

Quijotes sin saberlo. Fantasmagorías y locura en relatos del Romanticismo alemán

HELENA CORTÉS*

Resumen

Nuestra contribución trata de llamar la atención sobre la influencia del *Quijote* de Cervantes en los relatos fantásticos de los románticos alemanes, que fueron grandes lectores del autor español, incluso en textos en los que no se aprecia una imitación consciente y expresa de la obra cervantina ni pertenecen a la larga tradición europea de parodias del *Quijote*. Esta influencia de carácter más general se observa en la construcción de personajes que responden a la categoría de “cuerdos locos” que transfiguran la realidad en determinados momentos y construyen fantasmagorías. Los personajes secundarios de estos relatos ofrecen un contraste realista al personaje protagonista y tratan de deshacer su engaño. Además, siempre hay una mujer fuertemente idealizada en el centro del relato. Nuestro análisis se basa en tres relatos de Joseph von Eichendorff, Achim von Arnim y E. T. A. Hoffmann, aparentemente muy distintos entre sí, pero unidos por estos rasgos comunes.

Palabras clave: Romanticismo alemán; influencia *Quijote* en Alemania; “cuerdos locos”; transfiguración de la realidad.

Title: *Quixotes without Knowing It. Phantasmagoria and Madness in Tales of German Romanticism*

Abstract

Our contribution aims to draw attention about the influence of Cervantes' *Don Quixote* on the fantastic tales of the German Romantics, who were great readers of the Spanish author, even in texts that neither consciously and expressly imitate Cervantes' work nor belong to the long European tradition of parodies of *Don Quixote*. This more general influence can be seen in the construction of characters who fall into the category of “sane madmen” who transfigure reality at certain moments and construct phantasmagoria. The secondary characters in these stories offer a realistic contrast to the main character and try to undo his

* Universidad de Vigo. hcortes@uvigo.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9687-6530>

deception. In addition, there is always a strongly idealized woman at the center of the story. Three ‘tales’ by Joseph von Eichendorff, Achim von Arnim and E.T.A. Hoffmann, apparently very different from each other, but united by these common features, have been taken as the basis of the analysis.

Keywords: German Romanticism; *Don Quixote’s* influence in Germany; “Sane madmen”; Transfiguration of reality.

Cómo citar este artículo / Citation

Cortés, Helena. 2023. «Quijotes sin saberlo. Fantasmagorías y locura en relatos del Romanticismo alemán». *Anales Cervantinos* 55: 51-75. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2023.002>

Casi todos los aspectos y fases de la vida alemana reflejada en la literatura entre 1750 y 1800 están relacionados directa o indirectamente con *Don Quijote*.

(Bergel 1947, 309)

Es bien sabida la enorme influencia del *Quijote* de Cervantes en la literatura del Romanticismo alemán¹, al punto de permitir afirmaciones como la de la cita que hemos incluido al inicio de esta contribución; los grandes teóricos de dicha corriente, como Friedrich Schlegel, sitúan a Cervantes como una de las principales figuras de la literatura universal junto con Shakespeare y Dante², y además como un ejemplo de lo que llaman “poesía natural”; el filósofo Schelling desarrolla una de las formas de más éxito para definir la esencia del

1. Con el término “Romanticismo alemán” nos referimos en concreto a lo que los alemanes llaman “die Romantik”, que no engloba ni a los autores prerrománticos como Goethe y Schiller, de la corriente del *Sturm und Drang*, ni a estos mismos y otros autores en su fase posterior clasicista (Clasicismo de Weimar), ni a otros tan inclasificables como Jean Paul, Kleist o Hölderlin que se mueven entre varias corrientes e influencias. Nos referimos exclusivamente a los autores de los círculos románticos de Jena (el llamado “Romanticismo Temprano” de 1795-1804), Heidelberg (el llamado “Segundo Romanticismo” o “Romanticismo Pleno”, de 1805-1815) y Múnich, Viena, Berlín, Dresde y otros lugares (el denominado “Romanticismo Tardío”, de 1816-1830/50). Estos escritores, además de sentar las bases teóricas del Romanticismo e incluso darle su nombre (en particular Friedrich Schlegel), se apartaron decididamente del racionalismo ilustrado y postularon una nueva comprensión del mundo, la naturaleza y la literatura basada en los elementos irracionales y espirituales del ser humano, sobre todo la fantasía. Es verdad que el término “Romanticismo” suele usarse tanto en Francia como en España con una acepción mucho más amplia, englobando también otras corrientes y autores que sin duda comparten rasgos ‘epocales’ con los ‘verdaderos’ románticos, pero que no participan de muchas de sus características y siguen manteniendo un cierto equilibrio racionalista.

Sobre la bibliografía básica en torno a la influencia cervantina en Alemania véanse nuestras notas 4 y 5.

2. En textos como las *Notizen*, de 1799, y sobre todo el *Gespräch über Poesie* de 1800, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, edición de Ernst Behler, vol.2. Múnich, Paderborn, Viena, Zúrich 1967, p. 335.

Quijote, esto es, la lucha entre lo real y lo ideal, y en definitiva, y aunque a veces sea apoyándose en la recepción de las obras de Cervantes en la vecina Francia, el romanticismo alemán es uno de los más grandes receptores de esa obra tanto a nivel teórico como en su literatura. Aunque la recepción de Cervantes es anterior al Romanticismo, si hablamos de una difusión –y por ende de una influencia– generalizada del *Quijote* en Alemania, tenemos que esperar a la primera traducción completa de esta obra al alemán, con un excepcional nivel literario, por parte del romántico Ludwig Tieck³ entre 1799 y 1801, lo que permite ya una lectura general de la obra en tierras germánicas sin pasar por otras lenguas.

Existe ya una abundante bibliografía sobre la influencia ejercida por el conjunto de la obra cervantina –aunque sobre todo por su obra capital– en la literatura que se escribe en Alemania, ya desde antes, pero sobre todo en el entorno de 1800⁴. Se ha investigado, por ejemplo, la influencia del modelo cervantino en el desarrollo de un género tan alemán como la novela de formación o *Bildungsroman* (Hernández 2017), por no hablar del éxito de la novela corta, al modo de las ejemplares cervantinas, a la que incluso se bautiza no por casualidad como *Novelle*, se ha señalado el uso de la técnica de relatos y otros materiales insertados en las novelas, etc⁵. También desde el punto de vista argumental, una figura de tanto relieve como es el propio don Quijote (esto es, el idealista enloquecido por sus lecturas, que no distingue realidad y ficción) o incluso el tándem don Quijote/Sancho (el héroe idealista, en general de clase social más noble, y su contrapartida realista, en general de clase social popular) tendrá numerosos ‘hijos’ literarios en toda Europa y en consecuencia también en Alemania. No entraremos aquí por tanto en un análisis de los ‘Quijotes’ alemanes, esto es, de las imitaciones conscientes del modelo cervantino (a veces pasando por fuentes intermedias), y mucho menos hablaremos de otros modelos de éxito más secundarios como los ‘Cardenios’ –es decir, el loco por amor, también imitado en Alemania varias veces, incluso manteniendo el nombre del personaje cervantino del *Quijote*– (Varela Martínez 1996). Nuestra intención en esta contribución solo es ofrecer una pequeña reflexión en torno a los muchos quijotes alemanes que no dicen serlo o ni siquiera saben que lo son, es decir, obras en las que no existe una imitación consciente, pero que bien podrían estar directa o indirectamente

3. Los catálogos de obras de su biblioteca han revelado que tenía las ediciones españolas de la obra cervantina de 1617, 1647 y 1697, pero no se ha logrado determinar con exactitud cuál de estas ediciones estaban ya en poder del traductor cuando comenzó su tarea hacia 1800. Parece probable que usara varias, incluidas versiones editadas en Londres, como la de 1738. Asimismo, se apoyó, sobre todo inicialmente, y hasta lograr más seguridad como traductor, en el antecedente de Friedrich Justin Bertuch de 1775/1777. Había otra traducción anterior de Joachim Caesar de 1648.

4. Para ampliar este tema consúltense, entre otras obras, las siguientes citadas en nuestra bibliografía: Briesemeister 2004; Martínez Mata y Carvajal Pedraza 2019; Rivero Iglesias 2011 y Strosetzki 2005 y 2007.

5. Para ampliar este tema, así como el citado más abajo de las imitaciones conscientes del modelo cervantino, consúltense además de las obras ya citadas en la nota anterior, las siguientes incluidas en nuestra bibliografía: Moro Martín 2010 y 2016.

influidos por el modelo cervantino o que al menos se inscriben dentro de una especie de tradición europea de personajes ‘quijotescos’ con rasgos parcialmente semejantes.

Apenas hay estudios que se hayan adentrado en este terreno, que es ciertamente bastante especulativo (Hernández 2007, Spateneder 2010)⁶; los estudios sobre la influencia cervantina en el Romanticismo alemán se suelen limitar a los aspectos teóricos –la Poética desarrollada por el primer Romanticismo y su manifiesto para una “poetización de la realidad”–, y se han adentrado muy poco en el reflejo en *la literatura misma* de esa Poética que sin embargo se dice expresamente deudora de Cervantes, salvo en los casos en que existe una evidente imitación de Cervantes. Ese reflejo es el que queremos perseguir aquí de modo solo tentativo y a través de un sencillo estudio contrastivo de lo que se puede observar directamente en las obras mismas, puesto que apenas si existe bibliografía previa en la que apoyarse. Nos restringimos en nuestra reflexión a tres textos de tres conocidos autores del romanticismo alemán –que por su época y algunos datos probados son en todo caso lectores entusiastas de Cervantes⁷– a modo de muestra ejemplar de nuestra hipótesis y sin ninguna pretensión de exhaustividad.

La cervantista Carmen Rivero define del siguiente modo la novela alemana cervantina (Rivero 2008, 638):

... la novela de corte cervantino que se desarrolla en el XVIII alemán posee tres características comunes:

1. La complejidad caracteriológica del personaje. Todos son locos cuerdos.
2. Co-influencia de Cervantes y de la novela cómica inglesa del XVIII.
3. Crítica a un género literario como recurso de comicidad.

Siguiendo de modo estricto esta definición, nuestras propuestas no encajarían dentro del modelo; pero Rivero se refiere en su artículo a las imitaciones conscientes de la obra de Cervantes, a las clásicas ‘quijotadas’. Mientras que en nuestro caso hablamos de una influencia más difusa y probablemente inconsciente, pero no menos interesante, del modelo cervantino. En concreto, cuando hablamos aquí de ‘quijotes sin saberlo’ nos referimos a figuras literarias que comparten unos rasgos comunes de personalidad, más allá de las obvias diferencias de géneros y estilos literarios de las obras en las que se inscriben. Dichos rasgos, que luego iremos analizando uno por uno, se podrían resumir así:

6. Incluimos en la bibliografía como raro ejemplo la obra de Jana Spateneder que se adentra en una reflexión sobre la influencia del *Quijote* en los viajes literarios de Tieck (*Franz Sternbals Wanderungen*) y Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*).

7. Por poner algún ejemplo, Joseph von Eichendorff figura como traductor al alemán de unos entremeses cervantinos; después traducirá los autos sacramentales de Calderón. E.T.A. Hoffmann escribe un relato inspirado directamente en el coloquio de los perros Cipión y Berganza de *El matrimonio engañoso*, y la novela breve *Isabel en Egipto*, de Achim von Arnim, tiene algunos rasgos de *La Gitanilla*.

- Los héroes protagonistas suelen ser personajes varones, por lo general de clase social acomodada y culta, aunque en algunos casos puede haber incluso personajes femeninos paralelos.
- No distinguen realidad de fantasía, o al menos no siempre; tienden a las fantasmagorías, los sueños extraños, etc., esto es, a una transfiguración de la cotidianidad.
- Por lo general son personas sensatas y normales, excepto cuando caen en su ‘manía’ u obsesión. Son “locos cuerdos”.
- Su manía se agudiza con ciertas lecturas, relatos o incluso con la música, aunque no siempre haya sido provocada por ellos de modo primario (como sí ocurre, sin embargo, en las clásicas imitaciones del *Quijote*).
- Suele haber una historia de amor vinculada a la obsesión. La conexión entre una pasión tan irracional como el amor y la locura en el romanticismo es, de todos modos, un tópico.
- Los héroes no recuperan la cordura (y en eso parecen diferir del modelo cervantino) y el final es por ello trágico. Nos deja un regusto amargo, que al final no es muy distinto del que provoca el proceso de desencantamiento de don Quijote y su muerte, que también cierra las puertas a una cordura efectiva y positiva.

Con el modelo propuesto por Rivero nuestros personajes comparten solo de modo claro la característica número 1, esto es, “todos son locos cuerdos”, y parcialmente la número 2 (es decir, tienen sin duda las influencias que ella cita en su calidad de autores de su época, pero sin que se vean necesariamente reflejadas en las obras de un modo evidente), pero a cambio presentan las otras características aquí citadas, que son también parcialmente inherentes al modelo cervantino.

Es verdad que los rasgos que acabamos de citar se adecúan de modo excelente a las premisas del Romanticismo como tal, que busca precisamente la primacía de la fantasía y una vida volcada en aspectos de índole artística o sentimental sobre la fría razón y la banalidad de una vida cotidiana orientada solo a lo práctico y útil. En definitiva, promueven eso que hemos calificado como ‘transfiguración de la cotidianidad’, y por eso son rasgos que cabe atribuir en mayor o menor medida a numerosos héroes literarios románticos. Pero es que al mismo tiempo son características propias del personaje de don Quijote; o, dicho de otro modo, el ‘quijotismo’, con su capacidad para mezclar fantasía y realidad y transfigurar el mundo, es un modo de ser que se adapta como de molde para la literatura romántica. No obstante, aunque eso sea así de modo general, pues no en vano comprendieron los románticos que el *Quijote* era mucho más que una simple parodia de las novelas de caballería, hay algunos casos en los que se encuentran muchos más paralelismos con el modelo cervantino que esa simple coincidencia en el tratamiento de lo fantástico, en concreto aquellos que reúnen todos los ingredientes que hemos citado en nuestro listado y no solo una genérica confusión de fantasía y realidad.

En esta reflexión repasaremos brevemente los siguientes tres ejemplos de ‘quijotes’ alemanes sin saberlo: el Raimundo del relato romántico de Joseph von Eichendorff, *Un encantamiento de otoño* (*Die Zauberei im Herbste*), de 1808, aunque no se publicó hasta 1906; el personaje del ‘mayorazgo’ del relato de Achim von Arnim *Los herederos del mayorazgo* (*Die Majoratshe-rren*), de 1818, aunque publicado en 1820, y el Nataniel del *Hombre de la arena* (*Der Sandsmann*) de E.T.A. Hoffmann, de 1816, esto es, el protagonista del famoso relato usado por Freud para su descripción de lo ‘sinistro’ (o *unheimlich*) en el alma humana.

FANTASÍA Y REALIDAD: DOS MUNDOS MEZCLADOS, UNA REALIDAD TRANSFIGURADA

La mezcla de fantasía y realidad por parte de los tres héroes románticos que nos ocupan, hasta el punto de no poder distinguirlas, es común a los tres relatos y sin duda su rasgo más característico y ‘quijotesco’. Es al mismo tiempo un rasgo que se asocia al Romanticismo, con su predilección por los *Schwärmer*, término de difícil traducción mediante una sola palabra, que engloba tanto un sentido algo más positivo de ‘soñador’ e ‘idealista’ como otro claramente peyorativo de ‘fantasioso’, ‘visionario’ o incluso ‘loco’. Los *Schwärmer* pueblan la literatura romántica, sin duda, pero no todos son iguales ni comparten en el mismo grado los rasgos que aquí hemos enumerado, no todos son “locos cuerdos” al estilo quijotesco. Veamos cómo son en concreto estos personajes en los relatos citados.

1. Tres relatos de *Schwärmer* románticos. Breve resumen argumental

Un encantamiento en otoño

En el relato de Eichendorff nos encontramos con un caballero medieval, Ubaldo, que se extravía un día y encuentra a un misterioso personaje que vive en la soledad del bosque en una caverna, un hombre visiblemente atormentado por graves faltas cometidas en su pasado. Cuando Ubaldo consigue que el ermitaño se confíe a él y le cuente su vida, este le explica una larga y extraña historia de pasión por una bellísima y misteriosa mujer encontrada en el bosque en otoño justamente el mismo día en que se despidió de su mejor amigo de juventud, el cual se iba a las cruzadas, y de la prometida de este, a la que él mismo amaba tanto que decidió no ir él mismo a las cruzadas para seguir cerca de ella. Vagando por el bosque tras esa despedida, y bajo el influjo de una misteriosa y bella música que empieza a escuchar y que luego comprueba que se escucha siempre cuando entra en el mundo ‘mágico’, llega a un castillo en el que habita una mujer bellísima que dice haber sido obliga-

da a prometerse precisamente a su amigo de juventud: solo podrá ser libre si este muere. Estas palabras persiguen al narrador; obsesionado por ellas, y en una terrible escena nocturna, cree ver en lo alto de unas rocas al amigo rival, pelea con él y lo mata arrojándolo al precipicio, tras lo que regresa junto a la bella mujer, que ahora le abre las puertas. Vive mucho tiempo con la bella doncella, hasta que un día observa con horror que, cuando llega el invierno, esta parece morir y quedarse tan inerte como la piedra, y con los rasgos deformados, lo que provoca su espanto y le hace huir del castillo; desde entonces decide vivir apartado de los hombres expiando su antiguo crimen. Cuando termina este relato, Ubaldo reconoce en el narrador a su viejo amigo de juventud, Raimundo, que había estado enamorado de Berta, la mujer a la que él mismo desposó al regresar de las cruzadas, pues nadie había vuelto a saber nada de Raimundo y lo creían muerto. Ubaldo trata de tranquilizar a Raimundo haciéndole ver que lo que ha contado son simples fantasmagorías creadas por su mente agitada y por el influjo de esa música misteriosa que se escucha a veces en oído; la prueba es que él, Ubaldo, se marchó aquella misma noche de la despedida a Tierra Santa, que nunca ha luchado contra su amigo, puesto que bien puede ver que sigue vivo, y que Berta es una mujer de carne y hueso que vive dichosa junto a él. Pero Raimundo ya no es recuperable para la vida normal: escucha de nuevo sonar la música misteriosa y se lanza al bosque en busca de su misteriosa amada. Nadie lo vuelve a ver.

Los herederos del mayorazgo

En el relato de Arnim nos encontramos en una ciudad alemana ficticia, de la margen izquierda del Rin, muy poco antes de la Revolución Francesa. El joven heredero de un viejo mayorazgo de esa ciudad, que ha vivido siempre en el extranjero, regresa a ella al fallecer su madre, pero en lugar de instalarse en la vieja casona familiar, decide hacerlo en casa de su primo, que será el siguiente heredero del mayorazgo si él fallece sin descendencia. El primo es un singular personaje, bastante más mayor que él, ha sido teniente, vive al lado del barrio judío en donde hace sus negocios, y dedica sus tardes a cortejar a una vieja dama de la corte de la que estuvo enamorado de joven y por la que mató en duelo a un rival, lo que truncó su carrera militar. El teniente, que anhela la herencia del mayorazgo, se ha visto privado de ella treinta años atrás cuando su tío se volvió a casar en tardías nupcias y tuvo al hijo varón que es ahora el nuevo mayorazgo. El joven mayorazgo, por su parte, vive obsesionado por algunos fenómenos del psiquismo, en concreto por los espíritus de los difuntos y otras almas, que ve y escucha en los aires; recuerda muy en especial a su padre, el anterior mayorazgo, y se obsesiona pensando que Esther, una joven y bella judía a la que observa en secreto desde la casa de su primo y que vive atormentada por su malvada madrastra, es en realidad un ángel de la muerte que viene a buscarlo; la muchacha le recuerda de modo extraordinario a su madre. La propia Esther, que echa de menos su vida anterior, cuando viajaba por el mundo con su padre, es una mujer muy culta y

nutrida de lecturas y que habla varios idiomas, pero que se dedica cada tarde a una extraña actividad consistente en actuar, como si fuera una obra de teatro, cuando está sola en casa, vistiéndose de ceremonia, ofreciendo el té y hablando con inexistentes invitados llegando a poner la voz de ellos en sus respuestas, todo lo cual es observado por el joven mayorazgo desde su casa, el cual no solo oye sino que ‘ve’ a todos esos invitados, que se materializan ante sus ojos en cuanto ella les presta su voz. A lo largo del relato se descubre, como en las novelas de enredo, que Esther es en realidad hija de ese al que el joven mayorazgo consideraba como su padre, puesta en manos de judíos para ocultar su identidad; el antiguo señor del mayorazgo sustituyó al nacer, sin que nadie lo supiera, a la niña que había tenido su esposa, por un niño ilegítimo de otra mujer, para poder darle un heredero varón al mayorazgo y poder perpetuar su apellido; la vieja dama de la corte es la madre biológica de ese niño, el actual mayorazgo, que pudo ocultar de ese modo su deshonra y darle un futuro brillante a su hijo; fue el propio teniente el que mató en duelo, sin saberlo, al padre del niño, y desde entonces la dama de la corte se ha vengado tácitamente no revelándole nunca al teniente la verdad, haciéndole fracasar en su carrera militar y disfrutando de la adoración que él le dedica como un perro fiel sin darle nada a cambio. Todos los personajes de la obra están por tanto biográficamente vinculados y comparten un destino.

La situación de todos los personajes del relato salta por los aires cuando la madrastra acaba estrangulando a Esther, crimen que observa el propio mayorazgo desde su cuarto; corre a salvarla, pero no lo consigue y por consiguiente decide morir también, para reunirse con ella. En consecuencia, el teniente pasa a heredar por fin su tan ansiado mayorazgo y es nombrado general y la vieja dama se casa con él, pero solo para poder atormentarlo a gusto noche y día, llevando su humillación hasta grados grotescos, ordenándole que atendiera a sus perros como si fuera un criado, dándole las peores habitaciones de la casa y cosas así. Cuando él muere, ya tras la Revolución, la malvada madrastra judía de Esther se hace con la casa del mayorazgo en una subasta y la convierte en una vulgar fábrica de amoníaco, una vez que el nuevo orden revolucionario ha abolido el feudalismo y los derechos hereditarios de los mayorazgos. Es un final disolvente para un relato asimismo muy cáustico en el que se observa con hondo pesimismo y melancolía el final de una época más bella, ahora convertida en un mundo sin alma, el de la sociedad capitalista e industrial en donde ya solo vale el dinero (representada, en un rasgo de antisemitismo, por la vieja y avara judía, capaz de triunfar en la nueva sociedad capitalista) y solo se valora el pragmatismo.

El hombre de la arena

El relato de E.T.A. Hoffmann tiene ya el tono y todos los ingredientes propios de los cuentos de misterio y terror que tanta difusión tendrían después, a partir de estos modelos del llamado ‘Romanticismo negro’, esto es, las obras

literarias o artísticas que explotan el lado más oscuro, de terror, locura y misterio, del alma humana.

Nataniel, el héroe del relato, es un joven estudiante que vive con su madre viuda y dos buenos hermanos y amigos suyos, Clara y Lotario, que son huérfanos. Nataniel está prometido a Clara, pero marcha a estudiar a otra ciudad, desde la que les escribe a ambos. Les cuenta su obsesión psicótica por un personaje que ha visto en la ciudad, un buhonero y vendedor de barómetros llamado Coppola, que le recuerda mucho a Coppelius, un hombre misterioso y de conducta siniestra que visitaba a su padre cuando él era niño y que él identificaba con el ‘hombre de la arena’, un personaje legendario que en los relatos escuchados por Nataniel era un ser terrorífico que arrancaba los ojos a los niños para dárselos a sus propias crías. El tal Coppelius practicaba con su padre extraños experimentos alquímicos y acabó matando en el transcurso de uno de ellos a su padre. Clara aporta explicaciones racionales para los temores de Nataniel, pero solo consigue convencerlo y tranquilizarlo brevemente. Nataniel conoce luego durante sus estudios a un peculiar profesor llamado Spalanzani y se enamora obsesivamente de su misteriosa y bella hija, Olimpia, pese a que la conducta de ella es completamente anómala, por la rigidez y monotonía de sus movimientos y por sus escasas y repetitivas frases. Se acaba descubriendo que ella es solo una autómatas muy perfecta; entonces Nataniel sufre un rapto de locura en el que ataca a Spalanzani para matarlo, y lo ingresan en un psiquiátrico. No obstante, más adelante parece curado y vuelve a imaginar una vida apacible junto a Clara; pero un día sube con ella a la torre del ayuntamiento, desde la que le parece divisar cruzando la plaza al siniestro Coppelius gracias a unos prismáticos que le había dado antaño Coppola para espiar a Olimpia; es el detonante para un rapto de violenta locura en el que trata de lanzar a Clara al vacío tomándola por la autómatas Olimpia, su hermano Lotario consigue rescatarla *in extremis*, pero él se arroja finalmente desde la torre completamente trastornado.

2. Los engaños de la locura. Distintos contrastes entre realidad e ilusión

Mire vuestra merced –respondió Sancho– que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.

El pasaje universalmente más recordado del *Quijote* es sin duda el episodio de los molinos de viento, junto con las palabras de Sancho cuando trata de persuadir a su amo de que se está dejando engañar por una ilusión; en Alemania se ha convertido en un giro del lenguaje común la expresión “luchar contra molinos de viento”. Naturalmente, don Quijote no se deja convencer y arreme-

te contra los molinos, lo que crea una situación tan absurda que resulta cómica. Este potente efecto de contraste entre realidad y locura se utiliza también en los tres relatos románticos, aunque no siempre con intención de comicidad. Sin duda, el caso más obvio, porque también es el relato que más juega con la ambigüedad entre realidad e ilusión, es el de la obra de Achim von Arnim.

Los herederos del mayorazgo

En efecto, en el originalísimo relato de Arnim, el protagonista interpreta la realidad con las lentes de su particular obsesión, que le hace ver en determinados momentos en el mundo exterior espíritus malos o buenos y almas que vuelan por los aires y a veces hacen cosas extrañas; es frecuente que quienes están con él le ofrezcan de inmediato una explicación realista alternativa a lo que ve, aunque eso no convence nunca al iluso. Así, por ejemplo, en un momento en que el mayorazgo está mirando por la ventana, se produce el siguiente equívoco que de inmediato su primo, el alférez, trata de corregir:

El primo cerró de nuevo el malhadado armario y condujo al mayorazgo junto a la ventana para que pudiera respirar aire fresco. «¿Pero, quién asoma por allí?», gritó el mayorazgo, «es la muerte, va sentada sobre el macho cabrío, veo hambre y sufrimiento entre los caballos, espíritus con una sola pierna o un solo brazo vuelan en torno a su carreta y le piden a la muy cruel que les devuelva brazos y piernas, pero ella los contempla con apetito caníbal. Sus acusadores corren en pos de ella con gran griterío; son las almas que ella se llevó de este mundo antes de tiempo. ¡Mi buen primo! ¿Es que no actúa aquí la policía?» – «Voy a llamar a esa persona⁸, querido primo, para que le tome a usted el pulso», repuso el alférez, «se trata de nuestro mejor médico y cirujano. Es a él al que usted ha visto pasar ahora sobre su angosto carruaje de un solo asiento; es cierto que su cochero está muy flaco y sus caballos demasiado trabajados, pero los que rodean al carruaje volando son simples pardaes y los que van corriendo tras él perros callejeros⁹».

Más adelante, cuando el joven mayorazgo ve a la malvada madrastra judía de Esther por primera vez, se sorprende mucho al oír la graznar y verla llevar un cuervo negro encima de su cabeza; tanto es así, que creyendo que lo que oye y ve es real se la describe de ese modo a la propia Esther, que en seguida le da una explicación: «El mayorazgo preguntó quién era aquella mujer tan furiosa que llevaba un cuervo encima de la cabeza. — ‘Mi madrastra’, repuso Esther, ¿se refiere usted al pañuelo negro con puntas largas, que le ha parecido a usted un cuervo?». Lo curioso es que, aunque todos los lectores suponemos que la señora no lleva ningún cuervo en la cabeza, tampoco es menos verdad que el mayorazgo está viendo en su realidad alternativa o fantasmagoría algo que tiene su expli-

8. Dado que en alemán la muerte es del género masculino, es más fácil la confusión del señor del mayorazgo que toma al flaco cirujano por la figura de la muerte.

9. Las traducciones del alemán son todas nuestras; los resaltados dentro de las citas también.

cación en otra dimensión: la madrastra es en verdad un ave de mal augurio y va a provocar de verdad la muerte de Esther y la del mayorazgo. Así, en cierto modo, el ‘loco’ está más cuerdo que el resto, o al menos ve mucho mejor y más allá de la simple realidad vulgar, es capaz de adivinar signos que nadie conoce, de intuir lo que esconde la apariencia común. Así, más que un ‘loco’ parece un vidente.

Pero, en cierto modo, ¿no es eso también lo que enseña don Quijote con su locura? ¿No es la peculiar locura de don Quijote capaz de transfigurar una realidad dura y miserable, capaz sobre todo de dignificar y redimir a los marginados y oprimidos? ¿No convierte a las prostitutas de infames ventas en bellas doncellas o llega incluso a liberar a los galeotes, es decir, a bandidos reales –aunque la obra se esfuerza por hacernos ver que no han cometido delitos de sangre, sino más bien delitos menores–, pero que han sido castigados de un modo desproporcionado y con no poca corrupción por parte de la justicia, lo que ya los exime ante los ojos de alguien más proclive a la humanidad y a entender las faltas ajenas cuando no son realmente malvadas? Sin embargo, hay una diferencia, porque aunque tanto don Quijote como estos héroes románticos sean igualmente visionarios, la transfiguración de la realidad en los relatos románticos no es embellecedora: puede parecerlo inicialmente en el relato de Eichendorff, pero no se consigue obviar el toque siniestro de lo que percibe el héroe en su trastorno, y es una transfiguración angustiada en el caso del relato de Arnim y directamente espantosa en el de Hoffmann. Los aspectos de posible crítica social implícita brillan por su ausencia en los relatos de Hoffmann y Eichendorff y solo existe en el caso del relato de Arnim para lamentar un mundo perdido, desde el clásico reaccionarismo de los románticos frente a la modernidad. Así pues, la transfiguración de la realidad responde a otros objetivos, lo que no impide que el esquema literario sea el mismo y esté siendo utilizado.

Pues bien, las situaciones de contraste entre realidad e ilusión como las ya descritas se acumulan en el relato de Arnim; por ejemplo, la primera vez que el mayorazgo delata su ‘locura’ ante el primo es cuando le cuenta lo que ha visto al entrar en la ciudad: una vez interpretado, lo que él ve en su fantasmagoría son las consecuencias profundas, para los que se meten en pleitos y para su propio padre fallecido, de la negligencia de los tribunales, que convierte a los demandantes, con sus procesos infinitos, en unos muertos en vida. En contraste, el primo explica lo que son esas visiones en la realidad.

«Cuando, lleno de sentimientos cambiantes sobre lo que podría esperarme en esta ciudad en la que un día comenzara el círculo de mi existencia, entré rodando por la calle principal de la misma, me topé allí con unas gentes que estaban en los huesos y apenas si eran capaces de dirigirse hacia los cafés, porque les tiraban de los faldones de sus levitas de un modo casi violento unas almas en pena que no podían hallar la paz por culpa de unos procesos que no habían llegado jamás a término y que les traían a la memoria imágenes lamentables. También pude ver allí a mi padre, por culpa de un proceso de concurso de acreedores cuyo final probablemente nadie verá jamás. Le ruego que le procure paz a su alma, querido primo, yo me encuentro dema-

siado débil». —«Es cierto», dijo el primo, «que los domingos se acercan a las puertas de la ciudad los abogados, escribientes y funcionarios contables del gran tribunal, en general con sus esposas e hijos que los acompañan a los cafés con jardines que hay fuera de las puertas». —«¡Sí, el postillón también me dijo que eran niños los que se colgaban de los faldones de esa gente», siguió diciendo el señor del mayorazgo, «pero los niños no tienen unas caras tan patéticas, esos eran los espíritus atormentadores que los acosan por culpa de su negligencia. ¡Querido primo, dele satisfacción a la pobre alma de mi padre, que es su tío de usted!».

Es verdad que, en otros momentos del relato, las ‘ilusiones’ del mayorazgo no tienen una interpretación tan honda y parecen servir solo como efecto cómico:

«La sirvienta de esta casa», dijo, «es un alma bendita, no por casualidad lleva un halo de santidad en torno a su cabeza». —«¿Un halo de santa?», masculló el primo para sí, «debe ser el pañuelo blanco que se anuda en la cabeza». Y luego dijo en voz alta: «¡Si Dios quisiera esculpir a una santa a partir de *esa*, mucho me temo que se le desharía toda en virutas!».

La sirvienta no es una santa; el fuerte contraste entre realidad e ilusión, al estilo del *Quijote* (y cómo no recordar aquí a Maritornes), induce a la risa. Hay varios momentos de este estilo en el relato. Es muy frecuente que el efecto de contraste grotesco venga servido a través de los animales que ve el mayorazgo en donde solo hay personas (por ejemplo, las aves de corral de su primo, convertidas en sus visiones en personas tocadas con grotescos gorros de dormir picudos, etc.). Pero el relato de Arnim va más allá en el empleo de la fantasmagoría: no solo el mayorazgo ve cosas que nadie ve o no solo es el único capaz de interpretar mejor la realidad viendo lo que esta oculta o presagia. También el comportamiento de la bella Esther es tan extraño que no sabemos si obedece a la locura causada tanto por su identidad truncada desde la suplantación sufrida en su nacimiento, como por la muerte violenta de su primer amante (el cual se pegó un tiro inducido por el primo del mayorazgo) o es tal vez algo expreso y consciente. En todo caso, ella lleva a cabo cada día las singulares representaciones teatrales ya citadas que observa el mayorazgo desde su ventana, y la gente del vecindario cree que lo hace porque echa de menos la vida social de clase alta que antes tuvo con su padre. Como Arnim nos niega siempre la perspectiva clara de un narrador omnisciente y mezcla adrede los planos de lo real y lo ficticio, nunca sabemos si ella hace todo eso exclusivamente en beneficio del mayorazgo, para que él vea, oiga y actúe para salvarla, o si lo hace porque realmente sufre de un tipo de extraño desatino: sus representaciones ocurren siempre a la misma hora en que murió su antiguo amante y tras escucharse cada día el fantasmal ruido de un disparo, momento en que ella actúa súbitamente como si le hubieran dado cuerda y fuera una autómatas o una sonámbula. Da la impresión, eso sí, de que los personajes solo se le aparecen como tales al mayorazgo en su tendencia a la

fantasmagoría y que ella se limita a hacer los gestos y poner las voces de todos ellos:

Apenas había descansado unos minutos cuando oyó un disparo; se asomó a la ventana, pero nadie parecía haber oído nada. Tranquilizado, regresó a su punto de vigilancia junto a la ventana y se atrevió a abrir una de las hojas de la ventana, de manera que pudo ver mucho mejor que la noche anterior lo que pasaba del otro lado, en el cuarto de la bella Esther. Muchas cosas estaban cambiadas, le habían quitado las fundas a las butacas, que ahora relucían con su raso blanco, dispuestas en torno a una magnífica mesita de té sobre la que humeaba un samovar plateado. Esther vertía el agua aromática sobre una palita al rojo vivo y luego decía mirando al aire: «Nanni, ya va siendo hora de que me haga los rizos, pronto llegarán mis invitados». A lo que la propia Esther contestaba mudando de voz: «Lo tengo todo listo, señorita». [...] Por fin estaba ya todo bien ordenado en el cuarto y Esther, vestida con gran elegancia, dispuso sobre el sofá unos cuantos libros ingleses bellamente encuadernados y saludó en inglés a la primera Nada a la que le abrió la puerta en su comedia de sociedad. Apenas había respondido ella misma en inglés –en nombre de la Nada que entraba– cuando ya se pudo ver allí, delante de ella, a un inglés larguirucho y de aspecto sombrío con aquel tipo de frescura y dignidad que los distinguía por aquel entonces entre todas las naciones de Europa. Esther fue animando su té de sociedad con toda esa clase de fantasmas de franceses, polacos, italianos, finalmente también un filósofo kantiano, un príncipe alemán que se había convertido en tratante de caballos, un joven teólogo racionalista ilustrado y unos cuantos nobles que estaban de viaje. Ella transitaba sin descanso y con soltura de un idioma a otro y pasando por todos ellos.

Los planos de la realidad y de la ficción se entremezclan en este relato hasta ser indistinguibles o dejar en duda la validez de cada uno de ellos. Arnim parece querer decirnos que la realidad puede tener otras dimensiones paralelas que no son menos reales, por mucho que normalmente no seamos capaces de percibirlos. Pero, al mismo tiempo, en su uso de la ironía distanciadora de los románticos, introduce un elemento tan grotesco en sus fantasías que también permite que las deconstruyamos desde el más puro racionalismo.

Un encantamiento en otoño

Si nos fijamos ahora en la forma de usar las fantasmagorías en la obra de Eichendorff, no podemos por menos de encontrar paralelismos con otras escenas del *Quijote*, como la de la cueva de Montesinos. Recordemos que don Quijote dice haber pasado dentro de dicha cueva tres días, aunque solo ha sido una hora para los que se quedaron fuera, y relata cosas maravillosas allí vistas; los de fuera dudan de la veracidad de lo que cuenta, para empezar porque no coincide el tiempo invertido, y todos debaten sobre ello.

La distorsión del esquema espacio-tiempo es un clásico bien conocido de la literatura universal¹⁰ y, en particular, de los cuentos folklóricos, en los que se representa la suspensión temporal, mediante el símbolo del sueño o la muerte aparente, y de las leyendas folklóricas de santos arrobados (como la de san Virila, el abad del monasterio de Leyre del siglo IX, que se quedó extasiado escuchando a un pajarillo y cuando volvió en sí habían pasado trescientos años) y leyendas cristianas edificantes de la Antigüedad (como la de los *Siete durmientes de Éfeso*, en la que siete jóvenes cristianos perseguidos por el emperador Decio en el siglo III se esconden y quedan dormidos en una cueva y cuando despiertan es ya el siglo V y Éfeso es cristiano, por lo que son canonizados). En Alemania eran bien conocidos en la época romántica muchos cuentos y leyendas con el motivo de la suspensión temporal (los hermanos Grimm recogen no menos de 12 leyendas tradicionales de este tipo en su recopilación de leyendas alemanas); tal vez la leyenda más famosa, porque es al mismo tiempo una leyenda de quiliasmo político, sea la del rey Federico Barbarroja, dormido en una cueva alemana, que ha de volver un día –como el Arturo británico– a instaurar un reino de mil años. Pero son sobre todo los cuentos populares, como los recogidos por los Grimm, los que abundan en historias de ese tipo (como el conocido caso de *La Bella durmiente*).

Lo más interesante del tan extendido tema de la suspensión temporal, sin embargo, es que en esos relatos populares ocurre exactamente al revés de lo que leemos en *Don Quijote*: para el protagonista del cuento o leyenda pasa muy poco tiempo, pero cuando regresa al mundo normal (saliendo de su cueva, montaña, mar o mundo aislado que sea), han transcurrido meses o años, a veces encuentra a sus parientes ya muertos o envejecidos, y toda la realidad transformada. La explicación es que se supone que en el mundo mágico el tiempo no pasa, ni siquiera existe, o en todo caso pasa mucho más despacio. La temporalidad es cosa de nuestra vida humana presidida por la caducidad y la obsesión por medir el tiempo. Sin embargo, Cervantes le da la vuelta en su novela al tópico popular de la suspensión temporal. ¿Cuál es la razón? ¿Por qué no usa el motivo tal como lo conoce sin duda del folklore popular? La explicación debe ser que precisamente no quiere que el tiempo que don Quijote dice pasar en la cueva de Montesinos pueda considerarse como algo real, como el internamiento real en un mundo de verdad mágico en donde no pasa el tiempo: para don Quijote puede que haya pasado mucho tiempo, pero la realidad es que los que lo esperan en la boca de la cueva solo lo han aguardado una hora. Si fuera al revés, y don

10. Por ejemplo, en Japón es bien conocida la leyenda de Urashima Tarō, que se considera el antecedente más antiguo que conocemos de ‘viaje en el tiempo’: el joven pescador protagonista llega al fondo del mar, pasa tres días fascinantes en el palacio del Dios Dragón, y cuando regresa a su pueblo nadie lo conoce, porque han pasado trescientos años. En Occidente, el caso tal vez más conocido de suspensión temporal sea el de Rip van Winkle, ya que lo hizo popular Washington Irving en el siglo XIX en su volumen *La Leyenda de Sleepy Hollow y otros cuentos*, un título que varía bastante según las ediciones (Cortés Gabaudan 2023).

Quijote creyera haber pasado dentro solo una hora y al salir hubieran sido tres días, tres meses o tres años, fuera todo habría cambiado a su salida, ya no le estarían esperando, y habría existido una verdadera suspensión temporal sobrenatural o de difícil explicación, que disturbaría todo el realismo del relato. Pero en el *Quijote* el orden de lo real no es alterado nunca por la magia o lo sobrenatural, eso solo ocurre siempre en la cabeza de don Quijote. Los románticos, sin embargo, utilizan una verdadera suspensión temporal, porque en el romanticismo ya no es problemático el uso de la magia y la fantasía; aunque ofrezcan en el mismo relato explicaciones alternativas realistas, no desdeñan tampoco la posibilidad de un suceso sin explicación normal.

Por eso, en el *Encantamiento en otoño*, el tiempo que pasa Raimundo en el mágico castillo de la bella doncella (el ámbito de lo mágico está en un paraje remoto perdido en el bosque, como corresponde al tópico de los cuentos) es otro que el tiempo del mundo exterior, como comprueba al salir del mágico valle, sin entender cómo es posible que varias estaciones del año hayan pasado:

Quando desperté ya se había hecho de noche y todo estaba silencioso en el castillo. [...] Me acerqué a la ventana abierta. El paisaje que se divisaba en el exterior me pareció cambiado y muy distinto de cómo solía verlo antes. [...]

‘¿Qué es esto? ¿En dónde estoy?’, exclamé asombrado, sin saber qué me había pasado. ‘¿El otoño y el invierno ya se fueron y la primavera vuelve a estar de nuevo en el mundo? ¡Dios mío! ¿En dónde he estado yo durante tanto tiempo?’.

Ubaldo, el antiguo amigo de Raimundo, trata de explicarle cuál es la realidad, le ofrece todo tipo de datos para que compruebe que nada de lo que cuenta ha ocurrido realmente, y atribuye la confusión del amigo a algo que sucede en el interior de la mente bajo los influjos de una extraña música ‘mágica’ que se escucha a veces en otoño en esos parajes. En este relato se ofrece por tanto una explicación menos realista a la locura, ya que, aunque se da por hecho que la mayoría de las cosas que cuenta Raimundo en realidad no han sucedido mas que en su cabeza, con todo, se admite que la música del otoño sí es escuchada también por los cuerdos y que puede provocar un sortilegio en determinadas personas. Es, en definitiva, la naturaleza, bajo la figura del otoño, la que provoca la ‘locura’ del personaje. Una explicación muy al gusto romántico.

Un mal encantamiento que renace cada vez que vuelve el otoño y que luego vuelve a desaparecer, también dentro de ti, mi pobre Raimundo, te ha tenido confundido y preso todos estos años con sus juegos engañosos. Has vivido unos días sueltos como si fueran meses, sin darte cuenta de ello.

El hombre de la arena

Finalmente, en el relato de Hoffmann es la sensata Clara la encargada de ir contrastando realidad e ilusión; para ella, los extraordinarios sucesos que cuenta su prometido son solo un efecto de la mente de Nataniel, fuertemente traumatizado por recuerdos infantiles; solo citaremos un breve pasaje de lo que Clara le dice a su prometido para tratar de reconducirlo a la realidad, pero en el relato le va desmontando pacientemente uno a uno todos sus argumentos del orden de lo fantástico, y ofreciendo siempre una explicación alternativa realista y racional. No obstante y, de nuevo, lo que ella desde su racionalismo práctico no es capaz de ver, es que realmente algo terrible está sucediendo en torno al personaje de Coppélius, que no todo lo que le pasa al pobre Nataniel es explicable en términos estrictamente racionales y que, en todo caso, y aunque solo fuera eso, la mente de Nataniel está alterada de verdad por sucesos reales o imaginados y ya no tiene cura, como demuestra el final de la obra:

Te lo voy a decir sin tapujos y es que *yo creo que todas esas cosas tan horribles y espantosas de las que hablas solo han sucedido en tu interior*, pero que el verdadero mundo exterior, el real, ha tenido poca parte en ello. No cabe duda de que el viejo Coppélius tuvo que ser muy repulsivo, pero fue su odio a los niños lo que provocó en vosotros, los pequeños, esa tremenda repugnancia y terror respecto a él. Y resulta natural que tu mente infantil relacionara al temible hombre que echa arena del cuento de la nodriza con el anciano Coppélius, que siguió siendo, incluso cuando ya no seguías creyendo en el hombre de la arena, una suerte de coco, un monstruo fantasmagórico y especialmente peligroso para los niños.

A Nataniel le disgusta y hasta enoja el exceso de racionalización de Clara, porque él sabe que en lo que él cuenta hay una parte de realidad innegable, incluso si trata por momentos de darle él mismo explicaciones que no sean siempre prodigiosas a todos los hechos vividos:

Me ha disgustado mucho que Clara, aunque desde luego por culpa de mis propios despistes, leyera por error la carta que te mandé hace poco y que te iba dirigida. Me ha escrito una carta filosófica muy profunda en la que *me demuestra con el mayor detenimiento que Coppélius y Coppola solo existen en mi interior y son fantasmas de mi Yo* que se diluirán en el instante mismo en que los reconozca como tales.

Resumiendo, como hemos visto, los románticos recogen la figura del “loco cuerdo” del *Quijote* (el *Schwärmer*), así como incluso el efecto de contraste, mediante las explicaciones que ofrecen los cuerdos para distinguir la realidad frente a la fantasía, pero son mucho más proclives a dejar abierta una puerta a una explicación menos racional que la de la realista obra cervantina. Además, nos dan a entender que a veces son los cuerdos los que no ven más allá de sus narices y que por ello se pierden una parte más espiritual, menos tangible, pero no por ello inexistente de la realidad, aunque como ya indicamos,

la transfiguración de la realidad por parte de don Quijote también tiene un efecto visionario de redención social.

3. *Los detonantes de la locura*

Si en la obra cervantina son las lecturas de libros de caballería las que ‘secan’ el cerebro del buen don Quijote y le hacen ver la realidad transformada, en estos relatos románticos hay otros motivos distintos para explicar la obsesión de sus héroes. Pero, no obstante, la vinculación de sus héroes con la literatura o la música y el arte es siempre muy potente; los “locos cuerdos” difícilmente pueden ser personas pragmáticas alejadas de todo contacto con la fantasía libresco. ¿Cuáles son los detonantes para su locura, cuándo y por qué confunden realidad y fantasía?

a) En el relato de E. T. A. Hoffman la obsesión de Nataniel parte de algo vivido en su infancia, del terror que le ha producido un relato de una vieja nodriza que sirve para espantar a los niños cuando es hora de irse a la cama, pero que él se toma al pie de la letra, como es propio de estos personajes obsesivos, como el propio Quijote:

Lleno de curiosidad y deseoso de saber más cosas sobre ese hombre de la arena y su vinculación con nosotros, los niños, acabé preguntándole a una anciana mujer que cuidaba de mi hermanita menor: que me dijera qué tipo de hombre era ese al que llamaban el *Sandmann*, el hombre de la arena. «¡Ay Tanielito», repuso ella, «¿pero es que no lo sabes? Es un hombre muy malo que viene a buscar a los niños que no se quieren ir a la cama y les echa un puñado lleno de arena en los ojos para que se les llenen de sangre y les salten fuera de la cara, y luego echa los ojos dentro de un saco y se los lleva a la media luna para que les sirva de diversión de sus hijitos, que esperan allí, dentro de su nido, y tienen unos picos muy encorvados, como las lechuzas, con los que picotean y se comen los ojos de los niños humanos que se portan mal». —*La imagen del cruel hombre de la arena se me grabó en la imaginación como algo espantoso.*

A partir de este momento, cualquier cosa vinculada con ese ‘hombre de la arena’ o alguien que se le asemeje, como el vil Coppelius, será un detonante que hará sacar cada vez de sus casillas al, por lo demás, amable y sensato Nataniel, con la consecuencia de verlo todo bajo el prisma de su obsesión. Por si fuera poco, en lugar de tratar de escapar de dicha obsesión, la alimenta con nuevos relatos, esta vez sí, literarios, como los del caballero manchego:

Aquel personaje me había introducido por la vía de lo prodigioso, en el mundo de las aventuras con riesgo, algo que de todos modos se incrusta fácilmente en el espíritu de los niños. *Ya nada me gustaba más que escuchar o leer historias de miedo acerca de duendes, brujas y pequeños hombrecillos; pero el que se llevaba siempre la palma era el hombre que echa arena.*

Ya de adulto, Nataniel se sigue aferrando a sus creencias y trata de reafirmarse en ellas mediante la lectura de libros sobre hechos sobrenaturales con los que intenta persuadir también a la pragmática Clara: «Ya desde primera hora de la mañana, cuando Clara ayudaba a preparar el desayuno, Nataniel se plantaba al lado de ella y *le leía en voz alta fragmentos de toda clase de libros místicos*, hasta que Clara le suplicaba».

Después es el propio Nataniel el que decide escribir sobre sus obsesiones y elabora un poema tan siniestro, y que le pone los pelos tan de punta a Clara, que está a pique de acabar con su relación. Así pues, la vinculación de la locura con el mundo libresco está también presente en la obra, como refuerzo de las obsesiones del protagonista.

b) En el relato de Achim von Arnim, el origen del particular trastorno del protagonista viene de los relatos de su madre y del trauma del padre perdido. Como ya hemos indicado, no se establece nunca si lo que le ocurre es verdadera locura o algo posible para los que gozan de una percepción más avanzada de la realidad.

Con el tiempo, el joven mayorazgo desarrolla una ‘segunda visión’ que le permite ver los espíritus que pueblan la realidad cotidiana, aunque sean invisibles para la mayoría de los mortales (excepto para algunos enfermos proféticos); desde entonces toda su vida está trastocada, pues ya solo duerme de día y vive de noche y no sale apenas de casa; además, las visiones que tiene son, por lo general, angustiosas y frecuentemente proféticas; él se considera un muerto en vida:

«Si hubiera usted visto lo que yo en París *en las casas de mis enfermos*, dejaría de pensar que el diablo pueda ser el padre de la fe; no, se lo aseguro, el diablo es el enemigo de toda fe. Cualquier fe en la que se cree de veras procede de Dios y es verdadera y le aseguro que hasta los dioses paganos que ahora ya solo nos parecen una decoración, una especie de adorno ridículo, siguen vivos; claro que ya no tienen su antiguo poder, pero siguen actuando de modo más eficaz que los hombres corrientes y a mí no me gustaría hablar mal de ninguno. *Los he visto a todos con mi segundo par de ojos, hasta les he hablado*».

[...] «Así no funciona la cosa, primo querido», repuso aquel muy serio, «el hombre que los ve tiene que estar preparado para ello mediante muchos largos años de reflexión incluso en mayor medida que esos mismos espíritus que se le deben aparecer. De lo contrario se espantan ambos mutuamente y la parte mortal no lo soporta. Pero, además, el que ha penetrado hasta el mundo interior *—aunque aparentemente siga vivo como yo— en realidad ha muerto* para sus afanes y actividad».

Pues bien, también este singular personaje da alimento a sus fantasías mediante lecturas, a cuyas escenas y personajes ve literalmente encarnarse en la realidad exterior a medida que lee y le inducen a interpretar la realidad a su manera; en estas escenas se comporta, por tanto, exactamente como un nuevo Quijote:

«Ve usted, primo, en el armario tengo guardados un montón de libros de leyendas judías y descripciones de sus usos y costumbres» [...] Pero el mayorazgo ya no oyó gran cosa de todo aquello, pues se había lanzado sobre los libros de leyendas. El alferez le deseó las buenas noches y en cuanto se marchó, *mientras leía, el mayorazgo empezó a ver salir de los libros de leyendas* en su habitación a todos los patriarcas y profetas, a todos los rabinos y sus prodigiosas historias, al punto de que aquel cuarto era demasiado pequeño para albergar al descomunal número.

Lo mismo cabe decir de Esther, que está alimentada de lecturas, y a veces parte de la lectura de un poema italiano para comenzar con su representación ficcional; ya hemos indicado que en su caso el detonante concreto para su transformación es el sonido (¿ficticio, real?) de un disparo a la misma hora en que murió a golpe de pistola su antiguo enamorado:

Primero oía un disparo o algún estampido similar; entonces ella se ponía en pie de un salto y leía con mucho sentimiento un poema italiano en el que se describía el servicio a los dioses del amor ante una mesita de tocador; y entonces, como por ensalmo, él podía ver incontables criaturas tiernamente aladas animando la habitación, veía cómo le alargaban a la muchacha peine y cintas y un vaso delicadamente decorado, cómo ordenaban los vestidos de los que la joven se había despojado, y todo ello obediendo únicamente una señal de las manos de ella.

c) En el caso del relato de Eichendorff, es el caballero Ubaldo el que ofrece una posible explicación a lo que le sucede a su antiguo amigo: en otoño hay poderes mágicos en la zona donde se alza su castillo, cuya realidad visible es la música que se escucha, y eso le hace caer a Raimundo, que ya tiene una predisposición para ello, en una ensoñación que él confunde con la realidad, y de la que en última instancia no quiere salir aunque le lleve a la condenación. Es el relato más original en cuanto a las causas de la locura, ya que admite un cierto poder de encantamiento a través de la música, la cual, en el fondo, es solo una forma de llamar a la naturaleza otoñal con su carga melancólica y propicia a la ensoñación y a un amor morboso. El invierno es, en contraste, un símbolo de la muerte, mientras primavera y verano son vida y luz:

*Los hilos del otoño*¹¹ volaban a través del etéreo aire azulado como si fueran velos; y por encima de las altas cumbres de la montaña resonaban *las canciones* de despedida de las aves migratorias. De pronto, *escuché el sonido de varias trompas de montería* o cuernos de caza que parecían responderse unos a otros desde las distintas cumbres en la distancia. Algunas voces los acompañaban con su canto. *Nunca antes ninguna otra música me había llenado de una emoción tan prodigiosa* como aquellos sonidos [...] *no supe resistir-*

11. Alusión a los llamados ‘hilos de la Virgen’, miles de finos hilos que vuelan por el aire al final del verano y principio de otoño, en realidad formados por miles de crías de araña que segregan esa materia viscosa que se solidifica con el aire. Y, en efecto, el otoño teje una ‘red’ en torno al protagonista.

me y continué siguiendo aquel reclamo de las canciones de los cuernos que, confundiendo la percepción de mis sentidos, tan pronto me parecían sonar desde muy lejos, como se acercaban mucho con el viento.

La extraña y bella música no solo lleva a Raimundo hasta el castillo de la sobrenatural amada, es decir, no solo queda vinculada con el amor, sino que le induce al crimen que la liga para siempre a ella:

Una vez más, los cuernos de caza cantaban como la noche anterior [...] Aunque yo ya apenas si era dueño de mis sentidos, finalmente conseguí subir a una alta roca a cuyo pie discurría un torrente con gran estruendo. [...] Una luna color rojo sangre apareció entre ellas durante un instante y yo pude reconocer entonces a mi amigo, el prometido de mi amada. [...] Lleno de furia, me arrojé sobre él y lo agarré con ambos brazos. Así estuvimos un buen rato, peleando el uno contra el otro, hasta que finalmente yo conseguí tirarlo al abismo lanzándolo por encima de la pared de rocas.

Esta música es perceptible también por las demás personas –aunque se supone que castillo mágico, amada y hasta el crimen son fantasmagorías no reales–, pero la gente ‘normal’ es inmune a sus efectos:

Y es que fuera se percibía una extraña melodía que pasaba flotando ante las ventanas del castillo. Eran solo unas notas sueltas, que en algunos momentos sonaban como una voz humana y en otros como los tonos más agudos de un clarinete cuando el viento los acerca con su soplo al pasar por encima de las lejanas montañas, llenando el corazón entero de una extraña emoción y volviendo a llevárselos igual de aprisa. —«Tranquilizaos», dijo el caballero, «ya estamos acostumbrados a esto desde hace tiempo. Parece ser que un encantamiento habita en los bosques vecinos, y muchas veces, en el otoño, se escuchan estos sonidos que llegan hasta el castillo en medio de la noche. Vuelven a extinguirse con la misma rapidez con la que llegan y nosotros ya no nos inmutamos por eso».

El propio protagonista trata, sin embargo, de aportar otra explicación a lo que le sucede; el poder inexplicable que lo tiene preso, dice, procede en realidad de su interior:

¿Sabéis lo que os digo? Dentro del pecho de un hombre habita un oscuro y misterioso reino de pensamientos; allí dentro, el cristal y el rubí y todas las flores petrificadas que habitan en sus profundidades lanzan hacia lo alto una estremecedora mirada amorosa, algunos sonidos embrujadores se mezclan con todo ello y tú no sabes de dónde vienen ni a dónde van, la belleza de la vida terrena consigue colar alguno de sus rayos dentro de esa oscuridad, las fuentes invisibles murmuran, tratan de atraparte con su nostálgica melodía y ¡todo te arrastra hacia abajo, siempre más abajo!

Como hemos podido ver, tanto el relato de Hoffmann como el de Eichen-dorff presentan casos de una enajenación mental que, por momentos, puede

empujar a sus víctimas hasta el crimen, convirtiendo la locura en algo más que una inofensiva ensoñación o *Schwärmerei*. En eso difieren mucho del modelo cervantino, en el que pese al uso frecuente de la espada por parte de don Quijote, que tiene también sus momentos irascibles, nunca hay secuelas graves ni mucho menos algo como la intención de matar que se apodera de la mente de Raimundo, que es consciente luego de su grave transgresión moral (aunque no la haya cometido realmente). Los relatos románticos, es sabido, son más oscuros y se asoman a los abismos del alma humana, de los que la locura es solo una de sus formas.

LAS FIGURAS FEMENINAS. LA OBSESIÓN ERÓTICA COMO MOTOR DEL MAL O LA LOCURA

Sin duda, otro de los paralelismos de los ‘locos’ románticos con su modelo cervantino es la figura central de una mujer fuertemente idealizada. Pero, de nuevo, los matices y las diferencias son relevantes en cada caso.

Para empezar, en el relato de Arnim ya hemos visto que tenemos quijote masculino y quijote femenino¹², porque la bella Esther también parece haber perdido la cordura. Se trata de un caso bastante excepcional. Al mismo tiempo ella es el objeto de la obsesión del protagonista, que pese a que ve en ella su ángel de la muerte, no deja de mirarla y de pensar en ella, además de identificarla constantemente con su amada madre (que luego sabemos es la madre biológica de Esther). Al final, Esther se convierte efectivamente en la némesis del protagonista, que muere con ella. No existe una transfiguración embellecedora de la amada al estilo de la de Dulcinea, porque en este caso la joven ya es realmente bella y cultivada, pero sí resulta ser una persona distinta de lo que parece: es cristiana, pero vive como judía, actúa fingiendo cosas que no existen, decide casarse con un infeliz arruinado, pero no lo ama (pues ama al mayorazgo) y muere el día de la boda, y su identidad no es la que todos creen. En resumen, toda una serie de falsedades y fingimientos que arrastran consigo la semilla de la fatalidad.

En el relato de Eichendorff, nos encontramos con un motivo muy explotado por el Romanticismo: el de la Venus de la leyenda del caballero y trovador Tannhäuser, es decir, el tema del amor vicioso o lujurioso que lleva al hombre a su perdición frente al amor casto y benéfico dentro de un matrimonio cristiano. Hay muchos ejemplos de estas ‘Venus’ en los relatos románticos¹³; en todos los casos los protagonistas no son capaces de renunciar a su

12. Algo que, por cierto, ya sucedía, y de modo mucho más directo y basado en el modelo cervantino, en el llamado ‘*Don Quijote alemán*’ de Neugebauer, una de las imitaciones alemanas del *Quijote* más originales.

13. Por ejemplo en varios cuentos de Tieck, como *El fiel Eckhart* y *el Tannenhäuser* (1799) y *La montaña de las runas* (1811). Por otra parte, en los cuentos de Tieck es recurrente el tema de una percepción cambiada de la realidad y un progresivo delirio del protagonista (p.ej. en su más famoso

obsesión amorosa, aunque tengan otros modelos femeninos positivos como alternativa (aquí hubiera sido Berta), por lo que se pierden trágicamente en pos de sus bellas: «¡De nuevo aquella *canCIÓN! Perdido en la locura*, el pobre Raimundo fue siguiendo aquellos ecos hasta el interior del bosque y ya nadie volvió a verlo nunca más».

Esas mujeres aparecen siempre vinculadas a la misteriosa naturaleza romántica: viven en el bosque, las montañas, un lago, y son una con esa naturaleza bella pero mortal. La idealización de la amada tiene en este relato una estructura doble: por un lado, esa bellísima mujer ideal que encuentra Raimundo en el bosque es una imagen transfigurada de la prometida de su amigo de la que estaba enamorado de joven y no pudo obtener. De pronto, cree encontrarla convertida en una misteriosa mujer con la que sí es posible una pasión arrebatadora fuera del matrimonio y de todas las convenciones, pues le empuja incluso al crimen. A lo largo del relato sabemos que esa mujer del bosque es una mera fantasmagoría: su antigua amada, la de carne y hueso, existe, pero está casada, tiene hijos y vive una vida familiar apacible con su amigo de juventud; el realismo en la descripción de Berta contrasta su belleza ya marchita y “en declive” con la belleza inalterable de la mujer del bosque. La pregunta que queda abierta en el relato es si fue la mente enferma de Raimundo la que se fraguó una mujer a la que sí podía obtener y con la que podía gozar, además de imaginar la eliminación del rival, o si hay algo de realidad en lo por él vivido.

En el relato de E.T.A. Hoffmann, finalmente, se establece un contraste permanente y expreso entre la mujer real, la sensata Clara, que encarna la virtud, y la mujer irreal, Olimpia, que encarna la pasión transgresora y el mal; pero Olimpia ni siquiera es una verdadera mujer, lo que hace aún más chocante y siniestra la elección de Nataniel, pues en este caso la lujuria por esta bella ni siquiera es real, sino un puro estado mental; de nuevo una substitución de la Clara real, una versión sublimada de ella con la que se pueden fraguar fantasías de todo tipo.

Común a los tres relatos es una obsesión destructiva por estas figuras femeninas, fuertemente idealizadas por ellos, pero imágenes ligadas al mal; las tres acaban conduciendo a los protagonistas a la muerte o a la pérdida de su alma. Raimundo decide no elegir el mundo seguro que le ofrece Ubaldo, sino que vuelve al bosque en pos de su inmortal amada, pese a que ha visto cómo se transforma en una máscara siniestra de la muerte cuando llega el invierno. El joven mayorazgo de Arnim bautiza él mismo con el nombre de “ángel de la muerte” a la bella Esther, a la que sigue, sin necesidad, a la muerte; en cuanto a Nataniel, se acaba arrojando desde la torre cuando confunde a su buena Clara con la siniestra Olimpia, la autómatas de excepcional belleza, pero sin vida y, lo que es peor, sin alma.

relato, *El rubio Eckbert*, que describe una progresiva obsesión demente y hasta criminal provocada por los celos).

EL FINAL TRÁGICO

Si en algo verdaderamente esencial parece diferir el *Don Quijote* cervantino de estos relatos románticos, es en el final. O al menos esa es la apariencia que tenemos en una primera lectura. En efecto, mientras don Quijote recupera la cordura a la hora de la muerte y se marcha en paz consigo mismo y con los que le rodean, regresando de ese modo al orden social ordinario de su tiempo y entorno, en el caso de los relatos románticos no es posible ese final conciliador, pues la esencia del Romanticismo es trágica y apenas si admite finales felices. Así pues, en los tres relatos que nos ocupan, los protagonistas tienen un final igualmente trágico, en dos casos una muerte violenta y en otro caso una renuncia a la salvación del alma y a una vida de cordura en la sociedad de los hombres; en los tres relatos los héroes eligen no renunciar a su 'locura', pues incluso Nataniel, que parece presa de una enajenación no voluntaria, no ha querido nunca desechar sus fantasías, y cuando confunde en la torre a Clara con la autómeta, es porque lleva en su bolsillo los prismáticos que le regaló Coppola, con los que antaño observaba a Olimpia desde su habitación (¡como hace igualmente el mayorazgo de Arnim!). Se aferra por tanto de modo instintivo a su obsesión. Los tres prefieren su mundo de fantasmagorías a la banalidad del mundo que les rodea. Es la apuesta romántica por la fantasía, su rechazo por el mundo prosaico y pragmático, un tema plasmado siempre en sus relatos. Los héroes románticos son por tanto quijotes que mueren sin querer renunciar a su locura.

Pero la pregunta definitiva es: ¿acaso el final de la obra cervantina deja lugar para una esperanza? ¿Al morir don Quijote, aunque lo haga ya cuerdo, acaso no queda también cerrada definitivamente la posibilidad de una reinserción positiva en la vida social normal? Puede que, en parte, Cervantes matara a su héroe para evitar otras continuaciones apócrifas de las aventuras de don Quijote como la de Avellaneda —eso se ha dicho—, pero en realidad más parece una exigencia de la propia obra. ¿Cabe imaginar a don Quijote viviendo de nuevo cuerdo en su aldea la vida de un buen hidalgo? ¿Se puede, en general, volver atrás después de vivencias semejantes, regresar a un mundo carente de brillo y emoción después de haber vivido en un mundo transfigurado y haber degustado la belleza de la fantasía? Seguramente no, y en eso estaría de acuerdo Cervantes con los románticos. Por eso, el héroe cervantino y los héroes románticos no son tan diferentes, pues comparten la preferencia por un mundo transfigurado. Y, por eso, hay tantos héroes románticos que son quijotes sin saberlo.

CONCLUSIONES

Mediante el pequeño análisis de los tres relatos románticos aquí citados hemos pretendido únicamente hacer ver hasta qué punto el modelo cervantino

puede estar presente en obras del romanticismo alemán sin que ni siquiera sus autores fueran conscientes de ello. En concreto coinciden con la obra cervantina en la elección del personaje protagonista de un ‘loco’, pero no un loco cualquiera, sino uno como don Quijote, que actúa cuerdamente en todo y es muy estimable excepto por lo que toca a su particular obsesión. En todos estos relatos lo que se repite de modo casi idéntico, aunque con importantes matices en cada caso, es la confusión entre realidad e ilusión. Asimismo, es similar la manera en que los personajes de alrededor tratan de desengañar, sin conseguirlo, a estos ‘locos’ de su ilusión. Además, también es coincidente con el modelo español el hecho de que entre los detonantes de la obsesión de estos personajes, aunque muchas veces como mero refuerzo, intervenga no pocas veces la lectura o conocimiento de determinadas obras, leyendas, incluso música, si bien se dan bastantes diferencias en el tratamiento de este motivo. En todos los relatos hay también una figura femenina que sirve como motor de la locura del personaje, aunque no sea el detonante mismo. Y, finalmente, todos acaban renunciando al mundo de la cordura, con un final tan cerrado y melancólico como el de *Don Quijote*.

Solo hemos ofrecido aquí tres ejemplos, pero habría muchos más, ya que el motivo de las fantasmagorías y la confusión de realidad e ilusión es omnipresente en la literatura romántica alemana¹⁴. Tal vez sea hora de vincular un poco más a los héroes románticos con Cervantes y de pensar que hay muchos más quijotes alemanes de lo que se suele sospechar, pues las fantásticas nieblas románticas y las realistas y secas estepas manchegas pueden acabar produciendo la misma necesidad de una ilusión y parecidas melancolías.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bergel, Lienhard. 1947. «Cervantes in Germany». En *Cervantes Across the Centuries*, editado por Ángel Flores y Maír José Benardete, 315-352. Nueva York: Dryden Press.
- Briesemeister, Dietrich. 2004. «Die Rezeption der spanischen Literatur in Deutschland im 18. Jahrhundert». En *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-Spanische Kulturbeziehungen gestern und heute*, editado por Harald Wentzlaff-Eggebert, 228-255. Tübinga: Max Niemeyer.
- Cortés Gabaudan, Helena. 2023. «Das *Unheimliche* in Grimms Märchen». En *Das Unheimliche in der deutschsprachigen Literatur*, editado por Olga García y Morton Münster, 27-40. Tübinga: Stauffenburg Verlag.
- Hernández, Isabel. 2007. «¿Locos o simplemente excéntricos? Observaciones acerca de la figura del loco en la literatura alemana a partir de su relación con el personaje de don

14. Pensemos, por ejemplo, en *La estatua de mármol* de Joseph von Eichendorff, relato en el que el protagonista cree ver animarse a una estatua de Venus; o en el *Inválido loco del Fuerte Ratonneau* de Achim von Arnim, texto en el que el protagonista recupera la cordura en su lecho de muerte como don Quijote: son dos obras bastante más conocidas que las alternativas casi ignoradas que hemos elegido expresamente aquí de estos dos mismos autores.

- Quijote». *Anales Cervantinos* 39: 289-306. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2007.012>
- Hernández, Isabel. 2017. «Don Quijote y la novela de formación alemana». *Anales Cervantinos* 49: 295-323. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2017.012>
- Martínez Mata, Emilio y Pablo José Carvajal Pedraza, eds. 2019. *Recepción e interpretación del 'Quijote'*. Madrid: Visor Libros.
- Moro Martín, Alfredo. 2010. «Henry Fielding y los inicios de la tradición cervantina en la literatura alemana». *Babel A.F.I.A.L. Aspectos de Filología Inglesa y Alemana* 19: 75-96.
- Moro Martín, Alfredo. 2016. *Transformaciones del 'Quijote' en la novela inglesa y alemana del siglo XVIII*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- Rivero Iglesias, Carmen. 2008. «El Quijote y la novela alemana del siglo XVIII». En *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coordinado por Alexia Dotras Bravo, José Manuel Lucía Megías, Elisabet Magro García y José Montero Reguera, 637-646. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Rivero Iglesias, Carmen. 2011. *La recepción e interpretación del 'Quijote' en la Alemania del siglo XVIII*. Ciudad Real: Ediciones del Ayuntamiento de Argamasilla de Alba.
- Spateneder, Jana. 2010. *Die Heimkehr des 'Don Quijote' in die deutsche Romantik*. Hamburgo: Verlag Dr. Kovac.
- Strosetzki, Christoph. 2005. «La presencia del Quijote en la literatura alemana». En *¿Qué 'Quijote' leen los europeos?*, coordinado por Miguel Ángel Cernuda, 51-60. Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid.
- Strosetzki, Christoph. 2007. «La difusión de el Quijote en Europa: las traducciones en lengua alemana». En *España en Europa: la recepción de el 'Quijote'*, coordinado por Fernando Navarro Domínguez y Miguel Ángel Cernuda Vega, 103-114. Alicante: Universidad de Alicante.
- Varela Martínez, María Jesús. 1996. «Halle und Jerusalem de Achim von Arnim y sus antecedentes literarios». *Revista de Filología Alemana* 4: 97-109.

Recibido: 27 de abril de 2023

Aceptado: 4 de julio de 2023

