichts meiner angeblichen Sehergabe des Wunderliche mit dem Wundabaren verwechseltest. Aber gewiß ist es, daß das anscheinend Wunderliche aus dem Wunderbaren sproßt, und daß wir nur oft den Stamm nicht sehen aus dem die wunderlichen Zweige mit Blättern und Blüten hervorsprossen. In dem Abenteuer, das ich euch mitteilen will, mischt sich beides, das Wunderliche und Wunderbare, auf, wie mich dünkt, recht schauerliche Weise. (Vol. I, pág. 460.)

Por lo tanto, concluimos que, para Hoffmann, las manifestaciones reales de la vida son más maravillosas que todo lo que pueda imaginarse de forma fantástica:

Man war darüber einig, daß die wirklichen Erscheinungen im Leben oft viel wunderbarer sich gestalteten, als alles, was die regste Fantasie zu erfinden trachte. (Vol. I, pág. 459)

Vielleicht wirst du, o mein Leser! Dann glauben, daß nichts wunderlicher und toller sei, als das wirkliche Leben und daß dieses der Dichter doch nur, wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein, auffassen könne. (Vol. I, pág. 344)

„Träume sind Schäume“, wiederholte der Baron mit dumpfer Stimme, „und selbst in diesem Weidspruch der Materialisten, die das Wunderbarste ganz natürlich, das Natürlichste aber oft abgeschmackt und unblaublich finden“ erwiderte Ottmar, „liegt eine treffende Allegorie“. (Vol. I, pág. 141).

---

<sup>48</sup> Para llevar esta tarea a cabo, nos basaremos, en todo momento, en: T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970.

<sup>49</sup> Esta metaliteratura o crítica de los cuentos, la inicia E.T.A. Hoffmann al comienzo de la segunda parte de los *Nachtstücke*, justo antes de *Das öde Haus*.

Una de las ventajas que presenta lo fantástico en este estudio, es que se expresa de manera más adecuada mediante la narrativa breve, y, por medio de la misma, ambos autores escriben sus relatos fantásticos, extraños y maravillosos.<sup>50</sup> Se utiliza también la primera persona en la narración, no como testigo sino como protagonista, es decir, con una experiencia vital y biográfica. En Hoffmann vemos un ejemplo de *Eine Spuckgeschichte*:

Ihr wißt, daß ich mich vor einiger Zeit, und zwar kurz vor dem letzten Feldzuge auf dem Gute des Obristen von P. Befand... (Vol. II, pág 321)

En las *Leyendas* de Bécquer, vemos este protagonismo sobre todo en el comienzo de las mismas, en el momento en el que las introduce, como por ejemplo, en *La cruz del diablo*:

Impulsado de un sentimiento religioso, espontáneo e indefinible, eché maquinalmente pie a tierra, me descubrí y comencé a buscar en el fondo de mi memoria una de aquellas oraciones que me enseñaron cuando niño; una de aquellas oraciones que, cuando más tarde se escapan involuntarias de nuestros labios, parece que aligeran el pecho oprimido (...). (*La cruz del diablo*, pág. 273).

Como hemos señalado en su correspondiente apartado, uno de los requisitos básicos de ambos autores es hacer referencia a lugares o espacios que certifican la veracidad de lo narrado, así es como los dos lo utilizan para hacer más familiar lo fantástico:

Am Himmelfahrtstage, nachmittags um drei Uhr, rannte ein junger Mensch in Dresden durchs Schwarze Tor, ... (Vol. I, pág. 179).

-Buenas noches, mi señora doña Baltasara. ¿También usarced viene esta noche a la misa del Gallo? Por mi parte, tenía hecha la intención de ir a oír a la parroquia; (...). Y eso que, si he de decir la verdad, desde que murió maese Pérez parece que me echan una losa sobre el corazón cuando entro en Santa Inés... (*Maese Pérez, el organista*, págs. 308-309).

Ahora surge la duda de si las narraciones breves que analizamos son extrañas o maravillosas. Según Todorov, el género de lo fantástico no es autónomo, sino que se encuentra entre otros dos, lo maravilloso y lo extraño. Además es un género evanescente. Podemos comparar extraño, fantástico y maravilloso, con pasado, presente y futuro respectivamente.

---

<sup>50</sup> T.Todorov, *op. cit.*, pág. 49.

Así, lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, por lo tanto, a un futuro. Mientras, en lo extraño, lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa, es decir, al pasado, de este modo, la vacilación que caracteriza lo fantástico se sitúa en el presente.<sup>51</sup>

Las extrañas tienen un final cerrado, es decir, existe una explicación final racional aunque en el cuento quizás no aparezca. En estas se incluyen en Hoffmann cuentos tales como *Das Majorat*, *Das öde Haus*, *Das Gelübde* o *Rat Krespel*; por su parte Bécquer contribuye a este tipo de narraciones con leyendas como *La rosa de la pasión*, *El beso* o *El miserere*.

También podemos señalar algunos de los cuentos de Hoffmann como extraños, puesto que presentan unos acontecimientos que reciben, al final, una explicación racional, como es el ejemplo del cuento *Prinzessin Brambilla*. Las *Leyendas* de Bécquer, por el contrario, no tienen nunca esta característica, si algo parece fantástico, no tendrá una explicación racional al final, será, entonces, maravilloso.

Lo maravilloso suele relacionarse con lo *feérico*, a pesar de que este último no es más que una de las variedades del anterior. En ésta, los acontecimientos sobrenaturales se vuelven normales, como que los animales hablen o que haya personajes con capacidades mágicas.<sup>52</sup>

Ambos autores tienen cuentos de hadas. Los del autor alemán serían *Nußknacker und Mausekönig*, *Das fremde Kind* y *Die Königsbraut* y los de Bécquer serían *La creación*, *El beso*, *El gnomo* y *El miserere*.

(...)Erlaubt, daß ich unsere trübe Stimmung mit einemal vernivhte, indem ich euch zum Schluß unseres heutigen Klubs ein Kindermärchen mitteile, das ich vor einiger Zeit aufschrieb, und das mir, so glaub ich, der tolle Spukgeist Droll selbst eingegeben hat. (Vol. I, pág. 198).

En esta cita parece que nos van a contar un cuento infantil, pero más tarde, al terminar el cuento los compañeros le hacen el siguiente comentario.

---

<sup>51</sup> Cfr. T. Todorov, *op. cit.*, pág. 54.

<sup>52</sup> Cfr. T. Todorov, *op. cit.*, págs. 29-59.

Sage mir, sprach Theodor, „sage mir, lieber Lothar, wie du nur deinen Nußnacker und Mausekönig ein Kindermärchen nennen magst, da es ganz unmöglich ist, daß Kinder die feinen Fäden die sich durch das Ganze ziehen, und in seinen scheinbar völlig heterogenen Teilen zusammenhalten, erkennen können. Sie werden sich höchstens am einzelnen halten, und sich hin und wieder daran ergötzen“. (Vol. II, pág. 252).

No es fácil hablar de los cuentos de hadas sin aludir a lo alegórico, puesto que este relato puede tener doble lectura, que, como señala Theodor, se escapa a la interpretación infantil.

Lo sobrenatural se normaliza, y se ve claramente en estas dos partes de la misma leyenda *El gnomo*, de Bécquer:

Entonces, a la manera que se oye hablar entre sueños con un eco lejano y confuso, les pareció percibir entre aquellos rumores sin nombre y sonidos inarticulados, como los de un niño que quiere y no puede llamar a su madre; luego palabras que se repetían una y otra vez, siempre las mismas. (...). Por último, comenzaron a hablar el viento vagando entre los árboles y el agua saltando de risco en risco. (*El gnomo*, pág. 249).

(...)Callaron el viento y el agua y apareció el gnomo. El gnomo era como un hombrecillo transparente; una especie de enano de luz semejante a un fuego fatuo, que se reía a carcajadas, sin ruido, y saltaba de peña en peña y mareaba con su vertiginosa movilidad. (*El gnomo*, pág. 253).

Gracias a esto vemos que lo maravilloso está relacionado muy de cerca con la alegoría, dependiendo si realizamos una lectura literal o no, es decir, en sentido propio o figurado. Cuando el lector vacila entre las dos interpretaciones nos encontramos con lo que Todorov denomina *alegoría vaciante*.<sup>53</sup> De este concepto encontramos ejemplos en los dos autores.

Hoffmann en uno de sus cuentos, *Die Abenteuer der Silvester-Nacht*, en la cuarta historia *Die Geschichte vom verlorren Spiegelbilde*, introduce un elemento fantástico, que es el hecho de que el protagonista se da cuenta de que no tiene reflejo, que no se ve a él mismo en el espejo, sin embargo, llama la atención que los personajes no se sorprendan ante este hecho, sino que lo califican de incorrecto, es aquí donde el lector empieza a vacilar entre una interpretación literal y una figurada.

“Daß ich ein Spiegelbild hätte, nicht wahr, mein Liebchen?”, fiel Spikher mit erzwungenem Lächeln ein, und bemühte sich zu beweisen, daß es zwar unsinnig sei zu glauben, man könne überhaupt sein Spiegelbild verlieren, im ganzen sei aber nicht viel daran verloren, da jedes Spiegelbild doch nur eine Illusion sei, Selbstbetrachtung zur Eitelkeit führe, und noch dazu ein solches Bild das eineige Ich spalte in Wahrheit und Traum. (Vol. I, pág. 278).

---

<sup>53</sup> Cfr. T. Todorov, *op. cit.*, págs. 39-46.

En las leyendas de Bécquer no hay apenas casos en los que se de este tipo de situación, sin embargo, en *El miserere* encontramos una situación parecida. El protagonista de esta leyenda va en busca de una forma musical magnífica y sublime del *Miserere mei, Deus*.<sup>54</sup> Le cuentan los monjes del monasterio en el que se aloja que justo esa misma noche se repetiría un suceso que pasa todos los años:

(...)pero lo que mantiene más viva su memoria es que todos los años, tal noche como en la que se consumó, se ven brillar luces a través de las rotas ventanas de la iglesia, y se oyen unos cantos lúgubres y aterradores que se perciben a intervalos en las ráfagas del aire. Son los monjes, los cuales, muertos tal vez sin hallarse preparados para presentarse en el tribunal de Dios limpios de toda culpa, vienen aún del purgatorio a impetrar su misericordia cantando el *Miserere*. (*El Miserere*, pág. 261).

El protagonista se dirige hacia el bosque donde cada año se lleva a cabo este fenómeno, sin tener en cuenta las advertencias de los monjes, ya que tiene la necesidad de escuchar ese tal *Miserere de la montaña*. Aunque el resto de monjes se sorprenden y lo llaman loco, no se destaca este elemento como sobrenatural, sino el peligro real que pueda acarrear.

Resulta llamativo también el papel que desempeña el espacio en los relatos fantásticos de ambos autores. En Bécquer no encontramos normalmente en sus obras espacios cerrados, aunque sí lúgubres y nocturnos, mientras que en Hoffmann un espacio muy recurrente y romántico es la casa. Así lo vemos en títulos tales como *Das Majorat* y *Das öde Haus*.

Schon oft war ich die Allee durchwandelt, als mir eines Tages plötzlich ein Haus ins Auge fiel, das auf ganz wunderliche seltsame Weise von allen übrigen abstach. Denkt euch ein niedriges, vier Fenster breites, von zwei hohen schönen Gebäuden eingeklemmtes Haus, dessen schlecht verwahtes Dach, dessen zum Teil mit Papier verklebte Fenster, dessen farblose Mauern von gänzlicher Verwahrlosung der Eigentümers zeugen (...). (Vol. I, pág. 461).

La casa, como espacio para Bécquer, si acaso, la encontramos en *¡Es raro!* o en *La rosa de la pasión*, pero son descripciones muy superficiales sin la importancia que se le da en la obra de Hoffmann. El nivel de importancia del espacio lo dará Bécquer siempre a las ciudades en las que se sitúe la leyenda.

---

<sup>54</sup> En esta leyenda, como veremos más adelante aparece el motivo del músico que se corresponde con Hoffmann también.



Lo fantástico necesita también de ciertos temas que se interesan particularmente en la indagación psíquica del ser humano. T. Todorov los denomina *temas del yo*, L. Vax, *perturbaciones de la personalidad*.<sup>55</sup>

Dentro de estos casos están la monotonía, el desdoblamiento o las alucinaciones. Al comienzo de *Die Serapionsbrüder*, Cyprian relata la historia de Serapio el Ermitaño, un personaje que conoció al sur de Alemania, sabemos que ha estado ingresado en un manicomio:

Man brachte ihn nach B\*\*\* in die Irrenanstalt und hier gelang es wirklich dem methodischen auf die psychische kenntnis gegründeten Verfahren des Arztes, der damals dieser Anstalt vorstand, den Unglücklichen wenigsten aus der Tobsucht zu retten, in die er verfallen. Sei es, daß jener Arzt seiner Theorie getreu dem Wahnsinnigen selbst Gelegenheit gab zu entwischen oder daß dieser selbst die Mittel dazu fand, genug er entfloh und blieb eine geraume Zeit hindurch verborgen. (Vol. II, pág. 19).

Cyprian intenta convencer a Serapio de que es monotonía:

Ich holte weit aus und sprach sehr gelehrt über die Krankheit der fixen Ideen die den Menschen zu weilen befallt und nur wie ein einziger Mißton den sonst rein gestimmten Organismus verderbe. Ich erwähnte jenes Gelehrten der nicht zu bewegen war vom Stuhle aufzustehen, weil er befürchtete dann sogleich mit seiner Nase dem Nachbar gegenüber die Fensterscheiben einzustoßen; des Abts Molanus der über alles sehr vernünftig sprach und bloß deshalb seine Stube nicht verließ, weil er besorgte sofort von den Hühnern gefressen zu werden, da er sich für Gerstenkorn hielt. Ich kam darauf, daß die Vertauschung des eignen Ichs mit irgendeiner geschichtlichen Person gar häufig als fixe Idee sich im Innern gestalte. (Vol. II, pág. 22).

Algo parecido nos pasa con la leyenda soriana *El rayo de luna*. En ésta, encontramos también alucinaciones, así como monotonía y locura. Comienza con una frase que nos demuestra que Manrique llevaba una vida monótona y por eso amaba la soledad, para poder imaginarse un mundo fantástico, que más tarde lo llevará a alucinaciones:

En efecto, Manrique amaba la soledad, y la amaba de tal modo que algunas veces hubiera deseado no tener sombra, porque su sombra no le siguiese a todas partes. Amaba la soledad porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y sus ensueños de poeta, porque Manrique era poeta (...). (*El rayo de luna*, pág. 221).

Empieza diciendo que Manrique ama la soledad, pero esto en realidad es monotonía, como vemos en esta cita:

---

<sup>55</sup> Cfr. M.A. González Miguel, *op. cit.*, págs. 117-118.

Algunas veces llegaba su delirio hasta el punto de quedarse una noche entera mirando a la luna, que flotaba en el cielo entre un vapor de plata, o las estrellas, que temblaban a lo lejos como los cambiantes de las piedras preciosas. (*El rayo de luna*, pág. 222).

Es en este momento donde se ve claramente que su soledad y su monotonía iban aumentando el nivel de locura hasta el punto de imaginarse a una mujer e incluso una vida a su lado en un rayo de luna.

Llegó el punto en que había visto perderse, entre la espesura de las ramas, a la mujer misteriosa. Había desaparecido. ¿por dónde?! Allá lejos, muy lejos, creyó divisar por entre los cruzados troncos de los árboles como una claridad o una forma blanca que se movía. (...) Oigo sus pisadas sobre las hojas secas, y el crujido de su traje, que arrastra por el suelo y roza en los arbustos.

La luz de la luna rielaba chispeando en la estela que dejaba en pos de sí una barca que se dirigía a todo remo a la orilla opuesta. En aquella barca había creído distinguir una forma blanca y esbelta, una mujer sin duda, la mujer que había visto en los Templarios. (...) Era un rayo de luna, un rayo de luna que penetraba a intervalos por entre la verde bóveda de los árboles cuando el viento movía las ramas. (*El rayo de luna*, pág. 233).

Claramente, al final del relato ha perdido la cabeza, ya no cree en el amor, ni vive su vida de fantasía que, como poeta, vivía en su juventud. La ilusión y las alucinaciones al respecto hicieron que volviera a la realidad de manera repentina.

Como conclusión a este apartado, encontramos que ambos autores coinciden en la utilización de la narrativa breve para crear sus cuentos fantásticos, así como de la primera persona para dar veracidad a lo narrado. Hemos visto que las narraciones extrañas son cerradas y las maravillosas, por el contrario, son abiertas, es decir, que se prestan a la interpretación del lector.

## 6. MOTIVOS.

### 6.1. Tematología.

Antes de comenzar con el análisis de motivos comunes entre los autores que nos conciernen, es necesario hablar del propio término *motivo*, con el cual existe cierta confusión dentro de la literatura comparada entre este término y *argumento*. Este último, se encuentra en lo que en español se llama, *denominador espiritual de todas las versiones* y resulta de la combinación de motivos que se necesitan para caracterizar el argumento como tal. Por lo tanto, la identificación de un argumento sólo es posible si se lo descompone en sus componentes esenciales que, lógicamente, son los motivos.<sup>56</sup>

Ulrich Weisstein opina que en el ámbito lingüístico alemán se debería sustituir la palabra *Stoff* por *Thema* ya que posee la misma raíz que *Theme* en inglés o *Thème* en francés, no obstante, la palabra alemana *Thema* hace referencia a la historia de los problemas y no a la de los asuntos o materias propiamente literarias.

Consideramos evidente que la palabra *Stoff* se adecúa más a nuestros intereses que la de *Thema*, ya que esta última, a pesar de tener una raíz en común, no conlleva el mismo significado.

Como ya hemos comentado, un argumento se subdivide en muchos motivos. Esto hace que nos interesen en particular dos cuestiones para la teoría de la narración con el objetivo de introducirnos en los motivos. Estas cuestiones son: la constitución de motivos o unidades mínimas de un suceso o acontecimiento y el modo cómo estos motivos se ligan para convertirse en un relato. La definición de *motivo* de E. Frenzel es la siguiente:

Bezeichnet das Wort Motiv eine kleinere stoffliche Einheit, die zwar noch nicht einen ganzen Plot, eine Fabel, umfasst, aber doch bereits ein inhaltliches, situationsmässiges Element darstellt. Bei Dichtungen, deren Inhalt nicht sehr komplex ist, kann er durch das Kernmotiv in kondensierter Form wiedergegeben werden, im allgemeinen jedoch ergeben bei den pragmatischen Dichtungsgattungen erst mehrere Motive den Inhalt. Für die Lyrik,

---

<sup>56</sup> Cfr. U. Weisstein, *op. cit.*, pág 280; y E.Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur, op. cit.*, págs. VI-VII.

die keinen eigentlichen Inhalt und daher keinen Stoff in dem hier umrissenen Sinne hat, bedeuten ein oder mehrere Motive die alleinige stoffliche Substanz.<sup>57</sup>

Esto quiere decir que el término *motivo* designa una unidad temática pequeña, que todavía no ha adquirido la categoría de fábula, pero que ya constituye un elemento del contenido y la situación. Una sucesión de motivos básicos, repetidos continuamente dan lugar a argumentos específicos y siempre nuevos, por ejemplo, el motivo de los hermanos enemigos engendra el argumento de Prometeo y el de Caín y Abel, el motivo padre-hijo da lugar al argumento de Edipo, el de Hildebrando y el de Don Carlos.

## 6.2. *Motivos comunes.*

Finalmente, para concluir el análisis y comparativa de la narrativa breve de los autores E.T.A. Hoffmann y G.A. Bécquer, explicaremos los motivos que coinciden en ambos.

### 6.2.1. El hipnotismo.

El primer motivo que trataremos será el del hipnotismo<sup>58</sup> como estado psicológico especial con ciertos atributos fisiológicos, se parece al sueño pero sólo superficialmente y está marcado por una función del individuo en un nivel de la conciencia distinto al estado consciente ordinario. Este estado se caracteriza por el incremento de la recepción.<sup>59</sup>

El hipnotizado solo puede prestar atención al elemento hipnotizador, ignorando de esta manera todo lo que le rodea. Todo lo que hace es mediante las sugerencias del hipnotizador. Vemos ahora el momento en el que se ve reflejado este motivo en los cuentos de Hoffmann. Este momento es en la conversación anterior a *Der Kampf der Sanger*.

In diesem Zustandes ist, wie Kluge sagt, die Verbindung mit dem Magnetiseur so innig, da er Clairvoyant es nicht bloaugenblick weiß, wenn die Gedanken des Magnetiseurs zerstreut und nicht auf des Clairvoyants Zustand gerichtet sind, sondern daß er auch in der Seele des Magnetiseurs dessen Vorstellungen auf das deutlichste zu erkennen vermag. Dagegen tritt der Clairvoyant nun gänzlich unter die Herrschaft des Willens seines

---

<sup>57</sup> E. Frenzel, *Stoff-und Motivgeschichte*, op. cit., pág. 26.

<sup>58</sup> El hipnotismo o hipnosis es un término acuñado por el físico inglés James Braid a mediados del siglo XIX.

<sup>59</sup> Citado en M.A. González Miguel, op. cit., pág. 157.

Magnetiseurs, durch dessen psychisches Prinzip er nur zu denken, zu sprechen, zu handeln vermag. (Vol. II, págs. 272-273).

También la memoria y la conciencia del hipnotizado pueden ser alteradas por medio de la sugestión, como en *Der Magnetiseur*. Es importante mencionar también que un aspecto crucial del hipnotismo es que el hipnotizado tenga buena voluntad. E.T.A. Hoffmann llevó a cabo un estudio sobre el mesmerismo o magnetismo verdaderamente profundo y lo manifiesta en obras como *Der Magnetiseur* o *Der unheimliche Gast*.

La primera vez que se habla de una influencia psíquica en *Der unheimliche Gast* es mediante el conde:

“Sollte ich”, erwiderte der Graf mit seltsamen Blick, “sollte ich vielleicht etwas Gespenstisches an mir tragen? –Man spricht ja jetzt viel von Menschen, die auf andere vermöge eines besondern psychischen Zaubers einzuwirken vermögen, daß ihnen ganz unheimlich zumute werden soll. Vielleicht bin ich gar solchen Zaubers mächtig... (Vol. II, pág. 614).

Angelika se enamora de él pero más tarde todo se aclara, estuvo bajo los efectos de una influencia magnética causada por el conde y que consigue alterar su conciencia y su memoria.

El motivo de la hipnosis en este sentido, es decir, a partir de un estudio sobre el mesmerismo y magnetismo no existe propiamente en Bécquer, sin embargo sí existen elementos hipnóticos en diferentes leyendas, tales como *El miserere* o *El rayo de luna*. Con elementos hipnóticos nos referimos a elementos que hacen a los personajes perder su ser y ponerse al servicio de aquello que lo hipnotiza, aunque no se trate de una persona profesional dedicada al hipnotismo. Además, el ejemplo que pondremos ahora con *Los ojos verdes* nos muestra al propio demonio hipnotizador.

En la leyenda de *Los ojos verdes* de Bécquer, Fernando se enamora de la mujer sentada al borde de la fuente, era hermosa y tenía los ojos verdes. A pesar de que su amigo y compañero Íñigo le advirtió de que era el demonio quien estaba allí, no atiende a razones y le declara su amor aún sabiendo que podía tratarse del demonio. Ella le dice que lo ama y le pide que se le acerque hasta que se cae a la fuente y lo absorben las aguas.

Este es un claro ejemplo de hipnosis, y esta vez no es un elemento sino una persona quien resulta ser el demonio. Ya sea por el amor, la hipnosis, la belleza de la mujer o una mezcla de las tres, el protagonista no puede decidir por él mismo, está fuera de sí:

Fernando lo miró a su vez como asombrado de que concluyese lo que iba a decir, y le preguntó con una mezcla de ansiedad y de alegría:

—¿La conoces?

—¡Oh, no! —dijo el montero—. ¡Líbreme Dios de conocerla! Pero mis padres, al prohibirme llegar hasta estos lugares, me dijeron mil veces que el espíritu, trago, demonio o mujer que habita en sus aguas tiene los ojos de ese color. Yo os conjuro por lo que más améis en la tierra a no volver a la fuente de los álamos. Un día u otro os alcanzará su venganza y expiaréis, muriendo, el delito de haber encenagado sus ondas.

(...)

La mujer de los ojos verdes prosiguió así:

—¿Ves, ves el límpido fondo de este lago? ¿Ves esas plantas de largas y verdes hojas que se agitan en su fondo?... Ellas nos darán un lecho de esmeraldas y corales..., y yo..., yo te daré una felicidad sin nombre, esa felicidad que has soñado en tus horas de delirio y que no puede ofrecerte nadie... Ven; la niebla del lago flota sobre nuestras frentes como un pabellón de lino...; las ondas nos llaman con sus voces incomprensibles; el viento empieza entre los álamos sus himnos de amor; ven..., ven. (...)

Fernando dio un paso hacia ella..., otro..., y sintió unos brazos delgados y flexibles que se liaban a su cuello, y una sensación fría en sus labios ardorosos, un beso de nieve..., y vaciló..., y perdió pie, y cayó al agua con un rumor sordo y lúgubre.

Las aguas saltaron en chispas de luz y se cerraron sobre su cuerpo, y sus círculos de plata fueron ensanchándose, ensanchándose hasta expirar en las orillas.<sup>60</sup>

### 6.2.2. La transmigración de las almas.

Este motivo está bastante ligado al anterior, uno de los ejemplos que utilizaremos con Bécquer, *La cruz del diablo*, remite al mismo. También incluimos en este apartado lo que se refiere a reencarnación o renacer del alma.

E.T.A. Hoffmann no indica, en ningún caso, lo que significa para él la reencarnación, sin embargo lo utiliza en *Der Magnetiseur* y en *Die Serapionsbrüder*. En este fragmento vemos, por tanto, que el ermitaño Serapio cree ser el mártir que murió cuatrocientos años antes de que tuviera lugar esta historia, cree que es su reencarnación:

Sie nennen sich Serapion, ehrwürdiger Herr?, Allerdings erwiderte er, die Kirche gab mir diesen Namen. (...) –Irr ich nicht ehrwürdiger Herr, so war dieser schmutzige Mönch (so nennt ihn, Heraklid selbst), ebenderselbe, welcher under dem Kaiser Decius das grausamste Märtyrertum erlitt. Man trennte bekanntlich die Junktoren der Glieder und stürzte ihn dann von hohen Felsen hinab.“So ist es, sprach Serapion, indem er erlebichte

---

<sup>60</sup> *Los ojos verdes*, <http://etc.usf.edu/lit2go/49/obras-de-gustavo-adolfo-becquer-tomo-primero/916/leyenda-3-los-ojos-verdes/> En adelante, esta leyenda será siempre citada en esta página web. Última consulta: 13/07/16

und seine Augen in dunklem Feuer aufglühten. “So ist es, doch dieser Märtyrer hat nichts gemein mit jenem Mönch, der in aszetischen Wut gegen die Natur selbst ankämpfte. Der Märtyrer Serapion, von dem Sie sprechen, bin ich selbst... (Vol. II, págs. 21-22).

Curiosamente, el fragmento relacionado con la reencarnación en la obra de Bécquer, trata también de monjes, pero de una manera completamente distinta. Reviven cada año, sólo una noche y únicamente para poder cantar el *miserere mei, Deus!* Se ve cómo los monjes van tomando su forma humana mientras van recitando el salmo y de alguna manera recordando la manera en la que murieron:

Todo pareció animarse, pero con ese movimiento galvánico que imprime a la muerte en contracciones que parodian a la vida, movimiento instantáneo, más horrible aún que la inercia del cadáver que agita con su desconocida fuerza. Las piedras se reunieron a las piedras; el ara, cuyos rotos fragmentos se veían antes esparcidos sin orden, se levantó intacta, como si acabase de dar en ella su último golpe de cincel el artífice (...).

Mal envueltos en los jirones de sus hábitos, caladas las capuchas, bajo los pliegues de las cuales contrastaban con sus descarnadas mandíbulas y los blancos dientes las oscuras cavidades de los ojos de sus calaveras, vio los esqueletos de los monjes, que fueron arrojados desde el pretil de la iglesia aquel precipicio, salir del fondo de las aguas y, agarrándose con los largos dedos de sus manos de hueso a las grietas de las peñas, (...).

Prosiguió el canto, ora tristísimo y profundo, ora semejante a un rayo de sol que rompe la nube oscura de una tempestad, haciendo suceder a un relámpago de terror otro relámpago de júbilo, hasta que, merced a una transformación súbita, la iglesia resplandeció bañada en luz celeste; las osamentas de los monjes se vistieron de sus carnes; una aureola luminosa brilló en derredor de sus frentes (...). (*El miserere*, págs. 266-267).

Como vemos en ambas citas, los dos autores están familiarizados con el tema de la reencarnación, en particular Bécquer, más que con el motivo de transmigración de las almas en sí, lo que vemos demostrado casualmente en ambos casos con monjes.

### 6.2.3. Los ojos.

El ojo tiene distintas funciones en los textos literarios. Sirve para la descripción de las personas, tiene un significado profundo en el intercambio de miradas, aparece también como símbolo del poder de Dios. El ojo desde la antigüedad hasta la Edad Media, ha sido una metáfora que representa la apertura del corazón humano a la entrada de Dios. En la literatura cortesana el ojo indica el nacimiento del amor. En el clasicismo francés y alemán se relaciona con el corazón, en la literatura clásica, el ojo sigue significando sentimientos puros.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Citado en M. A. González Miguel, *op. cit.*, pág. 187.

También la mirada y el ojo conllevan un papel muy importante para la magia y las supersticiones; por lo que no es de extrañar que aparezcan amuletos para protegerse. En su obra, Hoffmann y Bécquer utilizan este motivo para profundizar en la atmósfera inquietante de sus narraciones.<sup>62</sup>

En *Der Sandmann* es el motivo central<sup>63</sup>. También funciona como conducto entre el interior y el exterior, entre sujeto y objeto. Hoffmann pretende no solo mostrar el miedo espantoso en Nathanael, sino dar un nuevo significado al mundo a través de los ojos de su protagonista.

Debemos aclarar que el lexema Auge tiene dos significados, el primero de ellos sería el instrumento de vista y, metafóricamente, el poder de la contemplación e imaginación. El segundo está relacionado con los estados de ánimo. Siempre hemos oído que *el ojo es el espejo del alma*.<sup>64</sup>

La madre del protagonista intenta convencerlo de que no existe el hombre de arena, pero su respuesta está relacionada con los ojos:

Es gibt keinen Sandmann, mein liebes Kind, erwirderte die Mutter: wenn ich sage, der Sandmann kommt, so will ich nur heißen, ihr seid schläfrig und könnt die Augen nicht offen behalten, als hätte man euch Sand hineingestreut. (Vol. I, pág. 332).

La nodriza le explica que es un hombre el cual aparece cuando los niños no quieren ir a la cama y les saca los ojos.

Das ist ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen und wirft ihnen Händevoll Sand in die Augen, daß sie blutig zum Kopf herauspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen dort im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf. (Vol. I. págs. 332-333).

En su poema, Nathanael cuenta cómo Coppelius arranca los ojos a Clara y los tira a su pecho, cree que el abogado es la representación corporal del *Sandmann*. Su visión poética la ve realizada en la lucha por Olimpia, sus ojos de cristal, llenos de sangre. En la lucha entre Spalanzini y Coppola por Olimpia

---

<sup>62</sup> En el caso de Bécquer, únicamente utiliza el motivo del ojo en este contexto en las *Leyendas*, en las *Rimas*, por el contrario, lo usa de manera más común como puede ser para resaltar amor o belleza.

<sup>63</sup> Tal y como indican los cuentos de nodrizas, echa arena en los ojos de los niños y les quita la capacidad de ver.

<sup>64</sup> Cfr. R. Drux, *Erläuterungen und Dokumente. E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann*, Reclam, Stuttgart, 1994, págs. 59-60.



vemos la falta de ojos como la falta de alma. Nathanael pierde, al principio y debido a la pérdida de los ojos de Olimpia, la capacidad para comunicarse; después, su salud psíquica y, por último, pierde su vida. Utiliza las palabras de Coppola: *Sköne Oke*. (Dentro del Vol. I, pág. 362).

Estas son las parcelas del motivo del ojo en *Der Sandmann*, que señala Rudolf Drux:

Augen als Sinnesorgan: die müden Augen der Kinder zur Schlafzeit; Nathanaels beobachtende Augen; Claras sehende Augen (in Nathanael Gedicht); die Bedeutungsnuance Augenhöhle im Namen Coppelius/Coppola.

Augen als Ausdruck von Gefühlen (Blicke): Coppelius' stechende Augen; Claras tiefe, holdlächelnde Augen; die toten Augen Claras (im Gedicht); Olympias himmlische Augen / Liebesblick; die im Wahnsinn rollenden Augen Nathanaels.

Künstliche Augen (optische Geräte): Brillen (Lorgnetten), Perspektive, Olympias gläserne Augen.

Augen als Metaphern für ähnliche oder verwandte Gegenstände: Coppolas Oken (für Brillen); die Erzaugen der Metallurgie; die Höhle, in der der Alchemistenherd steht; die Bedeutungsnuance Schmelztiegel im Namen Coppelius.

Augen als Symbol: für Klarsicht (dagegen Geisterseher), für eine gestörte Wahrnehmung (die verdorbenen Augen); für Genußentzug, Liebesverlust oder Kastration (die aus ihren Höhlen springenden Augen, die Blendung); für die Seele (Menschengeister ohne Augen; die Belegung Olympias; der Diebstahl der Augen).<sup>65</sup>

En las *Leyendas* de Bécquer, este motivo no se encuentra tan desarrollado como en la obra de otros autores, a excepción de la leyenda de *Los ojos verdes*, en la que es el motivo central. Bécquer, además, al principio de la leyenda, advierte que siempre ha querido escribir algo con ese título, por lo que deducimos que el autor también estaba muy familiarizado con el motivo de los ojos.

Hace mucho tiempo que tenía ganas de escribir cualquier cosa con este título. Hoy, que se me ha presentado ocasión, lo he puesto con letras grandes en la primera cuartilla de papel, y luego he dejado a capricho volar la pluma.

Yo creo que he visto unos ojos como los que he pintado en esta leyenda. No sé si en sueños, pero yo los he visto. De seguro no los podré describir tal cuales ellos eran: luminosos, transparentes como las gotas de la lluvia que se resbalan sobre las hojas de los árboles después de una tempestad de verano. De todos modos, cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender en este que pudiéramos llamar boceto de un cuadro que pintaré algún día. (*Los ojos verdes*).

---

<sup>65</sup> R. Drux, *op. cit.*, pág. 64.

La leyenda cuenta la manera en la que el diablo “seduce” a Fernando mediante los ojos verdes<sup>66</sup> de una mujer muy bella que, en cierto modo lo hipnotiza<sup>67</sup>:

El día en que saltó sobre ella mi Relámpago, creí haber visto brillar en su fondo una cosa extraña.., muy extraña..: los ojos de una mujer.

Tal vez sería un rayo de sol que serpenteó fugitivo entre su espuma; tal vez sería una de esas flores que flotan entre las algas de su seno y cuyos cálices parecen esmeraldas...; no sé; yo creí ver una mirada que se clavó en la mía, una mirada que encendió en mi pecho un deseo absurdo, irrealizable: el de encontrar una persona con unos ojos como aquellos. En su busca fui un día y otro a aquel sitio. (*Los ojos verdes*).

En esta cita vemos que se refiere a los ojos como mirada, es decir, no como órgano, interpretación que sí vemos en el cuento de Hoffmann, *Der Sandmann*. Fernando se empieza a obsesionar con esa mirada, con esos ojos verdes que no sabe con certeza si los ha visto de verdad o si los ha confundido con otras cosas que le puedan provocar las mismas sensaciones.

Vemos el momento en el que Íñigo se da cuenta, gracias al comentario de los ojos verdes, de que se trata del demonio. También le advierte que va a morir por hacer caso a esos ojos que lo tenían hipnotizado. Y casi como una premonición.<sup>68</sup>

También es importante mencionar la similitud que existe entre esta leyenda, es decir, *Los ojos verdes*, y el cuento de *Der Goldene Topf*. En concreto nos referimos a los ojos hipnóticos y diabólicos de la salamandra.

#### 6.2.4. El descontento.

Para su mayor comprensión, empezamos con una cita de E. Frenzel:

Einer christlichen Tugend, ab, die sich im Vergnügen zu voller Zufriedenheit steigert, ein Wort, das im 17. Jahrhundert dann auch das Behagen an dieser Zufriedenheit ausdrückt. Schon im 16. Jahrhundert taucht als Negation, als Mangel an Genügen, der Begriff der Unvergnügtheit auf, der in 18. Jahrhundert die Bedeutung von Unzufriedenheit annimmt. Seit 1678 ist stärkere Negation auch Mißvergnügen bezeugt, das im Sprachgebrauch der Zeit Unzufriedenheit nicht nur mit dem Verhältnissen, sondern mit dem Leben überhaupt,

---

<sup>66</sup> En la tradición popular siempre se ha dicho que el diablo tiene los ojos verdes, de ahí que su compañero de viaje Íñigo, se dé cuenta de que esa mujer es la personificación del mismo.

<sup>67</sup> Ya hemos comentado el motivo de la hipnosis en su correspondiente apartado.

<sup>68</sup> La premonición es un motivo típico en el Romanticismo europeo, el mismo Hoffmann en su narrativa corta lo utiliza de manera recurrente. Bécquer, por el contrario, se ciñe a premoniciones de manera religiosa casi como profecías.

fehlende innere Ruhe und Befriedigung meint, die psychologische Komponente tritt dabei zunehmend in Erscheinung: mangelnde Freude, innere Mißgestimmtheit gestimmtheit gestimmtheit, Verdrießlichkeit.<sup>69</sup>

Con la figura del melancólico encontramos por primera vez el descontento en la Edad Moderna a partir del Renacimiento. La melancolía estará normalmente provocada por un amor desdichado que acabará desencadenando cólera en varias ocasiones. Esta melancolía evoluciona hasta considerarse una enfermedad del alma, el miedo hacia el dolor y el peligro que causa directamente una enfermedad, es decir, lo que hoy en día es hipocondría. El ejemplo más claro es *Die Leiden des jungen Werthers*, de Goethe.

En E.T.A. Hoffmann encontramos varios protagonistas que destruyen por esta razón su anhelo de felicidad, paz, amistad y amor. Gluck, por ejemplo, el protagonista de *Ritter Gluck* no se siente bien en Berlín y muestra un claro descontento, creyéndose así obligado a estar solo en este mundo.

Ich kann nicht ergründen, was Sie so gegen die Berliner einnimmt? Hier, wo dir Kunst geachtet und in hohem Maße ausgeübt wird, sollt ich meinen, müßte einem Manne von Ihrem künstlerischen Geiste wohl sein!

Sie irren –Zu meiner Qual bin ich verdammt, hier, wie ein abgeschiedener Geist, im öden Raume umherzuirren.

Im öden Raume, hier, in Berlin?

Ja, öde ist's um mich her, denn kein verwandter Geist tritt auf mich zu. Ich stelle allein. (Vol. I, pág. 20).

También el pintor protagonista de *Die Jesuiterkirche in G* es un personaje que caracteriza por completo el descontento, es descrito de esta manera:

Das letzte rief er laut mit einer Stimme, die nur der tiefste im Innersten wühlende Schmerz erzeugt; ich fühlte mich auf die seltsame Weise angeregt, jene Wort und der Ausdruck des Gesichts, der Blick, womit er zuvor den Professor anschaute, brachten mir das ganze zerrissene Leben eines unglücklichen Künstlers vor Augen (...) seine Gestalt, war sie auch durch den unförmlich Edles, und der tiefe Gram konnte nur das Gesicht erfärben, das Feuer, was in den schwarzen Augen strahle, aber nicht auslöschen.

A lo largo de la historia vemos que Berthold es un verdadero melancólico, se siente desilusionado por el resultado de sus trabajos pictóricos, no encuentra el camino adecuado. Por esta razón, viaja a Italia para encontrar la verdadera existencia de la vida libre del artista. Aún así, sigue sin conseguir un resultado a su gusto, solo en sueños consigue ser feliz.

---

<sup>69</sup> E. Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, cit., págs. 536-537. Véase también H- Meyer, *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, Fráncfort del Meno, Ullstein, 1984.

Por fin encuentra su ideal, una mujer<sup>70</sup> que no existe, está en su imaginación, pero gracias a esto, logra pintar lo que siempre ha deseado:

Sein Innerstes war von diesem Augenblick ganz ungewendet. Statt des Trübsinns, der an seinem Herzmark gezehrt hatte, erhob ihn Frohsinn und Heiterkeit. (Vol. I, pág. 433).

Finalmente, vuelve a ser un desgraciado. En el momento en el que encuentra su ideal lo refleja rápidamente en el lienzo, sus compañeros le dicen que el rostro ya existe, que es la princesa napolitana Angiola. La conoce y se enamora de ella, lo que lo vuelve aún más desdichado.

Con otras obras de E.T.A. Hoffmann ocurre lo mismo, por ejemplo en *Rat Krespel* y en *Kreisleriana*, también en *Lebenansichten des Katers Murr*.

En el caso de las *Leyendas* de Bécquer, el mejor ejemplo de descontento o hastío es el de *El rayo de luna*. Esta leyenda es muy parecida a la de Hoffmann en el sentido de que hablamos de un artista, en este caso es un poeta, sin embargo, no se trata el tema del artista frustrado a fondo, sino el hastío y la soledad en general. Al principio, Manrique está convencido de que le encanta la soledad, tal como comprobamos en una cita anterior.

Manrique cree que su amada existe, persiguiendo por el bosque lo que creyó que era una mujer, de la que además se enamora sin conocerla.

¿Cómo serán sus ojos?... Deben ser azules, azules y húmedos como el cielo de la noche; me gustan tanto los ojos de ese color; son tan expresivos, tan melancólicos, tan... Sí..., no hay duda, azules deben ser, azules son seguramente, y sus cabellos, negros, muy negros y largos para que floten... Me parece que los vi flotar aquella noche, al par que su traje, y eran negros...; no me engaño, no, eran negros. (*El rayo de luna*, pág. 230).

Pero cuando se da cuenta de que no se trataba de una mujer sino de un reflejo de un rayo de la luna, su ilusión se pierde y es aún si cabe, más desgraciado que al principio.

Aquella cosa blanca, ligera, flotante, había vuelto a brillar ante sus ojos; pero había brillado a sus pies un instante, no más que un instante.  
Era un rayo de luna, un rayo de luna que penetraba a intervalos por entre la verde bóveda de los árboles cuando el viento movía las ramas. (*El rayo de luna*, págs. 232-233).

Bécquer adelanta el tiempo para ver la evolución de la desdicha de Manrique, y añade al final una reflexión.

---

<sup>70</sup> El motivo del tratamiento de la mujer en ambos autores será tratado en el siguiente apartado.

-Tú eres joven, tú eres hermoso -le decía aquélla;- ¿por qué te consumes en la soledad? ¿Por qué no buscas una mujer a quien ames, y que amándote pueda hacerte feliz?  
 -¡El amor!... El amor es un rayo de luna -murmuraba el joven.  
 -¿Por qué no despertáis de ese letargo? -le decía uno de sus escuderos;- os vestís de hierro de pies a cabeza, mandáis desplegar al aire vuestro pendón de ricohombre, y marchamos a la guerra: en la guerra se encuentra la gloria.  
 -¡La gloria!... La gloria es un rayo de luna.  
 -¿Queréis que os diga una cantiga, la última que ha compuesto mosén Arnaldo, el trovador provenzal?  
 -¡No! ¡No! -exclamó el joven incorporándose colérico en su sitial;- no quiero nada... es decir, sí quiero... quiero que me dejéis solo... Cantigas... mujeres... glorias... felicidad... mentiras todo, fantasmas vanos que formamos en nuestra imaginación y vestimos a nuestro antojo, y los amamos y corremos tras ellos, ¿para qué?, ¿para qué?, para encontrar un rayo de luna.  
 Manrique estaba loco: por lo menos, todo el mundo lo creía así. A mí, por el contrario, se me figuraba que lo que había hecho era recuperar el juicio. (*El rayo de Luna*, pág. 233-234).

### 6.2.5. El músico.

En el movimiento romántico, el motivo del músico resulta muy común. Esto puede venir, probablemente, del hecho de que muchos románticos, como Hoffmann, no eran únicamente literatos, sino que también estaban involucrados en otras artes, como la música o la pintura.

Este motivo lo vamos a ver en parte de su narrativa breve, sobre todo en sus *kreislerianas*. Como bien sabemos, Hoffmann nunca se consideró a sí mismo un literato, sino que su carrera siempre lo llevó por el camino de la música, en especial el piano, y la pintura. Gracias a la música empezó a escribir, en particular gracias a una crítica que realiza para una revista de música, pero lo hace en forma de relato, este relato es *Ritter Gluck*. Este relato tiene como protagonista a Johannes Kreisler, quien es un espectador de la obra y una crítica musical. Tanto éxito tuvo que escribió una docena más y se incluyeron en sus colecciones.

Die Ouvertüre war geendigt; der Mann ließ beide Arme herabsinken und saß mit geschlossenen Augen da, wie jemand, den eine übergroße Anstrengung entkräftet hat. Seine Flasche war leer; ich füllte sein Glas mit Burgunder, den ich unterdessen hatte geben lassen. Er seufzte tief auf, er schien aus einem Traume zu erwachen. Ich nötigte ihn zum Trinken; er tat es ohne Umstände, und indem er das volle Glas mit einem Zuge hinunterstürzte, rief er aus: »Ich bin mit der Aufführung zufrieden! das Orchester hielt sich brav!

»Und doch«, nahm ich das Wort – »doch wurden nur schwache Umriss eines mit lebendigen Farben ausgeführten Meisterwerks gegeben.«

»Urteile ich richtig? – Sie sind kein Berliner!«

»Ganz richtig; nur abwechselnd halte ich mich hier auf.«

»Der Burgunder ist gut, aber es wird kalt.«

»So lassen Sie uns ins Zimmer gehen und dort die Flasche leeren.«

»Ein guter Vorschlag. – Ich kenne Sie nicht, dafür kennen Sie mich aber auch nicht. Wir wollen uns unsere Namen nicht abfragen: Namen sind zuweilen lästig. Ich trinke Burgunder, er kostet mich nichts, wir befinden uns wohl beieinander, und damit gut!« (Vol I, pág. 12).

En las *Leyendas* de G.A. Bécquer encontramos el motivo del músico especialmente en dos obras, *el Miserere* y *Maese Pérez, el organista*. En estas dos leyendas se trata el tema de manera diferente.

La primera, es decir, *el Miserere*, trata de un músico frustrado en busca de la obra perfecta, que debido a elementos sobrenaturales, como hemos analizado en su correspondiente apartado, la descubre pero no la puede reproducir, y esta frustración lo lleva a la muerte:

Escribió los primeros versos y los siguientes hasta la mitad del salmo; pero al llegar al último que había oído en la montaña le fue imposible proseguir. Escribió uno, dos, cien, doscientos borradores: todo inútil. Su música no se parecía a aquella música ya anotada y el sueño huyó de sus párpados y perdió el apetito, y la fiebre se apoderó de su cabeza, y se volvió loco, y se murió en fin, sin poder terminar *El miserere*, que, como una cosa extraña, guardaron los frailes a su muerte y aun se conservara hoy en el archivo de la abadía. (*El miserere*, págs. 268-269).

El otro caso al que nos referimos es *Maese Pérez, el organista*, quien representa además del talento la pasión por la música y la entrega. En este caso nos encontramos con un caso de imposibilidad de seguir adelante por enfermedad, lo cual no para al músico para tocar por última vez.

—¡Maese Pérez está aquí!... ¡Maese Pérez está aquí!...

A estas voces de los que estaban apiñados en la puerta, todo el mundo volvió la cara.

Maese Pérez, pálido y desencajado, entraba en efecto en la iglesia, conducido en un sillón, que todos se disputaban el honor de llevar en sus hombros.

Los preceptos de los doctores, las lágrimas de su hija, nada había sido bastante a detenerle en el lecho.

—No —había dicho—; ésta es la última, lo conozco, lo conozco, y no quiero morir sin visitar mi órgano, y esta noche sobre todo, la Noche—Buena. Vamos, lo quiero, lo mando; vamos a la iglesia.(...). (*Maese Pérez, el organista*, págs. 304-305).

—¿Qué ha sucedido? ¿Qué pasa? —se decían unos a otros, y nadie sabía responder, y todos se empeñaban en adivinarlo, y crecía la confusión, y el alboroto comenzaba a subir de punto, amenazando turbar el orden y el recogimiento propios de la iglesia.

—¿Qué ha sido eso? —preguntaban las damas al asistente, que precedido de los ministriles, fue uno de los primeros a subir a la tribuna, y que, pálido y con muestras de profundo pesar, se dirigía al puesto en donde le esperaba el arzobispo, ansioso, como todos, por saber la causa de aquel desorden.

—¿Qué hay?

—Que maese Pérez acaba de morir. (*Maese Pérez, el organista*, pág. 307).

Bécquer introduce aquí un elemento sobrenatural, y se refiere al músico al morir, sigue tocando el órgano, como si él hubiera migrado al órgano para quedarse ahí toda la eternidad.

—Ya lo veis —decía la superiora—, vuestro temor es sobremanera pueril; nadie hay en el templo; toda Sevilla acude en tropel a la catedral esta noche. Tocad vos el órgano y tocadle sin desconfianza de ninguna clase; estaremos en comunidad... Pero... proseguís callando, sin que cesen vuestros suspiros. ¿Qué os pasa? ¿Qué tenéis?

—Tengo... miedo —exclamó la joven con un acento profundamente conmovido.

—¡Miedo! ¿De qué?

—No sé... de una cosa sobrenatural... Anoche, mirad, yo os había oído decir que tenáis empeño en que tocase el órgano en la Misa, y ufana con esta distinción pensé arreglar sus registros y templarle, al fin de que hoy os sorprendiese... Vine al coro... sola... abrí la puerta que conduce a la tribuna... En el reloj de la catedral sonaba en aquel momento una hora... no sé cuál... Pero las campanas eran tristísimas y muchas... muchas... estuvieron sonando todo el tiempo que yo permanecí como clavada en el dintel, y aquel tiempo me pareció un siglo.

La iglesia estaba desierta y oscura... Allá lejos, en el fondo, brillaba como una estrella perdida en el cielo de la noche una luz muribunda... la luz de la lámpara que arde en el altar mayor... A sus reflejos debilísimos, que sólo contribuían a hacer más visible todo el profundo horror de las sombras, vi... le vi, madre, no lo dudéis, vi a un hombre que en silencio y vuelto de espaldas hacia el sitio en que yo estaba recorría con una mano las teclas del órgano, mientras tocaba con la otra sus registros... y el órgano sonaba; pero sonaba de una manera indescriptible. Cada una de sus notas parecía un sollozo ahogado dentro del tubo de metal, que vibraba con el aire comprimido en su hueco, y reproducía el tono sordo, casi imperceptible, pero justo.

Y el reloj de la catedral continuaba dando la hora, y el hombre aquel proseguía recorriendo las teclas. Yo oía hasta su respiración.

El horror había helado la sangre de mis venas; sentía en mi cuerpo como un frío glacial y en mis sienes fuego... Entonces quise gritar, pero no pude. El hombre aquel había vuelto la cara y me había mirado..., digo mal, no me había mirado, porque era ciego... ¡Era mi padre! (Maese Pérez, el organista, págs. 313-315).

Concluimos por tanto con este motivo, que se puede ver desde distintas perspectivas, pero para ambos autores está presente al igual que para muchos autores de la época del Romanticismo en Europa.

#### 6.2.6. La mujer.

Al comentar el motivo en sus obras, es interesante hablar brevemente de la vida amorosa de los autores para entender el la manifestación de la amada en su literatura. En la narrativa breve de Hoffmann distinguimos diferentes tipos de representación de la mujer, pero nos vamos a centrar en la representación de seductora diabólica que es la representación que tiene en común con Bécquer.

E.T.A. Hoffmann se enamoró a muy temprana edad por primera vez, con dieciséis años, siendo ya universitario. Su objeto amoroso fue la esposa de un

amigo de la familia, Dora Hatt, quien le pide clases de piano y cuya afición musical común les lleva al amor. Tan grande es el amor entre ambos, que Hoffmann en su obra *Das Majorat*, la personifica en el papel de la baronesa y expresa los sentimientos que tiene por ella.

En este cuento, observamos cómo la baronesa responde a este proceso de feminización de la mujer y a otro punto del que hablaremos más adelante, la sumisión de la esposa ante el marido:

Wohl kann ich's mir denken, daß Ihnen das wüste Treiben in unsern Föhrenwäldern nicht eben behaglich sein kann. Sie sind Musiker, und täuscht much nicht alles, gewiß auch Dichter! Mit Leidenschaft liebe ich beide Künste! Ich spiele selbst etwas die Harfe, das muß ich nun in R... sitten entbehren, denn mein Mann mag es nicht, daß ich das Instrument mitnehme, ... (Vol. I, pág. 505).

De un modo u otro, los artistas terminan enamorándose de la señora de la casa, infelizmente casada por lo general, siendo en numerosos casos ardientemente correspondidos.

Surge otra mujer en la vida de Hoffmann, y esta será Julia Mark, que solo contaba con trece años cuando el autor se enamora de ella y se convierte de esta manera en la amada ideal. La representación de Julia la vemos de forma clara en *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, Julia representa a Cäcilia y su madre Madame Mark. Aquí vemos el matrimonio de conveniencia.

Berganza-(...) George näherte sich Cäcilien im Einverständnisse mit der Mutter. Er wußte durch anscheinend unbedeutende, aber mit der Erfahrung des abgefeimten Lüstlings wohlberechnete Luebkosungen ihre Sinnlichkeit zu reizen; er wußte durch manche leicht verhüllte Zote ihre Neugierde auf gewisse Geheimnisse zu leiten, die nun sie mit magischer Kraft umfingen, und begierig zog die unbefangene kindliche Seele, einmal in den verderblichen Kreis hineingelockt, den giftigen Dunst ein, von dem betäubt, sie sich als Opfer der unglücklichsten Konvenienz hingeben sollte.

Ich: Der Konvenienz?

Berganza: Was anders! Madames zerrüttete Vermögensumstände machten die Verbindung mit dem reichen Hause wünschenswert, und all die hohen Kunstaussichten und Ansichten, von denen man in so vielen wohlgestellten Floskeln und Phrasen gesprochen, gingen darüber zum Teufel. (Vol. I. pág. 121).

La esposa de Hoffmann, Mischalina, se ve en todos sus cuentos, ya que acepta la sumisión del matrimonio y respeta las costumbres sociales propias de la época.



Los románticos no se enamoran en la vida real de mujeres jóvenes y hermosas, mientras que en la literatura sí, sin embargo lo que es común en ambos es que son compañeras de diálogo para unos espíritus que necesitan comunicación y amistad, lo volvemos a comprobar en *Das Majorat*, donde el amor del protagonista y la baronesa, no olvidemos que es la representación de Dora Hatt, se expresa a través de la música.

Wohl merkt ich nähmich, daß diese sich mühte uns zu hören. Vorzüglich war dies der Fall, als ich, da das Gespräch sich auf Musik gewandt, mit voller Begeisterung von der herrlichen, heiligen Kunst sprach und zuletzt nicht verhehlte, daß ich, trockner, langweiliger Juristerei, der ich mich ergeben, unerachtet, den Flügel mit ziemlicher Fertigkeit spiele, singe, und auch wohl schon manches Lied gesetzt habe (Vol. I, pág. 505).

Finalmente encontramos el motivo dentro de la representación de la mujer como seductora diabólica o *femme fatale*, ésta puede tener un atractivo irresistible y un carácter mágico-demoníaco, gracias a los cuales puede vincular al hombre de manera erótica y además desviarlo moralmente y hundirlo en la desgracia.<sup>71</sup> En *Der Sandmann*, por ejemplo, Olimpia es una autómatas que funciona como seductora diabólica, ya que el protagonista, Nathanael, se enamora de ella llegando a su destrucción moral y su posterior suicidio.

Otra obra de Hoffmann en la que vemos reflejado este modelo de mujer en *Der Elementalgeist*, trata de Terafis, una muñeca compañera diabólica de un oficial, que se transforma por las noches en una mujer seductora. Su posesión le hubiera costado al oficial la felicidad eterna si un criado no le hubiera roto el hechizo.

En estos dos cuentos encontramos este motivo desarrollado, sin embargo, en la narrativa de Hoffmann puede aparecer como motivo secundario o simplemente como rasgo.<sup>72</sup>

Finalmente hablaremos de la representación de la mujer como diabólica seductora en la obra de Bécquer. Desde su adolescencia estuvo rodeado de un

---

<sup>71</sup> Cfr. M<sup>a</sup> Ángeles González Miguel, *La visión de la mujer en E.T.A. Hoffmann. La mujer, alma de la literatura*, Valladolid, Centro Buendía, Universidad de Valladolid, 2000, pág. 106.

<sup>72</sup> Rasgo es un atributo ocasional que no posee significación alguna por sí mismo, es lo que lo diferencia del motivo que, por el contrario, ya constituye un elemento del contenido y la situación.

ambiente social romántico, por lo que llegó a ser un escritor que reconocía en el Romanticismo la más importante aportación artística del mundo cuya manifestación principal sería el amor, uno de los motivos que más y mejor había de mover la vida del hombre. No estar enamorado era como ir dormido por la vida.<sup>73</sup>

Para Bécquer, cada época tendrá una manera diferente de manifestar el amor. Por su vida pasan muchas mujeres, sin embargo, solo se casa con una, Casta Esteban Navarro, de diecinueve años, que terminará de manera tormentosa. La mujer que pasará por su vida como un episodio romántico será Julia Espín y Colbrandt. Más mujeres pasarán por su vida, pero Bécquer representa a pocas en su obra.

De la manera que más son representadas las mujeres en su obra, en especial en sus *Rimas* es mediante la dificultad de entablar relación con la otra persona, aunque también en un ejemplo en particular ya mencionado, en *Los ojos verdes*, utilizará el motivo de la mujer seductora diabólica.

No hace falta extendernos mucho aquí, pues ya hemos comentado en el apartado de la hipnosis la manera en la que Fernando pierde la razón debido a la mujer que lo seduce y resulta ser el diablo, personificación que relacionamos con la muñeca Terafis de *Der Elementalgeist* en la obra de Hoffmann.

Ella era hermosa, hermosa y pálida como una estatua de alabastro. Y uno de sus rizos caía sobre sus hombros, deslizándose entre los pliegues del velo como un rayo de sol que atraviesa las nubes, y en el cerco de sus pestañas rubias brillaban sus pupilas como dos esmeraldas sujetas en una joya de oro.

Cuando el joven acabó de hablarle, sus labios se removieron como para pronunciar algunas palabras; pero exhalaban un suspiro, un suspiro débil, doliente, como el de la ligera onda que empuja una brisa al morir entre los juncos.

—¡No me respondes! —exclamó Fernando al ver burlada su esperanza—. ¿Querrás que dé crédito a lo que de ti me han dicho? ¡Oh, no!... Háblame; yo quiero saber si me amas; yo quiero saber si puedo amarte, si eres una mujer...

—O un demonio... ¿Y si lo fuese?

El joven vaciló un instante; un sudor frío corrió por sus miembros; sus pupilas se dilataron al fijarse con más intensidad en las de aquella mujer, y fascinado por su brillo fosfórico, demente casi, exclamó en un arrebato de amor:

—Si lo fueses., te amaría... te amaría como te amo ahora, como es mi destino amarte, hasta más allá de esta vida, si hay algo más de ella.

—Fernando —dijo la hermosa entonces con una voz semejante a una música—, yo te amo más aún que tú me amas; yo, que desciendo hasta un mortal siendo un espíritu puro.

---

<sup>73</sup> Cfr. G.A. Bécquer, *op. cit.*, pág. 21.

No soy una mujer como las que existen en la Tierra; soy una mujer digna de ti, que eres superior a los demás hombres. Yo vivo en el fondo de estas aguas, incorpórea como ellas, fugaz y transparente: hablo con sus rumores y ondulo con sus pliegues. Yo no castigo al que osa turbar la fuente donde moro; antes lo premio con mi amor, como a un mortal superior a las supersticiones del vulgo, como a un amante capaz de comprender mi caso extraño y misterioso. (Los ojos verdes).

Como conclusión a los motivos comunes entre ambos autores podemos decir que al analizarlos encontramos muchas similitudes debido a la influencia romántica de uno en el otro. Existe una gran variedad de motivos que podríamos considerar comunes entre ambos autores, sin embargo, carecen de importancia para este estudio ya que son motivos secundarios o los encontramos en otros géneros tales como la novela o la poesía.

## 7. CONCLUSIÓN.

Haciendo un breve resumen, podemos concluir que los primeros dos capítulos del análisis, que son: la literatura comparada y el Romanticismo, sirven para situarnos dentro de la ciencia a la que recurrimos para el estudio y comentar el movimiento en el que los dos autores se encuentran, así como sus características en cada país y el punto de vista de sus principales representantes en Alemania y en España: E.T.A. Hoffmann y G.A. Bécquer, respectivamente.

En el tercer capítulo hemos resuelto el conflicto del género en la narrativa breve de Hoffmann y la razón de ser del título *Leyendas* en la narrativa breve del autor español Bécquer. En el cuarto capítulo profundizamos en una de las características más amplias del Romanticismo, lo fantástico, e incluimos el tratamiento del mismo dentro de la obra de los autores, centrándonos en la narrativa breve, como hemos hecho durante todo el análisis.

En el capítulo hemos querido tratar el apartado más relevante para este estudio que es el de los motivos comunes entre ambos autores, dividiéndolo en un apartado teórico y otro práctico.

Como conclusión final, a lo largo del estudio comparativo que hemos realizado, vemos descubierto una clara similitud en la narrativa breve de E.T.A. Hoffmann y G.A. Bécquer. Gracias a la introducción del trabajo, sabemos que Bécquer leyó a Hoffmann y esto influyó en su literatura. Por esta razón no es de sorprender que su obra contenga tantos puntos en común.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

Acosta, L.A., (Coord.), *La literatura a través de sus textos*, Cátedra, Madrid, 1997.

Bécquer, G. A., *Leyendas, apólogos y otros relatos*, Barcelona, Labor. 1974.

Bécquer, G. A., *Rimas y Leyendas*, Madrid, Espasa Calpe, 1997

Bravo-Villasante, C., *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1992.

Böttcher, K (ed.), *Romantik. Erläuterungen zur deutschen Literatur*, Berlín, Volk und Wissen, 1985.

Drux, R, *Erläuterungen und Dokumente. E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann*, Reclam, Stuttgart.

Eckermann, J. P., *Gespräche mit Goethe* (Mittwoch, den 31. Januar 1827), Múnich, Beck, 1984.

Enríquez Aranda, M. M., *La literatura comparada y los estudios sobre la traducción: hacia nuevas vías de investigación*, en *Revista electrónica de estudios filológicos Tonos digital*, número XX, Universidad de Málaga, 2010, Última consulta fecha 07/07/16.

Forssmann, K., *Didaktisieren Sie mal die Frühromantik!*, M. Riutot y J. Jané, *Actas del Segundo Congreso de la Asociación de Germanistas de Cataluña*, Barcelona, 1993

Frenzel, E., *Motive der Weltliteratur*, Kröner, 2008.

Frenzel, E, *Stoff-und Motivegeschichte*, Verlag, Berlín, 1966.

Feldges, B/Stadler, U, *E.T.A. Hoffmann. Epoche-Werk-Wirkung*, Múnich, Beck, 1986

García Adáñez, I. “*Los ojos de Olimpia, diez versiones de una historia de terror*”. *Revista de historia de la traducción. 1611*. Departamento de Filología Alemana Universidad Complutense de Madrid. Número 5. Año 2011.

González Miguel, M. A., *La visión de la mujer en E.T.A. Hoffmann. La mujer, alma de la literatura*, Valladolid, Centro Buendía, Universidad de Valladolid, 2000.

González Miguel, M. A., *E.T.A. Hoffmann y E.A. Poe. Estudio comparado de su narrativa breve*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000.

Hoffmeister, G., *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1978.

Huch, R., *Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall*, Tubinga, Rainer Wunderlich Verlag, 1951.

Meyer, H., *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, Fráncfort del Meno, Ullstein, 1984.

Muñoz Acebes, F.J., *Literatura y reflexión. El relato especular en las novelas de los primeros románticos alemanes*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 1999.

Navas Ruiz, R., *El romanticismo español*. Madrid, Cátedra, 1990.

Pérez López, A., «La recepción de E.T.A. Hoffmann en España», en Berta Raposo y José Antonio Calañas, *Paisajes románticos: Alemania y España*, Frankfurt, Peter Lang, 2004

Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970.

Weisstein, U., *Einführung in der vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Kohlhammer, 1968.

Wellek, R. *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona, Laia, 1983.