



Narraciones románticas alemanas

Edición presentada por Jordi Llovet

Traducción del alemán de Juan José del Solar



El movimiento romántico alemán queda lejos de ser un movimiento de características únicas y homogéneas. Entre los autores que lo integran se reconocen importantes diferencias de estilo, de programa estético o de propósitos moralizantes. Así lo constatará el lector del presente volumen antológico, atento a la narrativa de ese periodo. Comprobará cómo Ludwig Tieck («El rubio Eckbert»), enormemente genial, entra de lleno en los tópicos de la melancolía, lo abismal, la oscuridad y lo fantástico; cómo Novalis («Los discípulos en Sais») es el narrador de mayor enjundia filosófica y más ambiciosa amalgama de naturaleza y humanidad; cómo Kleist («Michael Kohlhaas», «Los esponsales de Santo Domingo»), el más «comprometido» de este elenco de narradores, se anticipa a Kafka en la presentación de la lucha entre el sentido racional e individual de la justicia y las leyes impositivas de la justicia común, o su arbitrariedad; y cómo Chamisso («La historia maravillosa de Peter Schlemihl») dosifica el uso de la fantasía que utilizó masivamente Hoffmann («Kreisleriana»), interesado a su vez por la música, sus métodos y sus efectos sobre los sentimientos.

Las seis piezas aquí reunidas, en la frontera entre el relato y la novela corta, conforman así una panoplia de recursos imaginativos que exploran las distintas direcciones en que el romanticismo alemán se expandió. Todas ellas constituyen piezas maestras en su género, y sumadas parecen dar la razón a Friedrich Schlegel cuando escribió en 1798: «El género literario romántico es el único que es más que un género, y el único que es en cierto modo el arte mismo de lo literario: porque, en un sentido determinado, toda literatura es o debe ser romántica».

Si las narraciones recogidas en este volumen acreditan la diversidad de estéticas que aglutina el movimiento romántico alemán, las biografías de sus autores respectivos

ilustran asimismo la tan diferente suerte que les correspondió, pese a haber nacido todos ellos en la estrecha franja que va de 1772 a 1781. Si Ludwig Tieck (1773-1853) tuvo tiempo de renegar, ya anciano, de los postulados que abrazó en su juventud, la tuberculosis que terminó con la breve vida de Novalis (1772-1801) sella un destino característicamente romántico, en el que la intensidad de su amor por la jovencísima Sophie von Kühn, fallecida a los quince años, determina una obra toda ella incandescente. También la vida de Heinrich von Kleist (1777-1811) parece encajar en el tópico más común del romanticismo, dada su pasión revolucionaria, su exaltación nacionalista y su trágico suicidio, en compañía de su compañera y musa inspiradora Adolfine Vogel. Militar durante su juventud, Adelbert von Chamisso (1781-1838) se consagró más tarde a la botánica y comandó un viaje científico alrededor del mundo entre 1815 y 1818, para terminar sus días como director adjunto del Jardín Botánico de Berlín. Por su parte, E.T.A. Hoffmann (1776-1822) alternó su carrera como magistrado con una vocación artística que desarrolló tanto en el campo de la literatura como de la música, y que lo arrastró a una vida cada vez más desordenada, lastrada por el alcoholismo y prematuramente segada por la sífilis.

Prólogo

El último decenio del siglo XVIII y el primero del siglo XIX vieron nacer en Inglaterra y Alemania unas nuevas formas de expresión literaria que en buena medida se opusieron a los usos y criterios propios de la tradición clásica, de la que toda la historia literaria se encontraba impregnada hasta entonces —en especial después de los siglos renacentistas—, salvo la muy notable producción de literatura popular, que ha recorrido su propio camino desde siempre.

Hay que reconocer que la Ilustración, como último momento hasta entonces del crédito concedido a las retóricas clásicas y, especialmente, como defensora del supremo valor otorgado a la razón —se trata del tiempo de las Luces, siendo éstas las de la inteligencia, no las del alma o las de los sentidos—, no tardó en encontrar detractores. El énfasis tan exagerado —o no— puesto en los mecanismos racionales por los que se comprenden las cosas, se construyen leyes y Estados, evoluciona la ciencia o se elaboran artes y literatura, empezó a ser discutido por una serie de escritores y filósofos, pocos al principio, legión en los decenios que hemos señalado.

Inglaterra y Alemania fueron los países pioneros en esta nueva concepción de la literatura, las artes plásticas y la música —basta que el lector recuerde la enorme diferencia que existe entre las sinfonías de Haydn, o la mayoría de las de Mozart, y las del periodo de madurez de Beethoven—, pero este fenómeno, aunque fue simultáneo en esos dos países, tuvo una eclosión casi del todo independiente y autónoma, por mucho que algunas de las causas del nuevo movimiento estético tuvieran, como se ha apuntado, mu-

cho en común. Así por ejemplo, las letras inglesas habían conocido la aparición de varios libros que podríamos considerar «pre-románticos» —por la implosión en ellos de elementos como la noche, el misterio, los sentimientos desbordados y las meditaciones fúnebres—, como *The Seasons* («Las estaciones», 1730) de James Thomson, *Night Thoughts* («Pensamientos nocturnos», 1742-1745) de Edward Young o *Pamela, or Virtue Rewarded* («Pamela, o la virtud recompensada», 1740), novela casi lagrimosa de Samuel Richardson, autor que incluso el ilustrado Diderot, a pesar de su racionalismo y antisentimentalismo, elogió en un opúsculo. Pero, como en las letras alemanas, la nueva sensibilidad romántica de las letras inglesas se manifestó, en un comienzo, a la vez que algunas de las muestras más claras del muy severo clasicismo, como fue el caso de la obra de Alexander Pope, cuyo *Essay on Man* («Ensayo sobre el hombre», 1733-1734), donde podría haberse desahogado en aspectos psicológicos y sentimentales, no dejó de iluminar a los escritores de los albores del romanticismo inglés. Tres décadas antes de la gran eclosión del romanticismo inglés, James Macpherson inventó a un poeta de origen celta, Ossian, al que atribuyó un largo poemario que influiría de manera muy notable en la generación propiamente romántica: sus *Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scotland* («Fragmentos de antigua poesía recogida en las Tierras Altas de Escocia», 1760), que supuestamente había traducido del gaélico, poseían ese elemento medievalizante que tanto iba a gustar a la poesía inglesa y alemana del romanticismo, a causa de su admiración por las formas genuinas y legendarias de la literatura popular.

De todos modos, y como es sabido, los libros habitualmente considerados seminales de la gran literatura romántica en lengua inglesa son las *Lyrical Ballads* («Baladas líricas») de William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge, publicadas en 1798, así como los primeros libros de William

Blake —también importante para la definición de los motivos del romanticismo en pintura—, *Songs of Innocence* («Cantos de inocencia», 1789) y *The Marriage of Heaven and Hell* («Las bodas del cielo y del infierno», 1790-1793).

Los inicios del movimiento romántico alemán poseen unas características no muy distintas de las que se observan en el caso de las letras inglesas. También Alemania había tenido una Ilustración muy potente, sobre todo si tenemos en cuenta la apasionada lectura que allí se hizo de las producciones francesas de este periodo, al ser el francés la segunda lengua de cultura en las tierras de habla alemana —no unificadas, por cierto, hasta mucho más tarde (Bismarck, 1871)—. Christian Wolff (1679-1754) o el tan influyente Gotthold Ephraim Lessing (1729-1791) habían sentado las bases para una literatura de corte clásico, o neoclásico, tanto en lo que se refiere al género poético como al dramático. Es lo que heredó la majestuosa figura de Goethe (1749-1832), cuya vida transcurrió con muy escasos sobresaltos estéticos por encima y más allá de todas las producciones de corte romántico de sus contemporáneos.

Los escritores alemanes del primer romanticismo o *Frühromantik* (aproximadamente entre 1790 y 1800) admiraron los devaneos mentales y sentimentales de Jean-Jacques Rousseau —*Les Rêveries du promeneur solitaire* («Las ensañaciones del paseante solitario») se publicaron en 1782—, la tradición folclórica recogida por Herder en sus *Volkslieder* («Canciones populares», 1778) o el poema épico *Oberon*, otro producto derivado de la mitología celta, de Christoph Martin Wieland, así como la novela psicológica *Anton Reiser* (1785) de Karl Philipp Moritz, también teórico de la estética romántica. (No debe extrañar que muchos de los poetas y narradores románticos fueran al mismo tiempo magníficos teorizadores de la nueva escuela, toda vez que ésta debía imponerse en el seno de un panorama literario

tradicionalmente «clásico»). Esas aportaciones primerizas, que abarcaron el periodo comprendido entre 1767 y 1785, acabaron configurando la época del *Sturm und Drang* («tempestad e ímpetu», o «tormenta y empuje»), y resultaron más que suficientes para abrir el camino a las muestras del primer romanticismo alemán propiamente dicho, aunque debe entenderse que en este caso ambos movimientos literarios se solaparon, como se funden siempre las estéticas literarias con sus antecedentes y consecuentes. Johann Georg Hamann (1730-1788), «el mago del Norte», personaje fantástico de imposible clasificación en el seno de un siglo mayormente ilustrado; Herder, a quien ya hemos citado, y el joven Goethe son hitos de una especie de prerromanticismo que defendía ya unos modelos literarios alejados, si no contrarios, de los que postulaba la Ilustración. El *Prometeo* (1774) de Goethe, por no hablar de su novela sentimental del mismo año, *Die Leiden des jungen Werthers* («Las desventuras del joven Werther»), que incluía un suicidio a causa del desamor, no entraban de pleno en los cánones de aquella literatura ilustrada y neoclásica que había caracterizado todavía la producción dramática y teórica de una obra tan bien delimitada como la de Lessing^[1].

Los citados fueron, sin duda, precedentes importantes. Pero en el romanticismo alemán, como en el caso de las letras inglesas, se produjo, en la última década del siglo XIX, una conjunción de fuerzas de muy difícil concreción^[2] que perfilaron una estética, unos ideales para la literatura en verso y en prosa, una deseada distanciaci3n de todo compromiso con la vida p3blica, con la sociedad y la pol3tica, un ensalzamiento a veces apote3sico de la subjetividad, una afici3n —no en todos los casos, como veremos— a los motivos ya ex3ticos, ya l3gubres, ya terror3ficos, ya de delirante imaginaci3n, que, sin lugar a dudas, poseía un perfil radicalmente distinto, a veces incluso programático, al de la literatura producida en Alemania hasta aquel momento.

Quizás la palabra que mejor se corresponde con lo que sucedió en el entorno de las ciudades de Jena, Dresde, Heidelberg y Berlín durante esa época de la *Frühromantik* es la palabra *escuela*^[3], o *círculo*, más que movimiento. Pues, de hecho, los grandes autores de ese primer periodo del romanticismo alemán alcanzaron una idea de lo que debía convertirse en materia y formas de la literatura gracias a los encuentros constantes y conversaciones apasionadas que mantuvieron en las ciudades citadas. Lo que señala el inicio de esa especie de «cofradía» de escritores fue la estancia de August Wilhelm Schlegel en Jena en 1796 para ocupar un puesto de profesor de literatura en la universidad. Su casa se convirtió enseguida en lugar de encuentro de los jóvenes narradores y poetas que más tarde —no en su propio tiempo— fueron considerados como los representantes del primer romanticismo. Pronto llegó a la ciudad el hermano de Wilhelm, Friedrich Schlegel, amigo del barón Friedrich von Hardenberg, Novalis, que trabajaba en las minas que dirigía su padre no lejos de la ciudad, en cuyo hospital se encontraba su tan admirada Sophie von Kühn^[4]. Cuando, en 1797, Friedrich Schlegel se mudó a Berlín a consecuencia de una disputa con Schiller —otro de los artífices indirectos de la estética del romanticismo alemán—, entró en contacto con un nuevo grupo de escritores, entre ellos los también pioneros (románticamente hablando) Johann Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck y Friedrich Schleiermacher.

Éste fue un acontecimiento de enorme importancia, pues en Berlín los hermanos Schlegel fundaron la revista *Athenäum* (1798-1800), en la que colaborarían casi todos los escritores del periodo que venimos comentando. La revista, que no alcanzó los tres años de existencia, fue la responsable de forjar, definir y asentar los principios estéticos —según un programa concienzudo y «sistemático» que no conocieron las letras inglesas más que a *ulteriori*— de la escuela de los primeros románticos. De la mano de Friedrich

Schlegel, la de su hermano y las de toda la serie de escritores vinculados a la «escuela», en la revista, efectivamente, se leyeron pronto manifestaciones —por no decir manifiestos— tan claras, absolutas y de inspiración colectiva como las siguientes: «Una época completamente nueva empezaría quizás en las ciencias y las artes si la *symfilosofía* y la *sympoesía* se generalizaran y se interiorizaran hasta el punto de que no resultara ya extraño ver una obra común elaborada por distintas naturalezas que se complementarían mutuamente». El carácter de cofradía del movimiento estaba ya definido. En otros artículos de la misma revista leeríamos expresiones como «reunión de saberes», «colusión de talentos», o «espíritu nuevo», todo ello característico del cenáculo.

Con mayor claridad aún, Friedrich Schlegel propuso en el artículo o fragmento número 116 de *Athenäum* un verdadero programa general para la nueva literatura, fundamental para entender tanto los frutos del primer romanticismo como el segundo (centrado en Weimar, y algo menos apasionado y «animista» que el primero): «La literatura romántica [en alemán, *Dichtung*, que equivale a todo género de literatura artística] es una literatura universal y progresiva. Su finalidad no es únicamente reunir todos los géneros separados de la literatura para poner en contacto literatura, filosofía y retórica. La literatura romántica puede y debe al mismo tiempo en parte mezclar y en parte fundir entre sí poesía y prosa, genialidad y crítica, literatura artística y literatura natural [...] llenar y saturar las formas artísticas de todo tipo de sustancias nativas de cultura, animarlas con las pulsaciones de la ironía [...] La literatura romántica es capaz de la suprema y más universal formación [...] Otros géneros literarios son un todo acabado, y por ello pueden ser perfectamente diseccionados. El género literario romántico es todavía un género en devenir; y su esencia consiste en tener que devenir eternamente, sin llegar nunca a su culminación. Ninguna teoría puede agotar sus características, y só-

lo una crítica adivinatoria podría arriesgarse a definir su ideal. Sólo la literatura romántica es infinita, como solamente ella es libre, y su primera ley es que la arbitrariedad del escritor no se someta nunca a alguna ley dominante. El género literario romántico es el único que es más que un género, y el único que es en cierto modo el arte mismo de lo literario: porque, en un sentido determinado, toda literatura es o debe ser romántica»^[5].

Observe el lector hasta qué punto Friedrich Schlegel y sus artículos en la revista *Athenäum* estaban configurando una nueva estética para los escritores del periodo romántico, con un énfasis muy claro en la mezcla de géneros en el seno de una sola obra —fue el caso de Novalis en los *Hymnen an die Nacht* («Himnos a la noche», 1800), por ejemplo—, el carácter interminable, utópico y ucrónico de su proyecto, el estilo «incompleto» de sus producciones, su libertad —una indirecta dirigida a los restos, todavía muy potentes, de la literatura regida por los cánones del clasicismo—, y el pronóstico de «infinitud» en los anales de la producción literaria, extremo éste que desde luego no llegó a convertirse en realidad.

Pero esta revista no fue el único protagonista de la nueva escuela. Como se lee en las cartas de Friedrich Hölderlin de sus años de estudio en Jena, las figuras de Johann Gottlieb Fichte, primero, y luego la del que fue compañero de estudios de Hölderlin, Friedrich Schelling, expusieron una filosofía del hombre y de su vinculación con la naturaleza que tendría un enorme impacto en la mayor parte de los representantes de la *Frühromantik*. Lo tuvo en el citado Hölderlin —el más grande de la generación romántica, con los matices que presentaremos más adelante—, que llegó a Jena en 1794 y escribió estas palabras a su amigo Christian Ludwig Neuffer: «Fichte es ahora el alma de Jena. ¡Y por Dios que lo es verdaderamente!». Al mismo Neuffer le manifestaba algo que permite entender el nuevo clima filosófico que se vivía en Alemania en aquellos momentos, y que

aproxima la figura de Hölderlin a la de la escuela romántica que empezaba a configurarse: «La vecindad de espíritus verdaderamente grandes y de corazones grandes de verdad, *independientes e intrépidos*, me oprime y me exalta al mismo tiempo»; y a Johann Gottfried Ebel, en enero de 1797: «Creo en una futura revolución de las concepciones y de las maneras de ver el mundo que eclipsará todo lo que se ha visto en el pasado».

Muchas de las declaraciones de los primeros románticos en este mismo sentido, incluso el desarrollo de la filosofía de Hegel —nacido en 1770, el mismo año que Hölderlin, y compañero de estudios de éste en el seminario de Tubinga—, deben sin duda atribuirse a la explosión de entusiasmo y optimismo derivada de la revolución de 1789, que gran parte de los intelectuales alemanes celebraron plantando «árboles de la libertad» como emblema de un futuro distinto y mejor para la humanidad. Así se ve también en los escritos filosóficos de Friedrich Schiller, entre ellos las famosas *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* («Cartas sobre la educación estética del hombre», 1795), y en algunos de sus dramas más apasionados, como *Die Räuber* («Los bandidos», 1781). Sea dicho esto con una puntualización: esa clase intelectual alemana también quedó decepcionada, más adelante, con el Imperio y las invasiones napoleónicas en tierras de Alemania; pero entonces se generó una especie de *finta* a la nueva situación política en Francia, que sin duda había desfigurado en parte los ideales de la revolución de 1789^[6]: los escritores alemanes pusieron un énfasis insólito en la tradición folclórica propia, como signo de identidad que les permitía diferenciarse y singularizarse ante la amenaza de «uniformidad» u «homogeneidad» que supusieron las conquistas napoleónicas en los territorios del continente.

En este sentido adquiere una gran relevancia algo que hemos apuntado sólo por encima: la importancia que los románticos, poetas o narradores —novelistas hubo pocos, aunque en la novela (Cervantes) se halla el germen de la ironía romántica y la capacidad de transformación e integración de diversos modelos narrativos y puntos de vista—, [7] otorgaron a las formas literarias de la tradición popular^[8] —de ahí la proliferación de narraciones, como las que contiene este volumen— y, a través de ellas, a la tradición literaria medieval, basada casi siempre en el acervo de leyendas de cada una de las naciones particulares en su lengua propia. Ante la cultura decididamente «ordenada», universal y culta de Goethe —que fue el verdadero espectro amenazante para esas nuevas generaciones—, los románticos optaron por el retorno a las formas ingenuas de la antigua tradición literaria, especialmente la medieval: algo que se observa no sólo en la producción literaria de las dos «generaciones» románticas, sino también en la musical de un Carl Maria von Weber (1786-1826) o de Beethoven (en su *Fantasia coral*, por ejemplo, o en todas sus sinfonías menos la octava, además de en sus armonizaciones de canciones populares escocesas e inglesas), e incluso, por antonomasia —y cuando la estética romántica ya había quedado trasnochada en favor de una mayor implicación entre literatura, sociedad y política—, en el caso de Wagner, algunos de cuyos héroes medievales ya habían sido reelaborados por los románticos ingleses y alemanes.

Todo cuanto se ha dicho hasta aquí no significa que el movimiento romántico alemán fuera un movimiento de características únicas y homogéneas. Baste recordar que, ya en 1797, Friedrich Schlegel había escrito a su hermano August Wilhelm estas palabras: «No puedo enviarte mi definición de la palabra *Romantisch* porque abarcaría ciento veinticinco pliegos»^[9]. No sólo existe una diferencia clara entre el

primer y el segundo romanticismo, sino que, incluso entre los autores de la *Frühromantik*, el estilo, el programa estético o los propósitos moralizantes varían mucho de un autor a otro, como el lector comprobará al leer las narraciones que integran el presente volumen. Se comprobará cómo Ludwig Tieck, enormemente genial, entra de lleno en los tópicos de la melancolía, lo abismal, la oscuridad y lo fantástico; cómo Novalis es el narrador de mayor enjundia filosófica y más ambiciosa amalgama de naturaleza y humanidad; cómo Kleist, el más «comprometido» de este elenco de narradores, se anticipa a Kafka en la presentación de la lucha entre el sentido racional e individual de la justicia y las leyes impositivas de la justicia común, o su arbitrariedad; cómo Chamisso controla en su texto el uso de aquella fantasía que tanto utilizó Hoffmann, y lo hace hasta los límites de la verosimilitud^[10]; y cómo Hoffmann, que es el más fantasioso de los románticos alemanes, presenta en la narración que publicamos aquí un análisis de los métodos y los efectos de la música, aunque a menudo entre de pleno en el campo de los sentimientos, terreno siempre fértil para los románticos.

Por esta razón se habla ya, en general, de «romanticismos», más que de «romanticismo» y, por supuesto, se subrayan por parte de los estudiosos de este movimiento, tan irregular y vario, las diferencias abismales que existen entre algunas producciones de los románticos alemanes y las de los franceses o los españoles, por ejemplo, a los que el impacto de la teoría literaria romántica llegó con mucho retraso y se adaptó a la impronta que poseía cada tradición literaria nacional. Así, un autor importante como Lamartine se encuentra muy lejos de la poesía de Novalis o la de Hölderlin, y resulta evidente que adoptó solamente los postulados más sentimentales y banales de la escuela alemana, llevada a Francia gracias a la perseverancia y a las traducciones de *Madame de Staël*^[11]. En Francia, España o Italia, a causa de esta recepción tardía, se encuentran muestras de romanti-

cismo en autores ya de mediados del siglo XIX; aunque Baudelaire, por ejemplo, sea considerado el padre de la modernidad literaria en materia de poesía, lo cierto es que hunde sus raíces en muchos de los postulados de la estética romántica —por la influencia de Théophile Gautier, incluso de Victor Hugo—, cuyas artes plásticas o musicales (como en el caso de Wagner) ponderó al más puro estilo enfático de los alemanes. En Cataluña, por poner otro ejemplo, la épica romántica de Jacinto Verdaguer (*Atlántida*, 1877; *Canigó*, 1886) resulta a la vez una consecuencia muy atrasada de la lectura de la épica francesa de inicios del romanticismo galo y una aportación literaria a los postulados nacionalistas que, ciertamente, la producción romántica alemana había presentado cuatro o cinco décadas antes en su énfasis de las literaturas folclóricas.

Por fin, no hay que olvidar que las categorías «clasicismo» y «romanticismo», propias de los manuales de historia literaria, no deben entenderse como algo absolutamente opuesto en el caso de los románticos alemanes. Como se ha dicho, la literatura germánica se encontraba tan profundamente imbuida de sus clásicos «propios» —desde Lessing a dos importantes contemporáneos de los románticos, a pesar de sus vacilaciones, como Schiller y Goethe—, que esta distinción no resulta útil para caracterizar a la nueva literatura del periodo romántico; en todo caso, es una distinción no del todo tajante, que siempre deberá tomarse *cum grano salis*, como demuestran las obras a menudo híbridas de Goethe o de Hölderlin. Todos los autores del periodo romántico, o casi todos, habían cursado estudios de humanidades en las universidades alemanas, todos conocían las lenguas y las letras clásicas propiamente dichas, y todos respetaban esa tradición antigua, aunque quisieran emanciparse de los modelos clásicos más próximos a ellos mismos.

Otra cosa es el caso particular de la relación entre los románticos puros y Goethe, pues éste, pese a que había publicado en 1774 *Werther*, que gustó a los primeros y a los segundos románticos, y dramas de perfil próximo a la dramaturgia del periodo clásico —aunque ya tocado por el ánimo del *Sturm und Drang*— como *Prometeo* (1774) o *Ifigenia en Táuride* (1787), acabó menospreciando su obra de juventud, importante y de gran influencia, en favor de la continuación y la estabilidad del clasicismo, tanto el que él heredó de las letras alemanas como el de Grecia y Roma. A este respecto, el viaje que hizo por Italia de 1786 a 1788 reforzó para siempre su devoción por el mundo clásico y por su estética. También en *Wilhelm Meister* (1795-1796), relato de carácter autobiográfico, Goethe presenta la evolución del personaje central desde el fervor romántico inicial hasta su conversión en un educador que trabaja por el bien de la humanidad, en la línea del pensamiento ilustrado.

Goethe no sólo restó valor e importancia a las efusiones fantasiosas y las exageraciones sentimentales de los románticos —aunque éste no fuera siempre el caso—, sino que polemizó con su gran amigo Friedrich Schiller a propósito de la estética clásica, e incluso despreció, por banal y exageradamente personal, una novela ciertamente romántica, pero no desprovista de la vindicación de los valores generados por la Grecia clásica, como *Hiperión, o el eremita en Grecia* (1797-1799), de Hölderlin, autor a quien no mostró deseo de conocer, aunque le sobrevivió y llegó a ver editada una antología de su poesía —de nuevo a cargo del círculo de amistades de Bettina Brentano— en 1826, seis años antes de su muerte. Al final de su vida, en las conversaciones de Goethe con su secretario Eckermann, el patriarca de las letras alemanas modernas manifestó con absoluta claridad lo que pensaba de ese movimiento literario que había visto nacer, y casi desaparecer: «Todo lo clásico es sano; todo lo romántico es enfermizo».