Un puente pictórico entre España y Alemania: valor de los colores en Bécquer y Novalis

Carlos MIGUEL PUEYO
Valparaiso University

"Sie sprechen eine Sprache,
die ist so reich, so schön;
doch keiner der Philologen
kann diese Sprache verstehe".
Heinrich Heine[1]

De esta manera se refería Heine al lenguaje de las estrellas en su *Intermezzo 8*, aludiendo a la dificultad de ser interpretado por el lenguaje poético. De modo similar admira Bécquer en varios momentos la hermosura del universo. En la rima VIII dice así: "Cuando miro el azul horizonte / perderse a lo lejos, / al través de una gasa de polvo / dorado e inquieto, / me parece posible arrancarme / del mísero suelo / y flotar con la niebla dorada / en átomos leves / cual ellas deshecho..."[2]. Un contacto con la naturaleza que le sugiere al poeta el deseo de aprehender lo sobrenatural, la realidad mediata e intangible para traducirla en palabras. Una tarea que encuentra en el poeta romántico el obstáculo del "mezquino idioma" (rima I), hecho de míseras palabras, que le resulta insuficiente para el ambicioso proyecto poético de transmitir visiones y emociones. En la "Introducción Sinfónica" recuerda Gustavo Adolfo que "entre el mundo de la idea y el de la forma hay un abismo que sólo puede salvar la palabra, y la palabra tímida y perezosa se niega a secundar sus esfuerzos". También Novalis se había dado cuenta de que el lenguaje no resultaba suficiente para el poeta cuando decía que "el lenguaje, en sí mismo, tiene ya una esfera limitada. Más restringido todavía es un idioma nacional determinado"[3].

A esta resistencia lingüística, o 'insuficiencia', de la que hablaba ya J. Guillén, y que parece afectar a todo poeta romántico, se ha referido ya la crítica de muy diferentes formas. Sin embargo, no ha sido estudiado todavía el punto de vista del

1. "Hablan una lengua, / que es tan rica y tan hermosa; / pero ninguno de los filólogos / puede entender esa lengua" (la traducción es nuestra) (H. Heine, p. 54).
2. La edición de las *Rimas* que se manejará a partir de ahora es la edición de R. P. Sebold, p. 205-206.
3. Novalis. *Philosophical Writings*.

color, a través de un análisis semántico de su uso en Bécquer, un análisis que arroja luz en la solución que Gustavo Adolfo parece ofrecer a su propio uso del lenguaje como herramienta para llevar a cuerpo de letra los frutos de la inspiración poética.[4] El estudio semántico que hemos llevado a cabo de los usos del color, en particular el 'azul', en la obra becqueriana ofrece una clasificación de dichos usos en dos categorías que hemos llamado usos 'no oníricos' del color azul, en los que se usa dicho color para describir de forma sensorial lo que se percibe en la obra a través de los sentidos, pero fuera de los efectos del sueño en cualquiera de sus etapas; y usos 'oníricos' de azul, en los que se describen objetos y paisajes como 'azules', 'azulados', o 'de zafiro', pero esta vez en el ámbito del sueño, también en cualquiera de sus estados de sueño, entresueño, o duermevela, que ya definiera J. L. Varela[5].

Pero esta clasificación que se puede aplicar a toda la obra becqueriana, y que parece solucionar la insuficiencia lingüística que afectaba al creador romántico, cobra aún mayor importancia al compararla con otra paralela que se puede aplicar a la novela *Enrique de Ofterdingen*, de Novalis (1772-1801), poeta alemán que formó parte del grupo de Jena con nombres de todos conocidos como los hermanos Schlegel, Shiller, o Goethe, entre otros.

El ámbito en el que parece que debe interpretarse el color en los textos becquerianos es el sueño, un estado en el que tiene lugar la creación poética para adentrarse en un mundo superior de Ideas, más cercano al estado poético en el que tiene lugar la inspiración. El sueño es, también, el ambiente en el que toman cuerpo los colores, resultando un común denominador hispano-alemán, pues si para Bécquer el sueño permite al alma separarse momentáneamente del cuerpo para adentrarse en su parte más espiritual, Hölderlin hacía del hombre un dios cuando soñaba y un pordiosero cuando reflexionaba. Novalis, por su parte, creía que el mundo espiritual está abierto al ser humano, siendo además posible penetrar dentro de los objetos, adoptando la elasticidad necesaria para transformarse en ese objeto. Años más tarde, E. T. A. Hoffmann concedía al hombre la capacidad de entrar en comunicación con el alma del mundo por medio del sueño. Para Bécquer, a su vez, en una región aérea, a medio camino entre lo consciente y lo inconsciente, en "ese limbo / en que cambian de forma los objetos..." (LXXI), en esa "región vacía" (LXXV) habitan los "extravagantes hijos de la fantasía"; extravagantes "espíritus sin forma" (V), cuyo aspecto resulta así por cavilar entre la consciencia y la inconsciencia, en el intento de separarse del mundo real (III). El mundo real y el soñado se funden en un "agradable sopor" (carta III 124), del que el hombre puede participar, pues necesita del sueño o el ensueño para robar a la razón la unidad perdida. Pero el poeta, en ese momento "loco" y "extravagante", azotado por la imaginación o la fantasía, sólo cuenta con el mero lenguaje para traducir en palabras cuanto ve en

4. E. King (1962) dio tímidos pasos en el campo cromático y pictórico, pero no interpretó ningún color en la obra becqueriana.

5. Para un estudio semántico del uso del color 'azul' en la obra completa de Bécquer, comparado con la obra de Novalis, y con las pinturas románticas española y alemana respectivamente, puede verse nuestro estudio citado en la bibliografía (*El color del romanticismo: en busca de un arte total*).

ese trance; un lenguaje que en Bécquer toma forma de poesía o de prosa, "instrumento efectivo de la poesía" (987), como decía L. Cernuda, dándole el espacio del que aquélla carece.

Con Novalis, para quien la operación del genio consistía en "soñar y a la vez no soñar", se asocia la búsqueda de la 'Flor Azul' a la búsqueda de la Poesía,[6] dando así al 'azul' el carácter de emblema de una estética basada en un ansia de lo sobrenatural y maravilloso, que echa mano del sueño y el ensueño como estado propicio para la creación poética. Una visión que coincide con la de Bécquer, ya que en ambos es éste y no otro el color elegido para mostrar al lector lo que el poeta 've' cuando la inspiración hiere su capacidad creativa[7].

Bien sea por una "afinidad familiar con el temperamento y las coordenadas de una estética que produce aquí y allí, con salvedades temporales, temas comunes y resultados homogéneos"[8], como decía Varela, entre otros, parece claro que la prosa becqueriana se enmarca, como su poesía, en el mismo mundo onírico de los alemanes, en el que el uso del color azul contribuye a la expresión de lo inefable. Una afinidad cuando menos de oficio, la que parecen compartir Bécquer y Novalis en sus textos. El oficio de los únicos "êtres capables d'affections vives et profondes", según Madame de Staël, de aquéllos que sienten esa "íntima vibración", una "vibración que en ondas de luz nos descubre hasta profundidades íntimas". Vibración, estremecimiento, sensaciones que no son sino las huellas que el mundo exterior deja en el alma del poeta, sólo experimentables por él, y que luego revierte de nuevo al mundo exterior en forma de producto artístico. El umbral de este proceso son los sentidos, cuyas vibraciones le sacuden, sumergiéndole "en un agradable sopor", por un largo espacio de tiempo, hasta que van levantándose las ideas "relativas" (carta III). En este juego perceptivo, lo sensorial[9] parece resultar insuficiente en el proceso creador, y las ideas producto de la inspiración parecen escaparse, momento éste en que el Arte, cuyas ideas "cruzan por la imaginación y duermen olvidadas en algunos de sus rincones" viene en su ayuda, originando así el carácter visionario que se ha otorgado al poeta. La imaginación produce un "sacudimiento extraño / que agita las ideas" (rima III) del alma del poeta, transportándolo desde el mun-

6. El protagonista, Heinrich von Ofterdingen, es un joven que al comienzo de la obra no está preparado para entender o dar sentido a la poesía, esa Flor Azul que ve en sueños, y que buscará denodadamente a lo largo de la obra. Cuando consigue otra vez ver esa flor, el joven ya está preparado para abrazar aquello que tanto quería, previa *peregrinatio*, que le ha permitido conocer diferentes estamentos sociales, trabajos y lugares, en un viaje alegórico de aprendizaje por el mundo.

7. El valor y las posibilidades de los sueños han contado con abundantes referencias a lo largo de la literatura universal. En el marco de las literaturas española y alemana, y especialmente en torno al romanticismo, los sueños han sido objetivo de definiciones, tan ensalzadoras como las de Richter, Novalis, Hölderlin, Tieck, Hoffmann, Bécquer, Guillén, o voces del surrealismo, entre otras. Todas ellas coinciden en otorgar al sueño la capacidad creadora del texto artístico, así como el ámbito idóneo para el goce y disfrute del mundo superior al que la esencia poética pertenece, pues como decía el propio Gustavo Adolfo, "cuando la materia duerma, el espíritu vela".

8. *Ibíd.* P. 307. Esta misma idea fue defendida por J. Guillén (1962).

9. D. Villanueva, 1990.

do de las "ideas" —evocadas por la memoria y perpetuadas como recuerdos— al mundo de los sueños y ensueños[10].

Pero esta tarea tiene en Bécquer otra función intrínseca cuyo objeto es el de recuperar la perdida unión con la naturaleza. Evocando los sentimientos por medio de los recuerdos, el poeta se entrega a los sueños o ensueños, intentando así descubrir su propio inconsciente. Detrás está el deseo de recuperar la unidad perdida de cuerpo y alma, separados por la *Zerrisenheit* (desmembramiento, des)[11]. Esa primera unidad entre cuerpo y espíritu equivale a la división entre naturaleza y espíritu, existente también en el universo[12], haciendo del hombre un microcosmos del universo. Esta escisión interna del hombre le crea la necesidad de recuperar esa otra mitad espiritual, la cual se traduce en la vida sentimental del hombre y en su realización artística. Enmendar esa escisión significa alcanzar una perfección ideal, que permite al poeta crear la poesía ideal, logrando con ello la unidad armónica del mundo.

A tenor de lo dicho hasta aquí y a la luz del análisis que presentamos a continuación, el color azul significaba para Novalis —y más tarde para Bécquer— la presencia del mundo celeste en el mundo terrestre; vale decir, la presencia de lo inefable en el mundo sensorial, la cara visible de un espíritu inconsciente: el alma

10. L. Romero Tobar (1990) se ha encargado de recordar los valores y significados con los que han contado los términos imaginación y fantasía a lo largo de la historia, desde Platón y la Antigüedad Clásica hasta el siglo XIX, pasando por Feijóo y Muratori, Santa Teresa o Galdós. La pervivencia de ambos está ligada a los sentidos, y a la memoria, haciendo de todos ellos un círculo tripartito generador de productos artísticos. Los sentidos suministran material al entendimiento, que guarda en la memoria, hasta "herir la imaginación del lector". En este marco se desenvuelve la obra becqueriana, cuya percepción sensorial se centra principalmente en la vista y el oído. Al mismo tiempo, y como sugiere L. Romero Tobar, la modernidad de Bécquer radica en que "concibe la imaginación como una fuerza creadora capaz, no de reproducir de modo especular, sino de levantar realidades inéditas, no por soñadas menos reales" (178). En cuanto a la forma en que apreciamos la activación de la fantasía y la imaginación, Bécquer sigue el modelo post aristotélico y renacentista, que describía efectos nerviosos, un tanto violentos. En otros momentos, el alma se separa del cuerpo, abstrayéndose, en esos momentos de duermevela, relajación intensa, o éxtasis contemplativos que permiten la visión de la belleza ideal. Otro tipo de concepción romántica de la imaginación es la de S. T. Coleridge, según Romero, influido por el idealismo alemán, Wordsworth o Blake. Distingue entre: imaginación primaria (repetición en la mente finita del infinito); e imaginación secundaria, o fantasía, que es la memoria evadida de espacio y tiempo. En resumen, en los románticos europeos del XIX se concibe la imaginación como una "energía mental dotada de todas capacidades creadoras en el orden de la actividad artística" (L. Romero Tobar). En el caso de Bécquer, según Romero, se aprecia la unión de la idea tradicional de imaginación, antes apuntada, junto con la concepción romántica, que le llegaría a través de la escuela sevillana.

11. Puede verse el estudio de M. Comellas citado en la bibliografía, donde se explica por extenso el contenido de la filosofía panteísta que emana de los textos becquerianos.

12. Novalis presenta en sus textos al hombre como microcosmos y al mundo como macroanthropos, idea que según Barjau, la toma de F. Shelling (*Ideas para una filosofía de la Naturaleza,* 1797), y posteriormente del holandés F. Hemsterhuis, idea que forma parte de la filosofía de que la Naturaleza es espíritu visible y el espíritu Naturaleza invisible. De esta manera para Novalis, el Universo presenta una unidad armónica, que una fuerza espiritual ha impreso en la materia, de modo y manera que el Universo queda constituido por dos fuerzas, la atracción y la inercia, como transposición de las ideas de Newton a la vida, en la que la figura de Dios actúa como fuerza suprema que fragmenta la realidad y dirige la eventual recomposición (E. Barjau, p. 15-16).

del mundo o *Weltseel*, cuyo más alto grado de perfección lo alcanza el hombre mismo[13].

Las cuarenta y nueve ocasiones en las que vemos usado el color azul y sus tonalidades derivadas (azulado, azulada, marino y zafiro) en las *Leyendas*, se pueden clasificar en dos categorías, de acuerdo con su contenido y propósito.

1. Aquellos usos en los que el 'azul' responde a referencias al mundo sensorial, y que llamamos 'no oníricos'. Bajo esta categoría encontramos cuatro temáticas diferentes: descripción de un cielo azul; descripción de ciertas prendas de ropa; los ojos de determinados personajes; y las campanillas, como nexo natural entre la realidad y lo poético.

2. Usos de 'azul' cuando se describe algo en el ámbito onírico: cuando el sentido de la vista del poeta debe aprehender una imagen como a través de una 'gasa azul', y que a veces toma cuerpo de 'niebla'; descripciones de fuegos, llamas, nubes de incienso, luces, etc., que expresan pictóricamente el tránsito a lo inefable; finalmente, los usos en los que 'azul' forma parte de símiles o metáforas para describir ambientes fantásticos e imaginarios, que pretenden acercar al lector al otro mundo de confusión, de extravagantes imágenes, que no se describen sino por medio de matices.

Usos 'no oníricos' de 'azul'.

Sirva como muestra la descripción del cielo en "El rayo de luna", donde se describe a la luna "en mitad de un cielo azul, luminoso" (238)[14]. En "Creed en Dios" se describe la siguiente pintura: "En lontananza, y sobre las rocas de Montagut, vio destacarse la negra silueta de un castillo sobre el fondo azulado y transparente del cielo de la noche" (260), un cuadro que recuerda algunos del pintor alemán Caspar David Friedrich, autor del célebre cuadro "Viajero ante un mar de niebla".

Usos 'oníricos' de 'azul'.

La obra becqueriana supone un esfuerzo por hacer posible la unión de realidad y sueño, pues el poeta recuerda lo visto y guardado en su memoria, para ahora evocarlo en el trance poético, que normalmente se produce bajo los efectos del sueño,

13. Esos impulsos estéticos y éticos se manifiestan también en la inclinación amorosa del hombre hacia la mujer en una unión inefable, que permite al hombre superar la desunión a que antes aludíamos. La mujer presenta en sí misma la unión de la esencia de la naturaleza, de la belleza y de la poesía, de modo y manera que la unión con ella supone completar lo que en principio estaba separado (ideas que se ven claramente en las *Cartas literarias*). Se está, pues, ante una filosofía cuyo referente teórico parece ser Schelling (1775-1854) y su filosofía del arte. Éste concebía la realidad tangible del universo como una revelación de la naturaleza, revelación que se produce por la unión del espíritu con la naturaleza.

14. La paginación que damos a partir de ahora corresponde a la edición de las *Leyendas* de P. Izquierdo.

y que a su vez viene acompañado por elementos como lo fantástico, lo legendario, lo atemporal, tradiciones de países exóticos, lo atmosférico, la niebla, que no hacen sino subrayar el umbral entre lo tangible y lo intangible. P. Izquierdo, R. Benítez, I. M. Gil han analizado los diversos elementos que contribuyen a lo fantástico de las *Leyendas*. De los usos del azul que se encuadran en el ámbito del sueño que analizamos, hay tres grupos: un primer grupo reúne aquellas imágenes que describen 'llamas' o 'chispas'; un segundo que gira en torno a la presencia de la 'gasa'; y el tercero, que agrupa lo que llamamos aquí metáforas y símiles basados en el 'azul'.

Hay en las leyendas becquerianas 'ondas azules' como en "Maese Pérez el organista"; o bien "una nube de incienso azulado", como en "Tres fechas". La magnificencia del momento también se debe a la música, que acompaña a los sacerdotes que ofician la misa "envueltos en una nube de incienso azulado que se mecía lentamente en el aire" (López Estrada, p. 108).

El ambiente creado en "Maese Pérez" es de especial importancia por la confluencia de diferencias experiencias sensoriales. Primeramente, el sueño es aquí de naturaleza mística, ya que los feligreses experimentan en la misa de Gallo un verdadero "éxtasis religioso" (p. 225) en la iglesia de Santa Inés de Sevilla[15] (Brown, p. 179). De entre los sentidos, el olfato, representado por el incienso que se esparce en el aire, tiñéndose de colores indefinidos e indefinibles, como la "nube de incienso que se desenvolvía en ondas azuladas" (p. 224); o la "gasa azul que fingía el humo del incienso" (p. 225), cuando el sacerdote se disponía a levantar la sagrada forma.

En "La cruz del diablo" se describe la virulencia con que "una tromba de chispas rojas, verdes y azules danzaba en la cúspide de sus encendidas lenguas, y se retorcían crujiendo como una legión de diablos (p. 175). La multicoloridad de las chispas dibuja una aureola en torno al fuego de la chimenea, del que surge la inspiración. No es tan sólo una descripción objetiva de los colores que tiñen las chispas que produce el fuego; es un momento de inspiración, de ideas extrañas que vagan en el cerebro del poeta. Por otra parte, las chispas son efectos fatuos momentáneos carentes de color; son las llamas las que presentan colores diferentes.

En "La ajorca de oro", donde se habla de "millones de chispas de luces rojas y azules, verdes y amarillas, volteaban alrededor de las piedras como un torbellino de átomos de fuego (...)" (p. 189). La luz es un elemento activo en este relato, pues es la encargada de crear los destellos del escabel, que "resplandecía como un ascua de fuego". Existe pues, de fondo una pintura que atrae la atención de María. Junto a la pintura, la música cuyas notas se desvanecen en el ámbito del templo, formando con las voces de los sacerdotes del coro, una melodía "fantástica", cuyos ecos resuenan en el aire, al tiempo que María, casi extasiada, ve esos "millones de chispas de luz rojas y azules, verdes y amarillas, volteaban alrededor de las piedras como

15. Izquierdo anota en su edición alguna información acerca de este convento, fundado por doña María Fernández Coronel, esposa de Juan de la Cerda, en 1375: véase también Reyes Caro (p. 217).

un torbellino de átomos de fuego, como una vertiginosa ronda de esos espíritus de las llamas que fascinan con su brillo y su increíble inquietud..." (p. 189).

Como apunta el narrador en "La creación", "pintar la escena... será imposible" (183), lo cual parece justificar que, en esta escena "imposible", las llamaradas que despide la marmita sean "azules y rojas".

Saber "la música" y "eternizar la memoria" parecen ser las claves de la leyenda "El Miserere". Es el sentido del oído el que predomina, acompañado por todo un séquito lingüístico de "mil confusos rumores", "ruido inexplicable", "acorde lejano", "un conjunto de voces lejanas y graves", o "rumor distante del trueno". En esta confusión aparece el "azul" para describir la forma en que se ilumina la iglesia derruida: "Parecía como un esqueleto de cuyos huesos amarillos se desprende ese gas fosfórico que brilla y humea en la oscuridad como una luz azulada, inquieta y medrosa" (270).

En "Creed en Dios", "pintar la ira del colérico Teobaldo sería imposible" (253). Pero se pinta; y es que "ver" es lo que predomina en esta leyenda: de ahí las reiteradas referencias a lo que Teobaldo vio. Después de cabalgar sobre las nubes "vio al arcángel", "vio el arco iris, echado como un puente colosal sobre el abismo que separa al primer cielo del segundo" (256). En ese marco irreal se dice: "Y vio al arcángel, blanco como la nieve, que, sentado sobre un inmenso globo de cristal, lo dirige por el espacio en las noches serenas, como un bajel de plata sobre la superficie de un lago azul" (256).

La vista predomina también en los colores que describen unas vidrieras en "Tres fechas": "...verdes y azules y de otros cien matices diferentes, los que se habrían paso a través de los pintados vidrios de las rosetas..." (107). Finalmente, en la leyenda "El beso", el oficial, después de beber el vino, exaltado ante la imagen de doña Elvira subraya ante sus camaradas "la ligera epidermis azulada y suave de alabastro" de la estatua (361).

El análisis cromático del 'azul' en la novela *Enrique de Ofterdingen* de Novalis propone una división entre los diferentes usos de dicho color, según el objeto definido, una división entre aquellos momentos en los que se describe objetivamente el color de objetos percibidos sensorialmente. El resto de los usos surgen en el ámbito del sueño, elemento que da vida a la obra entera, creando un ambiente onírico en el que el color azul prima sobre los demás. Dicha tarea significa en Novalis, haciendo nuestras las palabras de C. Guillén, realizar un viaje de "lo local" a "lo universal"[16], pues en su obra concfluyen todas aquellas influencias teóricas de diferentes artes y ciencias que forjaron su pensamiento, desde el conocimiento de la Edad Media, por medio de Schiller, o Kant, los Schlegel, hasta la muy destacable influencia de Fichte, y su concepto de libertad, de aspirar a lo infinito, la dialéctica entre sujeto-objeto, o la concepción del arte y de la acción humana como una muestra de vic-

16. Hacemos nuestras las palabras de C. Guillén (p. 16).

toria sobre la dificultad y resistencia que la naturaleza ofrece[17]. Así lo anticipaba el mismo Novalis en sus notas preparatorias: "hombres, animales, plantas, piedras y astros, elementos, sonidos y colores se reúnen como seres de una familia y se mueven y hablan como si fueran de una misma raza[18]."

Usos 'no oníricos' de 'azul'.

Es común en Novalis y Bécquer el hecho de que los colores se usan para describir ropa o unos ojos, cuando se trata de describirlos como se perciben en el mundo sensorial. En el subcapítulo IX de la primera parte, se cita el "(...) manto azul de Sofía que ondeaba sobre la tierra y cubría para siempre la inmensa sepultura" (p. 232)[19]. "Azul celeste" (p. 212) es el cobertor que las criadas ponen a la princesa en el subcapítulo IX (p. 212). Y en "viendo el afecto que ella me tenía y cómo a mí me gustaba juguetear con ella sin apartar mis ojos de los suyos, que eran azules y grandes como el cielo y brillaban como cristales..." (p. 149).

Usos 'oníricos' de 'azul'.

Como en el caso de Bécquer, es el ámbito del sueño el marco en el que se desarrollan los demás usos del color azul que se encuentran en la historia de Novalis. En este sentido, las palabras del padre de Enrique, casi al final de la segunda parte de la novela, se vislumbra uno de los pilares básicos de esta novela; se dice así: "Pero sobre todo una cosa: los poetas nunca aprenderán bastante de los músicos y los pintores. En estas artes salta a la vista de un modo especial cuán necesario es

17. De Frans Hemsterhuis parece provenir la idea del Universo como unidad armónica, armonía que una fuerza espiritual ha impreso en la materia, accesible sólo a la fuerza moral existente en los seres humanos. Una universalidad que muestra el gusto ilustrado por el enciclopedismo, que anticipa la vocación de obra de arte total de la novela.Este concepto de enciclopedismo aparece también en *Das Allgemeine Brouillon*, colección de materiales para la elaboración de un futuro libro, y que fueron recogidos entre Septiembre de 1798 y Marzo de 1799. Estos escritos recogen referencias a las clases que Novalis ha tomado, así como las propias ideas que Novalis generaba a raíz de dichas clases. En torno a *Das Allgemeine Brouillon*, puede verse Gómez Perales (33-40). Novalis, contemporáneo y amigo de Schiller, los Schlegel, Fichte, Niethammer, Hölderlin, Tieck, o Schelling, entre otros, no podía pasar por alto la filosofía que guiaba el trabajo de todos ellos. Conocedor de la Física y la Ciencia Natural de su tiempo, el Derecho, las Matemáticas, la Filosofía, la Historia, la Ingeniería de Montes, o la Mineralogía, entre otras materias, su novela se presenta como amalgama teórica, u "osmosis cultural", en palabras de Barjau (17) en la que es posible rastrear todos esos orígenes. Junto a dichas ciencias, otros elementos que Novalis recoge en sus notas preparatorias: , construyen un cuerpo compacto, un sistema organizado, en el que los colores son un elemento más que contribuye al engranaje de la maquinaria literario-filosófica del texto novaliano.

18. "Notas preparatorias de Novalis" (Novalis, *Heinrich*, p. 292).

19. Por razones de espacio, las citas originales en alemán ni están integradas en este estudio, aunque se pueden encontrar en la edición de Novalis de su novela *Heinrich von Hardenberg* que se cita en la bibliografía. Para una correspondencia de las citas en las ediciones española y alemana, puede verse nuestro libro: C. Miguel Pueyo, *El color del romanticismo*, el capítulo dedicado a Novalis.

manejar de un modo económico los medios técnicos de que dispone el artista..." (p. 203-204).

Ya al comienzo de la primera parte se dice así:

> Una especie de dulce somnolencia le invadió: soñaba cosas que no hubiera sido capaz de describir. Una luz distinta le despertó. Se encontró en un mullido césped, a la vera de una fuente, cuyas aguas penetraban en el aire y parecían desaparecer en él. No muy lejos se levantaban unas rocas de color azul marino, con vetas multicolores" (p. 89-90)[20].

Tras este cuadro pintado al principio de la obra, se pasa después a otro en el que la pintura es la protagonista, en el subcapítulo II:

> Amanecía cuando los viajeros traspusieron la puerta de Eisenach, y aquella media luz favorecía la emoción que embargaba a Enrique. (...); cuando, al llegar a una altura, divisó, iluminado por la luz del sol naciente, el paisaje que abandonaba, el joven sintió que entre el turbio remolino de sus pensamientos brotaban, desde lo más íntimo de su ser, antiguas melodías. Se sentía en el umbral de aquellas tierras lejanas que tantas veces, inútilmente, había querido ver desde las montañas cercanas, y de las que él se había hecho un cuadro de extraños colores: estaba a punto de sumergirse en aquel mar azul. Tenía ante él la Flor maravillosa. Miraba hacia Turingia, el país que estaba dejando atrás, con una extraña impresión: le parecía como si, después de largos viajes, desde los países a los que ahora se dirigía volviera a su patria; como si su viaje fuera un viaje de regreso (p. 100).

Es un momento en el viaje, tan similar a los que realiza el narrador de las *Desde mi celda*, en que el sueño, es el protagonista, y el "profundo mar azul" es el ambiente de ensoñación en el que los colores son usados por el poeta:

> Desde una altura divisaron un país romántico: esparcidos por él se veían ciudades, castillos, templos y sepulturas; (...) Los más hermosos colores se mezclaban en las más felices combinaciones. Las cimas de las montañas y escarpadas. Los más hermosos colores se mezclaban en las más felices combinaciones. (...) Las lejanías se adornaban con todas las variaciones del azul y sobre el fondo oscuro del mar ondeaban los mil gallardotes multicolores de numerosas escuadras (p. 221-222).

---

20. Reclama la atención el adjetivo "dulce", que tantas veces aparece en el ámbito del sueño, para describir un *locus amœnus*. En el poema "Elvira" de Bécquer, parece encontrarse la clave, para la poética becqueriana, del uso de dicho adjetivo, así como en la composición titulada "A Quintana. La corona de oro. (Fantasía)" (*Obras completas*, p. 1233-1234 y p. 1243-1251, respectivamente). En dichas composiciones el concepto de "dulce" aparece relacionado con la naturaleza, que se manifiesta en forma de "furioso oleaje", "rabiosa espuma" o "voz de trueno" (p. 1246); y una "dulce voz" o "rumor dulcísimo" (p. 1244), que sólo parecen oír unos pocos: "¿no oísteis la lira de oro pulsar?" (p. 1244).

El padre de Enrique, Klingsohr, relata un cuento tras la cena en la casa de Schwaning. En el transcurso de este cuento, y ya que se está inmerso en el mundo de la fantasía, la multiplicidad de colores se desata, así como la existencia de objetos que se ven azules en el marco de este ambiente fantástico, que en este caso sustituye al estado onírico. En este ambiente, en un momento del relato de la historia, se alude a "un río azul lechoso" (p. 222-223). Otros elementos son equiparables a cuadros de los pintores románticos alemanes más conocidos de la época. "Un brillante arco iris se extendió sobre las aguas; sobre él, a ambos lados y hasta la línea del horizonte, se veían figuras divinas, sentadas en espléndidos tronos..." (223)[21].

La luz es un elemento que define muy sutilmente el ambiente onírico o semi-onírico que debe rodear la acción en los relatos de los autores que estamos estudiando. En literatura, una luz ténue favorece el ensueño y la evocación de ambientes legendarios o fantásticos. En pintura, y en el marco de *Zur Farbenlehre* (*Hacia una teoría de los colores)* de Goethe, a la zaga de I. Newton y su obra *Opthics*, la luz permitía por contraste la posibilidad de ver y reconocer colores. Por consiguiente, la luz es un elemento que hace posible estrechar aún más las relaciones entre las diferentes artes. Recordemos algunos cuadros de C. D. Friedrich, en los que la luz ejerce como elemento natural meteorológico activo: *La mañana* (1821), o *Niebla* (1807)[22]. Otros en los que la luz aparece difuminada como a través de una gasa: *El barranco rocoso* (1823), *Cruz en el Báltico* (1815), o *Cruz en la montañas* (1807-1808), entre otros[23]. Así se ve en el subcapítulo I de la primera parte, cuando Enrique está soñando:

> (...) el rayo de luz brillaba como oro encendido; no se oía el más mínimo ruido: un sagrado silencio envolvía el espléndido espetáculo. Se acercó a la alberca, en la que ondeaban trémulos infinitos colores. Las paredes de la cueva estaban revestidas de aquel líquido, que no era caliente sino fresco, y que desde ellas arrojaba una luz azulada y pálida" (p. 89).

Concluyendo, el punto de vista comparativo supone en ambos autores una dialéctica de lo universal a lo particular: la transformación de elementos temáticos locales en motivos de un arte que aspira, de distintas maneras, a la "totalidad", a la unidad de las artes, de las que la literatura, la pintura y la música parecen perfilarse como las más destacadas. Esta aspiración parece seguir el concepto wagneriano de

---

21. La presencia de los arco iris en la pintura romántica era muy habitual, por el deseo de plasmar en el arte la armonía de la naturaleza, en forma del diálogo entre microcosmos y macro-anthropos. Recuérdense por ejemplo cuadros de P. O. Runge, en los que el arco iris es un elemento esencial. Dado que el arco iris presentaba todos los colores en un orden fijo, su uso en la pintura romántica suponía una de las claves para expresar la armonía de los colores. La pintora Angélica Kauffmann y Goethe se refieren a él, aunque el escritor optó por la distribución cromática aristotélica, que situaba el color azul en la parte superior. Pueden verse las siguientes pinturas: de A. Kauffmann, *Self Portrait as Painting*, 1779; de Goethe, *Mountain Landscape with Rainbow*, 1826, (J. Gage, *Color [...]*, p. 102).

22. Koerner, pp. 202, 42 y 43, respectivamente.

23. Koerner, pp. 232,58, y 35, respectivamente.

*Gesamtkunstwerk (*obra de arte total), con los conceptos que conlleva de libertad de expresión, abstracción y espiritualidad, y bajo el que además de las artes analizadas en el presente estudio, aparecerían otras, bien mencionadas directamente, bien indirectamente; entre ellas, la creación de vidrieras, la arquitectura, el arte de determinados pintores, etc. Y las ciencias, de las que Novalis conocía algunas, y de las que da abundantes muestras a lo largo de la *peregrinatio vitae* de Enrique. En una palabra, un concepto de obra de arte 'total' e integradora de las que la pintura y la literatura se dan la mano en la tarea común de aludir a los sentidos evocando una experiencia sensorial múltiple. Hablaba Juan Ramón Jiménez de la "música ideal" de Bécquer, de las "consonantes de su desesperada fantasía" (J. R. Jiménez, p. 143). L. Cernuda se refería al legado "moderno" que Bécquer había dejado en la poesía española.[24] Con él, según Cernuda, "aparece el poeta", el poeta que considera que "la poesía está en todo" (p. 70); el de "la poesía de los poetas", la poesía "breve y seca" (p. 73). El único que sabe revelar al hombre, según Cernuda, la "desconocida esencia / perfume misterioso" de la poesía. El poeta de la "brevedad", de la "claridad" y la "firmeza", de la "cadencia" y la "sugerencia" (p. 93). Un legado no menos importante fue su sentido del color, y su deseo de que se unieran en un mismo texto poesía, música y pintura—modos expresivos que intentan salvar, a través del sueño, la insuficiencia del "rebelde, mezquino idioma" (rima I), y convertirlo así en un "himno gigante y extraño / que anuncia en la noche del alma una aurora" (rima I).

Bibliografía

BÉCQUER, G. A., *Desde mi celda*, Ed. Darío Villanueva, Madrid, Castalia, 1985.

—, *Leyendas*, Ed. F. López Estrada y M. T. García-Berdoy, Madrid, Espasa, 1988.

—, *Leyendas*, Ed. P. Izquierdo, Madrid, Cátedra, 1993.

—, *Rimas. Otros poemas. Obras en prosa*, Ed. L. Romero Tobar, Madrid, Espasa, 2000.

—, *Obras completas*, Ed. J. Estruch Tobilla, Madrid, Cátedra, 2004.

—, *Rimas*, Ed. R. P. Sebold, Madrid, Espasa, 1989.

CERNUDA, L., *Obra completa*, Madrid, Siruela, 1994.

COMELLAS, M. y H. Fricke, "El poeta, la naturaleza y el panteísmo. Ecos de Schelling y la *Naturphilosophie* en las *Leyendas* de Bécquer", *La memoria romántica*, Ed. D. Romero Solís, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.

CAGE, J., *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction,* Boston, Bulfinch Press Book, 1993.

—, *Color and Meaning. Art, Science and Symbolism*, Berkeley, University of California Press, 1999.

GÓMEZ PERALES, M. J., "*Das Allegemeine Brouillon.* La universalidad del conocimiento en Novalis", *Paisajes románticos: Alemania y España*, Ed. Berta Raposo, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2004, pp. 33-40.

24. Cernuda (1994), v. II.

GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985.

GUILLÉN, J., "Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado", *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, pp. 113-141.

HEINE, H., *The Complete Poems of Heinrich Heine*, Trad. Hal Draper, Boston, Suhrkamp/ Insel, 1982.

KING, E. L., *Gustavo Adolfo Bécquer: From Painter to Poet. Together with a Concordance of the "Rimas"*, México, Porrúa, 1953.

KOERNER, J. L., *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, New Haven, Yale University Press, 1990.

MIGUEL PUEYO, C., *El color del romanticismo: en busca de un arte total*, New York, Peter Lang, 2009.

REYES CARO, R., *Sevilla en la obra de Bécquer*, Sevilla, Biblioteca de temas sevillanos, 1980.

VARELA, J. L., "Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer", *Revista de Filología Española* LII (1969), pp. 305-334.

VON HARDENBERG, F. (Novalis), *Enrique de Ofterdingen*. Trad. y ed. E. Barjau, Madrid, Cátedra, 2004.

—, *Novalis Werke*, Ed. G. Schulz, München, C.H. Beck, 1981.

—, *Novalis. Philosophical Writings*, Trad. y ed. M. Mahony Stoljar, Albano, State University of New York Press, 1997.

ROMERO TOBAR, L., "Bécquer, fantasía e imaginación", *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo"*, Ed. J. Rubio Jiménez, Tarazona-Veruela, Centro de Estudios Turiasonenses-Institución Fernando El Católico, 1992. pp. 171-198.

—, "Madame de Staël en España (la difusión de una experta en creación de imagen)", *Ideas en sus paisajes: Homenaje a Russell P. Sebold*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, pp. 353-366.

SHELLING, F., *Ideas para una filosofía de la Naturaleza*, Ed. A. Leyte, Madrid, Alianza, 1996.

SENCKEL, B., *Individualität und Totalität: Aspeckte zu einer Anthropologie des Novalis*, Tübingen, Niemeyer, 1983.