

EL ROMANTICISMO BRITÁNICO Y EL ESPAÑOL: ELEMENTOS DE CONFLUENCIA

BEGOÑA REGUEIRO

Universidad Complutense de Madrid

De acuerdo con las corrientes de estudio imperantes dentro del campo de la literatura comparada, hay dos maneras de poner en parangón las manifestaciones literarias: la que busca una causalidad que explique las semejanzas y la que prescinde de ellas atendiendo únicamente a los puntos comunes. En el caso del Romanticismo británico y el español podríamos seguir ambos caminos para llegar a la conclusión de que las semejanzas son múltiples, bien sea porque los movimientos literarios surjan de un ambiente común que adopte su forma propia e individual al desarrollarse en un lugar concreto o bien porque los autores más canónicos o los más populares de los países pioneros influyan en los de los demás territorios. El presente estudio tratará de mostrar cómo es una misma raíz aquella de la que brotan las manifestaciones literarias de los autores británicos y españoles, sin descuidar tampoco las influencias concretas y rastreables del Romanticismo británico sobre el español.

1. El Romanticismo: del sentimiento universal a las características nacionales.

Se ha dicho que la unanimidad del movimiento romántico reside en una manera de sentir y de concebir al hombre, a la naturaleza y a la vida. A partir de ahí cada país, e incluso cada región dentro de un mismo territorio nacional, producirá un Romanticismo distinto y particular. Es esta manera de concebir hombre, naturaleza y vida la que nos interesa ahora como base de la que luego surgirán los diferentes frutos.

Para empezar, hemos de hablar de *la búsqueda de la individualidad y del conflicto de la singularidad del romántico y la fusión con el TODO*. Una de las características que con más frecuencia se hace notar en los románticos es la importancia que dan a su propia individualidad y a su propia identidad. Tras el periodo neoclásico que aspira a soluciones universales, los románticos se centran en sus propias peculiaridades y problemas; a nivel nacional cada país vuelve sus ojos a las costumbres que los nuevos tiempos están a punto de robarles y desde el punto de vista individual, los hombres vuelven los ojos a lo que sienten más dentro de sí de forma espontánea. Es el

periodo histórico en el que la originalidad empieza a cobrar importancia y de acuerdo con esto observaremos conductas estrafalarias, como las de Byron, pero también actitudes que buscan reivindicar lo genuino, como en el caso de las lenguas, vehículo de expresión del alma del pueblo de acuerdo con la corriente lingüística romántica. Sea real o no que se trate de una lengua más genuina, parece una preocupación bastante arraigada en algunos románticos la de reflejar en sus escritos el habla «real» que utiliza el pueblo. Wordsworth lo manifiesta insistentemente en su Prólogo a *Lyrical Ballads* y probablemente podríamos situar en la misma línea el interés de Coleridge por renovar el lenguaje literario utilizando musas, imágenes y metáforas de su época. La misma preocupación es sin duda la que lleva, dentro de nuestro país, a Rosalía de Castro a escribir en gallego *Cantares gallegos* y *Follas Novas*. El gallego es la lengua que hablan aquellos a los que va dirigida la obra, aquellos cuyas vidas están siendo reflejadas, por eso es lógico que el libro sea escrito en gallego.¹ Asimismo, Bécquer habla de la «lengua normal» cuando en *Cartas a una mujer* dice: «Ya quizá ni tú me entiendes ni yo sé lo que te digo. Hablemos como se habla» (Bécquer, 2004: 462). Es evidente que «lo fácil», «lo normal», el «cómo se habla», no deja de ser algo convencional, pero el esfuerzo por acercarse a ello es notable dentro de los románticos de ambos países; se trata de la artificiosidad buscando parecer naturales. Tras este comportamiento parece traslucirse una doble intención. En primer lugar, se pretende conseguir la democratización de la poesía haciéndola asequible a un público más amplio, especialmente el sector de la burguesía, que cobra espacial relevancia en esta época. En esta línea estaría, por ejemplo el poema *The eolian harp*, de Coleridge. Por otro lado, en el caso de Rosalía de Castro, la utilización no sólo de la variedad diastrática del pueblo, sino la elección de una lengua (dialecto para ella) minoritaria estaría también unida a la *función del poeta como portavoz del pueblo*, característica en muchos poetas románticos. De la conciencia de esta función queda constancia en sus prólogos, pues, aunque sin proclamarse portavoz de forma explícita, sí que aclara que va a hablar del dolor propio y del ajeno: «por iso iñoro o que haxa no meu libro dos propios pesares, ou dos alleos, anque ben podo telos todos por meus...» (Prólogo a *Follas Novas*; Castro, R, 1993: 271). De este modo, la escritora utiliza su voz para dar vehículo de expresión a los más desvalidos, cumpliendo la función de portavoz de la que hablábamos. Esta atención a los más desfavorecidos nos muestra también cómo se tornan los ojos hacia el *Nuevo Testamento*, de donde emanará la nueva conciencia social. Tal comportamiento podemos observarlo tam-

¹ No parece que la intención de Rosalía fuese tan combativa como se ha querido ver en algunas ocasiones: la reivindicación que la autora hace de Galicia se centra más en el campo social y en su propia belleza que en la reivindicación lingüística, como muestra también el hecho de que aquellos libros en los que no trata el tema de Galicia la lengua empleada sea el castellano.

bién en Wordsworth, que dedica sus poemas a los humildes, locos, desvalidos, deficientes... convirtiendo su reforma poética en una reforma moral al denunciar la inhumanidad a la que hemos empujado a otros seres humanos. Es curioso observar cómo estos dos autores presentan idénticas soluciones, confiados en un justicia divina que castigará a los insolidarios y en la que también los desheredados deben confiar (más adelante ejemplificaremos esta actitud con dos poemas).

Relacionado con la conciencia del «yo», con la conciencia neoplatónica de corte agustiniano que vemos en autores como Bécquer y que propone la búsqueda de todo lo sublime en el interior del ser humano,² está el descubrimiento de la finitud y limitación del mismo, lo cual le incapacita para fundirse con el TODO al que los románticos aspiran y que genera en ellos los sentimientos de desilusión, desengaño, *saudade*. Para los románticos ingleses de la primera generación, lo sublime es la búsqueda de la individualidad personal y la esperanza de encontrarla. En Keats encontramos los valores superlativos de Verdad, Belleza, Imaginación... En Byron, así como en Bécquer y Rosalía de Castro, encontramos ya el desengaño, la desilusión, la angustia por el fracaso del hombre en su ideal de belleza y eternidad. El hombre, finito y limitado, correrá tras los grandes conceptos para descubrir tras ellos un rayo de luna. Radicalizando aún más esta postura encontramos a Blake, que no sólo pone en duda la capacidad del hombre para conocer lo trascendente, sino que incluso duda de las posibilidades de sus sentidos: el ser humano es bárbaro y no puede aspirar a ningún tipo de conocimiento.

Relacionándolo con el individualismo, hemos mencionado antes otra de las características fundamentales del romanticismo: *el temor ante el futuro que depara la ciencia y el deseo de volver a la plena integración con la naturaleza*. Los románticos rechazan, de cierto modo, el proceso civilizador que intenta someter al individuo a las leyes utilitarias y racionales que el común beneficio dicta como imprescindibles y reacciona con un retorno a las tradiciones y a la naturaleza, concebida como un todo orgánico y vivo. En Inglaterra podemos observar claramente este retorno a la naturaleza en autores como Coleridge o Wordsworth, que no se contenta con volver al espacio natural, sino que habla del regreso a las formas de vida más tradicionales: la ganadería, la recolección de frutos... En España, la Naturaleza también va a adquirir especial relevancia en muchos autores como Rosalía de Castro, en la que cobra un carácter telúrico adquiriendo un papel principal.³ No obstante, es Bécquer el que habla más claramente de la necesidad de mantener las costumbres, los tipos, la natu-

² BÉCQUER, G., *Cartas a una mujer*, 2004.

³ Nótese que la Naturaleza de la que habla Rosalía es aquella espontánea en la que «a man do home cedeu o seu posto á man de Dios» (Prólogo a *Cantares gallegos*; CASTRO, R., 1998: 489), lo cual no deja de recordarnos a la oposición entre el jardín inglés y el francés que encontramos en los autores británicos.

raleza... a pesar de las ventajas que pueda traer el progreso. Su postura no es reaccionaria, pero sí de defensa de la conservación (*Cartas desde mi celda*; 2004).

Relacionado también con la sociedad que les rodea estaría su *canto a la libertad*. No podemos olvidar el fuerte impacto que tuvo sobre los primeros románticos ingleses (Wordsworth, Coleridge...) la Revolución Francesa o cómo Byron luchó por la independencia de Grecia. En España, la situación político-social también invita a ello. Los primeros románticos se forjan en el exilio en tiempos de la monarquía absolutista de Fernando VII. En una época en la que la represión es tan férrea no debe extrañarnos encontrar a Espronceda, por ejemplo, clamando por la libertad. La situación no es exactamente igual en los románticos de segunda generación que recogen su legado, pero sigue habiendo motivos para luchar por la libertad, como podemos ver en *Lieders*, de Rosalía de Castro, en el que de la exigencia de la libertad dentro del arte (trasunto literario de la exigencia de libertad política) se pasa a la denuncia de la falta de libertad del ser humano y de la mujer más concretamente, basándose en la igualdad del género humano para apoyar su petición: «Yo [...] soy libre, como los árboles, como las brisas [...]. Libre es mi corazón, libre mi alma y libre mi pensamiento [...]; no acato los mandatos de mis iguales y creo que su hechura es igual a mi hechura y que su carne es igual a mi carne» (Castro, R., 1998: 41). Como se ve, el Romanticismo se desarrolla en un momento histórico en el que la situación mundial, y nacional en el caso de España, invita a la lucha por la libertad, y los poetas románticos lo hacen de acuerdo con los ideales revolucionarios y con el trasfondo del Nuevo Testamento, del que ya hemos hablado.

Además de compartir estas actitudes vitales, los románticos de ambos países comparten una misma concepción de la poesía. Para empezar, hemos de hablar de la *consideración de la poesía como conocimiento superior*. El texto canónico a este respecto sería la *Defensa de la Poesía* de Shelley, que en su réplica a Peacock erige la poesía como portadora de un conocimiento mucho más elevado que el de la filosofía, que cosifica y disecciona la realidad en una actitud hostil a la naturaleza humana. La misma imagen de disección y autopsia utiliza Bécquer cuando afirma que los críticos, que pueden desmenuzar un poema como los médicos diseccionan un cadáver, jamás podrán encontrar la vida: «La disección podrá revelar el mecanismo del cuerpo humano; pero los fenómenos del alma, el secreto de la vida, ¿cómo se estudian en un cadáver?» (Bécquer, G., *Cartas a una mujer*, 2004: 458). La poesía es la que proporciona el conocimiento acerca de todo aquello que la filosofía y la ciencia no alcanzan y el mecanismo que se utiliza para ello es la imaginación. La imaginación, que, a diferencia de la razón que tiraniza al resto del hombre, según Blake, es capaz de establecer relaciones sin necesidad de separar, consiguiendo un conocimiento que respeta aquello que encuentra y lo deja tal como estaba; la imaginación, que, también según palabras de Blake, es «el único puente hacia el cielo». Esta misma

imaginación es la de Coleridge en su *Biografía Literaria*, «agente primero de toda humana percepción», «la repetición en la mente finita del acto eterno de creación en el YO SOY», y muy semejante a la de Bécquer cuando habla de sus «criaturas» literarias como «hijas de mi imaginación». La misma Rosalía que, en su irónica sumisión de mujer, afirma que un pobre ingenio como el suyo sólo puede dedicarse a la poesía, caracteriza a las mujeres como «arpas de dúas cordas: a imaxinación i o sentimento» (Castro, R, Prólogo a *Follas Novas*, 1998: 270). Destaca así las dos características fundamentales del poeta romántico, pues, además de la imaginación, la poesía romántica es una poesía que se caracteriza por *atender a los sentimientos*, que se convierten en eje central pues en ellos reside parte del conocimiento irrefutable: los sentidos o el raciocinio pueden llevarme a engaño, pero, ¿qué hay más sincero que aquello que siento? ¿Quién puede rebatir que yo sienta algo de determinada manera? De ahí surge esa especie de conocimiento que deviene en poesía y por ello Keats habla de la santidad de los afectos del corazón, concibiendo una poesía más allá de la forma poética. Coincidiendo con la idea de Bécquer, para Keats la poesía está en las cosas —«todo es poesía», independientemente de los poetas: «podrá no haber poetas, pero siempre habrá poesía», diría Bécquer. La poesía es ahora la sensación que generan algunos objetos, algunos hechos, algunas situaciones, y que impresiona el ánimo del poeta produciendo ese sentimiento que luego evocarán y al que, por medio de la limitada inteligencia, tratarán de dar forma (Bécquer, G., *Cartas a una mujer*; 2004). Para esto no hacen falta conocimientos filosóficos, científicos... y Bécquer, Rosalía, Keats... afirman tener como conocimiento sus pensamientos, sus reflexiones y lo que han sentido; para entenderlos será igualmente necesario, tan sólo, sentir. Están abogando una vez más por una poesía democrática que puede llegar a todos para que la disfruten (aun sin entenderla, como diría Keats). Esta concepción de la poesía como «traducción sincera del estado de ánimo y las sensaciones del autor», en la que «es el individuo el centro de interés» (Byron), también está determinando una nueva *definición de poeta*. En él primarán los sentimientos, pero al definirlo cada autor introduce una cierta matización. Ya hemos visto cómo Rosalía habla de imaginación y sentimiento definiendo el temperamento de las mujeres y el suyo propio como escritora. Son, tal vez, más significativas las definiciones de Wordsworth, Byron, Bécquer, etc., pues ellos están tratando de dar los rasgos del poeta. «What is a poet», pregunta Wordsworth en su prólogo a sus *Baladas Líricas*, y su respuesta alude a una especial manera de sentir: «a man [...] endowed with more lively sensibility, more enthusiasmand tenderness, who has a greater Knowledge of human nature, and a more comprehensive soul»; el poeta tiene, por tanto, una especial capacidad de sentir. Para Bécquer, sin embargo, lo que diferencia al poeta del resto de los hombres no es tanto la capacidad de sentir de una manera diferente («todo el mundo siente») sino la capacidad de evocar: «Sólo a

algunos seres les es dado el guardar como un tesoro la memoria viva de lo que han sentido. Éstos son los poetas. Es más: creo que únicamente por esto lo son» (Bécquer, G., *Cartas a una mujer*: 461). Para Coleridge, el poeta es como un arpa cólica, que no requiere ningún virtuosismo y suena dependiendo tan sólo de cómo sople el viento. A diferencia de las arpas de Bécquer o Rosalía, en la que hace falta la mano del artista, aunque no sea más que para dar forma a ese sentimiento que surge de las cosas, aquí el artista pasa a un segundo plano, eclipsado por la inspiración, única responsable de la creación poética. En la misma idea coincide Byron, que señala el escaso control que el poeta tiene sobre la inspiración, que actúa de forma independiente a la voluntad del poeta. Esta idea llevada al grado máximo es la que encontramos en Blake, que, dando un paso más, libera al artista de cualquier responsabilidad sobre su obra.

Quedaría por precisar, únicamente, cómo se materializan todos estos preceptos en el lenguaje poético, que Welck caracteriza como una trama de mitos y símbolos trascendentes. En efecto, en este momento se produce el tránsito de la alegoría al símbolo, dado que el símbolo parece permitir una mayor libertad allí donde en realidad no puede haberla. Del mismo modo, la utilización de elementos míticos y de la superstición enlazaría con el deseo de democratización, dado que al utilizar conocimientos populares se están eliminando las prácticas excluyentes de la Ilustración en la poesía. En esta misma línea está la utilización del lenguaje «que se habla en realidad» y del que ya hemos hablado.

Con lo visto hasta aquí, mediante un método deductivo, hemos comprobado cómo las características que la crítica ha establecido como generales para el Romanticismo se materializan de igual modo en los autores británicos y en los españoles. Ese «polen de ideas»⁴ que flotaba en el aire habría sido el mismo, aunque su materialización tuviese matices.

El paso siguiente será comprobar, siguiendo la corriente comparatista francesa, si esta semejanza se debe únicamente a ambiente común o hubo causas más concretas que determinasen estos puntos comunes.

2. *Relación entre el Romanticismo inglés y el español*

Para empezar, resulta imprescindible reconocer la importancia que las influencias extranjeras tuvieron en la configuración del Romanticismo español. No podemos olvidar que en estos momentos España se encuentra en una situación política difícil que provoca cierto aislamiento con respecto a las corrientes literarias y cultu-

⁴ Término acuñado por Darío Villanueva.

rales que se estaban fraguando en el resto de Europa. Es por esto por lo que el movimiento romántico llega a España con cierto retraso a partir del regreso de los dramaturgos y escritores exiliados, entre otros lugares en Inglaterra, a lo largo del reinado de Fernando VII. De ahí surgen los dos tópicos que han marcado al Romanticismo español: la dependencia de la Ilustración y la importancia de los modelos teóricos y artísticos foráneos (llegando incluso a caracterizarse al Romanticismo español como «parasitario»). En efecto, la influencia germana y la inglesa son fundamentales para la configuración del Segundo Romanticismo español (encarnado fundamentalmente en Bécquer y Rosalía de Castro), pero tampoco podemos obviar que, al igual que en el resto de los países, en España el Romanticismo tiene su propia peculiaridad, que, según Romero Tobar, surgiría a partir del conflicto de identidad vivido en los individuos señeros y grupos minoritarios que, penetrados por el Romanticismo europeo, lo proyectan sobre una cultura arraigada en la visión mítica del pasado (esa visión mítica y esa vivencia del pasado que llevó a muchos románticos europeos a viajar a España, en la que veían el país romántico por excelencia). Junto al idealismo hegeliano y el *revivalismo* británico a favor de lo gótico, habría que tener en cuenta la influencia del historicismo para entender la materialización del movimiento romántico en España.

Otro de los lugares comunes que ha establecido la crítica en torno al Romanticismo español es la existencia de dos romanticismos, uno conservador y uno liberal, definidos por sus connotaciones políticas e ideológicas. Ya en Menéndez Pelayo y los críticos de la Restauración encontraríamos esta división entre el romanticismo histórico nacional, encabezado por el duque de Rivas y el Romanticismo subjetivo o byroniano, también llamado filosófico y encabezado por Espronceda, al que Ferrer del Río denomina «el Byron español» de acuerdo con su ideario revolucionario y su exilio voluntario durante la monarquía de Fernando VII. No es éste el lugar para debatir si esta división es pertinente o no, pero el simple hecho de que la denominación de una de estas corrientes incluya el nombre de Byron creo que da muestra de la importancia que el poeta tuvo que tener en la configuración de la literatura española del momento.

Esta influencia se hace igualmente patente en poetas del Segundo Romanticismo como Bécquer, Augusto Ferrán o Rosalía de Castro, así como en un largo etcétera de nombres de la literatura española como Emilio Castelar o Alarcón. Estos autores aprecian en Byron al poeta incompatible con una sociedad materialista y al solitario aristócrata, y, haciendo una lectura interesada, resaltan en el poeta inglés aquellos detalles que relacionan con lo que ellos comienzan a experimentar; en la elección de su modelo, están proyectándose y definiéndose ellos mismos. En cuanto a Bécquer, nunca ocultó la importancia que tuvo el poeta inglés en su formación. Bécquer lee e imita a Byron, encontrándose al hacerlo como si estuviera dentro de

su piel. Con él comparte gran parte de la temática propia del Romanticismo, pero también el espíritu de desengaño, el escepticismo y la amargura, que llegan a ser más profundos que los del inglés. Este espíritu de desengaño lo comparte con ellos Rosalía de Castro, que, además, llena sus relatos de caracteres byronianos y cita a Byron en sus novelas en francés. Es la influencia inglesa más explícita que encontramos en la autora gallega, pero no podemos olvidar la relación, consciente o no, que mantiene con Wordsworth al renovar ambos la poesía desde el prisma del Nuevo Testamento e impregnar su poesía de una fuerte denuncia social dentro de la cual, sin embargo, no incitan a los desheredados al levantamiento o la protesta (como sí harán autores como Curros, Pondal o Cabanillas, autores ligeramente posteriores a Rosalía). Ellos, como decía, parten del Nuevo Testamento y de este modo proponen a los pobres la resignación, pues el castigo vendrá del cielo.⁵ Un ejemplo claro de esta postura podemos encontrarla en los poemas de *Tempra un neno no húmido pórtico*⁶ y *Goody Blake and Harry Gill. A true story*.⁷ En ambos poemas encontramos la denuncia del comportamiento de los ricos —«os grandes da terra»—, que pasan de largo ante el dolor de los desheredados o incluso se comportan con ellos con crueldad. Asimismo, los dos poetas han elegido personajes que a la par de pobres se presentan como desvalidos (una anciana en el caso de Wordsworth y un niño en el de Rosalía), de modo que impresionan más la sensibilidad del lector. Ambos recurren a Dios para desentrañar la situación de injusticia, pero hay una leve matización en el modo en que lo hacen. Wordsworth muestra el castigo que, aún en vida, Dios impone a los que se comportan de este modo; Rosalía no parece tan convencida de que éste vaya a llegar, de modo que en un tono lastimosos y desesperanzado, junto a la súplica a Dios para que intervenga, fija su mirada en el otro Mundo: «Todo pasa na terra. ¡Esperemos!».

Para terminar, me parece interesante hacer alusión a otro hecho que vincula el Romanticismo británico con el Romanticismo peninsular, esta vez en lengua gallega.⁸ Me refiero al Ossianismo adoptado por los asistentes a la «Cova céltica» y a la coincidencia entre los sentimientos gallegos y galeses de la *saudade*/ *bizyaeth*.

⁵ Rosalía sí llega a proponer la violencia en algunos poemas como *A xustiza pola man*, pero la tónica predominante es la de la resignación y el llamamiento a Dios para que intervenga.

⁶ *Follas Novas*, “Varia”; CASTRO, 1993: 368.

⁷ W. WORDSWORTH, *Lyrical Ballads. The Prelude*, ed. bilingüe de S. Corugedo. y J. L. Chamosa, Madrid, Cátedra, 1994.

⁸ Igual que he hablado de Rosalía de Castro, que sí aparece integrada dentro del canon de la literatura romántica española, me parece interesante hablar de otros autores que están ejerciendo su actividad dentro de la Península Ibérica y que, a pesar de todo lo que se quiera decir al respecto, estaban en contacto con la literatura que se estaba desarrollando en lengua castellana, al tiempo que estaban introduciendo una mayor influencia británica al fijar allí sus

En cuanto al Ossianismo, se trata del movimiento surgido en Galicia a partir de la publicación en 1762 y 1780 por parte de Mac Pherson (1736-1796) de los poemas en gaélico de Ossian, bardo escocés del s. III. La autenticidad de estas poesías ha sido muy cuestionada, pero en cualquier caso muestran cómo renace en Inglaterra el interés por descubrir la poesía popular y los orígenes de la misma en su territorio. Esta obra causó una fuerte impresión en los galleguistas del siglo XIX, que, buscando un rasgo de identidad que los apartase del resto de los habitantes de la Península, habían recurrido a un supuesto origen celta. A partir de éste, y tomando como modelo a Ossian, Pondal elabora en su libro *A qeixume dos pinos*, toda una mitología que se situaría en los orígenes de Galicia y estaría plagada de guerreros y reyes celtas, así como de bardos que animaban a la lucha al pueblo esclavizado.⁹

En cuanto a la coincidencia de los sentimientos de *saudade* y *bizgaeth*, R.G. Harvard habla de una sensibilidad céltica que compartirían gallegos y galeses y que surgiría a partir de unas semejanzas en cuanto a elementos topográficos, sociales (pobreza, emigración) y climáticos. Esta sensibilidad compartida sería la causante de la coincidencia temática en autores de ambas regiones como es el caso del apego a la tierra, el amor a la patria expresado por la naturaleza y la ausencia de la patria asociada a la pérdida de la juventud, la *saudade* de un pasado mítico que permite al poeta cogerse de la mano de sus antepasados, la *saudade* religiosa, la amorosa y la de los muertos.

A la vista de todo esto no nos queda otra opción que la de afirmar que las concomitancias entre el Romanticismo británico y el español son claras y evidentes. No importa si los autores de ambos países bebieron del aire estas ideas o si unos se las transmitieron a otros a partir de sus letras (probablemente, como hemos visto, ocurran las dos cosas de forma complementaria). No importa si se trata de influencias de detalle, aunque las haya: lo importante es que los románticos ingleses y españoles, como tantos otros, comparten un universo común, una misma manera de concebir al hombre, a la naturaleza y a la vida.

BIBLIOGRAFÍA

Jesús COSTA FERRANDIS, «La influencia de Lord Byron en Gustavo Adolfo Bécquer y Augusto Ferrán», en *Bécquer, origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 9, 10, 11*

ojos de acuerdo con el Atlantismo que les llevaba a buscar un mayor parentesco con aquellos cuyo paisaje y raíces celtas consideraban común, frente a sus vecinos peninsulares.

⁹ Véase aquí uno de los ejemplos de los que antes hablaba en los que se incita al pueblo oprimido a la rebelión.

- y 12 de noviembre de 1993*, ed. de C. Cuevas García y coord. de E. Baena, Málaga, Biblioteca del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1993.
- Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Obras Completas*, ed. y notas de J. Estruch Tobella, Madrid, Cátedra, 2004.
- Leonardo ROMERO TOBAR, *Panorama crítico del Romanticismo Español*, Madrid, Castalia, 1994.
- M. LAFOLLETE MILLER, «Rosalía de castro: Su autoconcepto como poeta y como mujer» en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Consello da cultura galega - Universidade de Santiago de Compostela, 1986.
- R. G. HAVARD, «Paralelos entre los sentimientos gallegos y galeses de la saudade/hizaeth: un espejo céltico de la neurosis rosaliana», en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Consello da cultura galega - Universidade de Santiago de Compostela, 1986.
- C. BLANCO GARCÍA, «A problemática da escritora na obra de Rosalía de Castro», en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Consello da cultura galega - Universidade de Santiago de Compostela, 1986.
- X. CARAMES MARTÍNEZ, «Función e importancia de los prólogos en la obra de Rosalía de Castro», en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Consello da cultura galega - Universidade de Santiago de Compostela, 1986.
- Rosalía CASTRO, *Obras completas, I y II*, introducción de Marina Mayoral, Madrid, Biblioteca Castro, 1993.
- W. WORDSWORTH, *Lyrical Balads. The Prelude*, ed. bilingüe de S. Corugedo. y J. L. Chamosa, Madrid, Cátedra, 1994.
- Lord BYRON, *Débil es la carne: correspondencia veneciana (1816-1819)*, selección de J. Gil de Biedma, ed. trad. y prólogo de E. Mendoza, Barcelona, Tusquets, 1999.
- Percy B. SHELLEY, *A defence of poetry*, versión española y prólogo de J. V. Selma, Barcelona, Ediciones Península, 1986.
- William BLAKE, *Poesía completa*, trad. de P. Macié Garzón y M. Vázquez Alonso, Barcelona, Ediciones 29, 1998.