

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

IMAGEN DEL MUNDO, PERCEPCIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LA
NATURALEZA. UN ESTUDIO COMPARADO EN TORNO A LAS
PRESUPOSICIONES ONTO-EPISTEMOLÓGICAS EN LA POESÍA
ROMÁNTICA INGLESA Y LA PROSA CIENTÍFICA DE CHARLES DARWIN

WORLDVIEW, PERCEPTION AND DESCRIPTION OF NATURE.
A COMPARATIVE STUDY ON THE ONTO-EPISTEMOLOGICAL
PRESUPPOSITIONS IN ENGLISH ROMANTIC POETRY AND THE
SCIENTIFIC PROSE OF CHARLES DARWIN

Bárbara Jiménez Pazos

Director: Julián Pacho García

TESIS DOCTORAL
2016

Departamento de Filosofía

Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea
University of the Basque Country

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

IMAGEN DEL MUNDO, PERCEPCIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LA
NATURALEZA. UN ESTUDIO COMPARADO EN TORNO A LAS
PRESUPOSICIONES ONTO-EPISTEMOLÓGICAS EN LA POESÍA
ROMÁNTICA INGLESA Y LA PROSA CIENTÍFICA DE CHARLES DARWIN

WORLDVIEW, PERCEPTION AND DESCRIPTION OF NATURE.
A COMPARATIVE STUDY ON THE ONTO-EPISTEMOLOGICAL
PRESUPPOSITIONS IN ENGLISH ROMANTIC POETRY AND THE
SCIENTIFIC PROSE OF CHARLES DARWIN

Bárbara Jiménez Pazos

Director: Julián Pacho García

TESIS DOCTORAL
2016

Departamento de Filosofía

Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea
University of the Basque Country

Para Lela

It has been for me a glorious day, like giving to a blind man eyes.
—he is overwhelmed with what he sees & cannot justly comprehend it.
—Such are my feelings, & such may they remain.
(Charles Darwin. *Beagle Diary*, January 16th 1832)

Acknowledgements

The path I decided to take as an aspiring Doctor in Philosophy has appeared before me as a thick forest composed of multiple routes, labyrinthine crossroads, luminous clearings, swallowing trenches, obstructing potholes, encouraging shortcuts and a difficult to reach exit. Although it would be even more complicated without the unconditional support of all those who have trusted in me and have followed my journey from start to finish. I have not walked alone.

I admit my naivety in the task of offering thanks for the support of certain people in just a few lines; there will always be things left to say, and they may never be expressed. However, despite the difficulty to describe the infinite encouragement and support they have given me, these remarkable people are easily describable, as they occupy a special place in my memory, for one or thousands of reasons.

Therefore, I mention first my family, the main sufferers of my highs and my lows, aware of my joys and sorrows. Thanks to my parents for holding me when I needed it, for being who they are. Thanks to my grandmother, to whom I have dedicated this thesis, I have written it because of, and for her. And thanks to my brother, Asier, you are a referent in life for me, and not vice versa.

I especially thank the warm welcome that Professor Michael Ruse gave me during my stay in Tallahassee as a student at Florida State University attached to the Program in the History and Philosophy of Science. His kindness and disposition shall not be forgotten. My long hours at the desks and floors of the fantastic Strozier Library also allowed me to have access to bibliographic resources of an unparalleled quality; a Babel like library that has proven to be one of the essential pillars of this doctoral thesis. This stay has been possible thanks to the Aids for the Mobility of Researchers at Stays, of the Call for Aids for the Mobility and Diffusion of Research Results at The University of the Basque Country (2013) of the UPV/EHU.

I must also mention the special hospitality of Professor Robert J. Richards, along with Prof. Ruse, during my visit as a guest student at The University of Chicago. Being part of the conference “Debating Darwin” in the exceptional company of both professors, specialists in the work of Darwin, was a real privilege. I also thank both professors and Professor David Sepkoski for the fruitful discussions on key aspects of my doctoral project and the reports they have made on its results.

The endless hours of work in the office of the Fellows of the Philosophy Department of the UPV/EHU would not have been the same without the pleasant company of Laura, a friend and companion inside and outside the university. I am also thankful for the advices of another friend and colleague, Juan. Pedro and Marta have accompanied me in my last stage of the research. We all have laughed and shared moments of both doctoral weariness and happiness.

Thanks to Professor Nicanor Ursúa, Director of the Department of Philosophy, and to Inma Obeso, a magnificent secretary. Thanks also to all the teachers who have crossed my path of daily work and have made every effort to help me whenever I needed it.

Special mention goes to Professor Julián Pacho, teacher, director, friend. He has been a fundamental reference during the years spent undertaking a Bachelor and Master in Philosophy, as well as an exceptional driving force of this thesis. He has guided me with his patience, dedication and affection. He has managed to temper my lamentations and celebrate my successes. He has tirelessly accompanied me on this long doctoral trajectory and therefore, the merit and the fruits of this work are of course shared. Thank you, Julián.

I thank the UPV/EHU for awarding me with a pre-doctoral fellowship for the Development of Research Personnel at the UPV/EHU (PIF UPV 012/2011), granted by the Research Vice-chancellorship of the UPV/EHU.

Thank you, ultimately, to all who were interested in my work and the subject of this thesis, which fascinates me as much as, or even more than, it did on the very first day.

Agradecimientos

El camino que decidí emprender como aspirante a doctora en filosofía se me ha presentado como el de un bosque espeso: compuesto por múltiples senderos, laberínticas bifurcaciones, luminosos claros, fosos que engullen, baches que obstaculizan, alentadores atajos y una salida difícil de alcanzar. Aunque más complicado aun habría sido sin el soporte incondicional de todos aquellos que han confiado en mí y que han seguido mis pasos de comienzo a fin. No he caminado sola.

Admito mi ingenuidad en la tarea de agradecer el apoyo de ciertas personas en unas cuantas líneas; siempre quedarán cosas por decir, y tal vez no lleguen a expresarse nunca. No obstante, a pesar de que el ánimo y la ayuda que me han brindado hayan sido de una potencia tan infinita como para ser bien descrita, esas personas son fácilmente destacables y descriptibles, pues ocupan un lugar especial en mi memoria, por una causa o por miles de ellas.

Por ello, menciono en primer lugar a mi familia, sufridores principales de mis altos y mis bajos, concedores de mis alegrías y mis pesares. Gracias a mis padres, por saber sostenerme cuando lo he necesitado, por ser tal y como son. Gracias a mi abuela, a quien he dedicado esta tesis, la he escrito por y para ella. Gracias a mi hermano, Asier, tú eres un referente en la vida para mí, y no al revés.

Tengo en especial consideración la afectuosa acogida por parte del Profesor Michael Ruse durante mi estancia en Tallahassee como estudiante de la Florida State University adscrita al Program in the History and Philosophy of Science. Su amabilidad y disposición no serán olvidadas. Mis largos ratos en los pupitres y suelos de la fantástica Strozier Library permitieron, además, que tuviera acceso a un banco bibliográfico inigualable en calidad; una biblioteca de Babel que ha resultado ser uno de los pilares más indispensables de esta tesis doctoral. Esta estancia ha sido posible gracias a las Ayudas para la Movilidad de Investigadores en Estancias, de la Convocatoria de Ayudas para la Movilidad y Divulgación de Resultados de Investigación en la Universidad del País Vasco (2013) de la UPV/EHU.

Debo mencionar, asimismo, la especial hospitalidad del Profesor Robert J. Richards en mi visita, junto con el Prof. Ruse, como estudiante invitada a The University of Chicago. Formar parte de la conferencia “Debating Darwin” fue un verdadero privilegio con la excepcional compañía de ambos profesores, especialistas en

la obra de Darwin. Agradezco también a ambos profesores y al Profesor David Sepkoski las fructíferas discusiones sobre aspectos centrales de mi proyecto doctoral y los informes que han realizado sobre sus resultados.

Las interminables horas de trabajo en el despacho de becarios del Departamento de Filosofía de la UPV/EHU no habrían sido lo mismo sin la agradable compañía de Laura, amiga y compañera dentro y fuera de la universidad. Agradezco igualmente los consejos de otro amigo y compañero, Juan. En mi última fase de la investigación me han acompañado Pedro y Marta. Todos hemos reído y compartido momentos tanto de hastío doctoral como de felicidad.

Gracias al Profesor Nicanor Ursúa, director del Departamento de Filosofía, y a Inma Obeso, magnífica secretaria. Gracias también a todos los profesores que se han cruzado en mi rutina diaria de trabajo y que han hecho todo lo posible por ayudarme siempre que lo he necesitado.

Especial mención merece el Profesor Julián Pacho, profesor, director, amigo. Ha sido un referente fundamental en los años de Licenciatura y de Máster en Filosofía, así como un conductor excepcional de esta tesis doctoral. Me ha guiado con paciencia, esmero, afecto. Ha sabido temperar mis lamentos y celebrar mis éxitos. Me ha acompañado infatigablemente en esta larga trayectoria doctoral y, por ello, el mérito y los frutos de este trabajo son compartidos, por supuesto. Gracias, Julián.

Agradezco a la UPV/EHU por haberme concedido una beca pre-doctoral de Contratación para Formación de Personal Investigador (PIF UPV 012/2011), otorgada por el Vicerrectorado de Investigación de la UPV/EHU.

Gracias, en definitiva, a todos los que se han interesado por mi trabajo y la temática de esta tesis doctoral, que me fascina tanto o más que el primer día.

INDEX

INTRODUCTION: WHAT, WHY AND HOW	13
PERCEPCIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LA NATURALEZA EN LA POESÍA ROMÁNTICA INGLESA Y EN LA OBRA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT 31	
INTRODUCCIÓN	31
a) El Romanticismo en la historia de la idea de naturaleza: rasgos generales	31
b) Selección y presentación de textos románticos para el estudio de la percepción y descripción de la naturaleza.....	40
1. William Wordsworth: unión mística entre el ser humano y la naturaleza en <i>The Prelude</i>	44
1.1. La idea general de naturaleza	44
1.2. Ciudad y Ciencia	53
1.3. Comunión con la naturaleza y deleite	61
1.4. Material semántico	68
1.5. Semántica wordsworthiana de las descripciones de la naturaleza.....	71
1.5.1. Léxico de la prosa de Wordsworth en <i>Guide to the Lakes</i>	74
1.5.2. Descripciones de la naturaleza y entidades no materiales	79
2. Samuel Taylor Coleridge: la naturaleza como un todo vital.....	81
2.1. Dios en la naturaleza: <i>The Eolian Harp, Reflections on Having Left a Place of Retirement, The Rime of the Ancient Mariner</i> y <i>Frost at Midnight</i>	82
2.2. La glorificación de la naturaleza: <i>Fears in Solitude, The Nightingale</i> y <i>This Lime-tree Bower my Prison</i>	93
2.3. Lo sublime o la divinidad en la montaña: <i>Hymn Before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni</i>	101
2.4. ¿La filosofía como causa de la “muerte” poético-sentimental de Coleridge?: <i>Dejection: An Ode</i>	104
2.5. Material semántico	113
2.6. Semántica de las descripciones de la naturaleza en la obra de Coleridge	120
3. Lord Byron: comunión, comprensión del lenguaje de la naturaleza y expresión de los sentimientos.....	131
4. Percy Bysshe Shelley: entre la ausencia y la presencia de lo espiritual	138
4.1. Material semántico	152
5. John Keats: entre naturaleza y naturaleza ideal	158
5.1. Material semántico	172
5.2. Semántica de las descripciones de la naturaleza en la obra de Percy Shelley y John Keats	176

5.3. Puntos de inflexión concordantes y discordantes entre Shelley y Keats.....	191
6. Romantic semantics and worldview.....	195
6.1. Semantic material in the Romantic descriptions of nature: recapitulation.....	197
6.2. Semantics of natural landscapes: onto-epistemological aspects and reference levels.....	200
7. Transición semántica entre Romanticismo y prosa científica: Alexander von Humboldt.....	223
Introducción: más allá del Romanticismo y la <i>Naturphilosophie</i>	223
7.1 <i>Ansichten der Natur</i> : cuadros de la naturaleza y el ánimo	226
7.2. Entre lo concreto y lo abstracto: <i>Relation Historique</i> y las narrativas científica y sentimental.....	234
7.3. La unión entre dos formas perceptivas: <i>Kosmos</i> y la relación de lo científico con lo artístico	239
7.4. Material semántico de la prosa humboldtiana: tres modos de aproximación a la naturaleza.....	249
7.4.1. El texto humboldtiano como texto romántico.....	254
7.4.2. El texto humboldtiano como texto naturalista	270
7.4.3. El texto humboldtiano como texto “híbrido”	277
PERCEPTION AND DESCRIPTION OF NATURE IN THE WORK OF CHARLES DARWIN: AN IDEOLOGICAL AND LEXICAL REVOLUTION	281
INTRODUCTION	281
8. Feelings and representations in the work of Charles Darwin	284
8.1. <i>Journal of Researches</i> : the power of time, natural laws and other forces.....	285
8.2. <i>On the Origin of Species</i> : the question as an expository instrument.....	296
8.3. Beyond Humboldtian worldview	311
9. Darwinian semantics and worldview	321
9.1. Semantic material	321
9.2. Semantic similarities and differences between <i>Journal of Researches</i> and <i>On the Origin of Species</i>	325
10. <i>On the Origin of Species</i> and teleological lexicon: the personification of nature, or the depersonalization of God?.....	338
11. Darwin and Weberian worldview	365
11.1. ¿Darwin’s ambiguity on the perception of natural beauty and religious feeling?	369
11.2. The “entangled bank,” metaphor of positive disenchantment.....	373
11.3. The “colour-blindness,” metaphor of negative disenchantment.....	380

CONCLUSIONS: ONTO-EPISTEMOLOGICAL PRESUPPOSITIONS IN LANDSCAPE DESCRIPTIONS BY ROMANTIC AND NATURALIST AUTHORS. A COMPARATIVE ANALYSIS	400
INTRODUCTION: A GENERIC APPROACH	400
12. Romantic and naturalistic lexicons: a contraposition.....	403
12.1. Romantic lexicon vs. naturalistic lexicon.....	403
12.2. Naturalistic lexicon vs. Romantic lexicon.....	406
13. Romantic-naturalistic semantics and worldview: emotional and analytical knowledge and vocabulary.....	409
ANNEXES: TABLES ON THE LEXICON OF THE ANALYSED TEXTS.....	429
Annex/Table 1: lexicon related to descriptions of nature in <i>The Prelude</i> by William Wordsworth.....	429
Annex/Table 2: lexicon related to descriptions of nature and non material entities in <i>The Prelude</i> by William Wordsworth	439
Annex/Table 3: lexicon related to descriptions of nature in the poetic works by Samuel T. Coleridge.....	442
Annex/Table 4: analysis of nouns related to God and their relationship with nature in the poetic works of Samuel T. Coleridge.....	459
Annex/Table 5: lexicon related to descriptions of nature in the work by Percy B. Shelley.....	461
Annex/Table 6: analysis of the adjectivation of nature in the poem <i>The Sensitive Plant</i> by Percy B. Shelley	481
Annex/Table 7: lexicon related to the descriptions of nature in the work by John Keats.....	484
Annex/Table 8: lexicon related to descriptions of nature in <i>Ansichten der Natur</i> by Alexander von Humboldt.....	495
Annex/Table 9: lexicon related to descriptions of nature in the work <i>Relation</i> <i>Historique</i> by Alexander von Humboldt.....	505
Annex/Table 10: lexicon related to descriptions of nature in the work <i>Kosmos</i> by Alexander von Humboldt.....	517
Annex/Table 11: lexicon related to descriptions of nature in the work <i>Journal of</i> <i>Researches</i> by Charles Darwin	525
Annex/Table 12: lexicon related to descriptions of abstract nature in the <i>Journal of</i> <i>Researches</i> by Charles Darwin	548
Annex/Table 13: lexicon related to descriptions of nature in the work <i>On the Origin</i> <i>of Species</i> by Charles Darwin	553
Annex/Table 14: lexicon related to descriptions of abstract nature in the work <i>On the</i> <i>Origin of Species</i> by Charles Darwin.....	569
Annex/Table 15: analysis of the adjectivation of the noun <i>tree</i> in the work of Romantic poets and the Naturalist authors.....	583

INDEX OF TABLES FROM THE MAIN TEXT (NOT INCLUDED IN ANNEXES)	590
BIBLIOGRAPHY	591
Citation, acronyms and abbreviations	591
Citation	591
Acronyms and abbreviations	591
On the work of William Wordsworth	591
On the work of Samuel Taylor Coleridge	591
On the work of Percy Byshee Shelley	594
On the work of John Keats	595
On the work of Alexander von Humboldt	596
On the work of Charles Darwin	596
Other acronyms	597
Sources	598
Secondary bibliography	600

INTRODUCTION: WHAT, WHY AND HOW

*Do not all charms fly
At the mere touch of cold philosophy?
There was an awful rainbow once in heaven:
We know her woof, her texture; she is given
In the dull catalogue of common things.
Philosophy will clip an Angel's wings,
Conquer all mysteries by rule and line,
Empty the haunted air, and gnomed mine—
Unweave a rainbow, as it erewhile made
The tender-person'd Lamia melt into a shade*

(John Keats: *Lamia*)

*Or shall I mention, where celestial Truth
Her awful light discloses, to bestow
A more majestic pomp on Beauty's frame?
For man loves knowledge, and the beams of Truth
More welcome touch his understanding's eye.
Than all the blandishments of sound his ear,
Than all of taste his tongue. N'or ever yet
The melting rainbow's vernal-tinctured hues
To me have shown so pleasing, as when first
The hand of Science pointed out the path
In which the sunbeams, gleaming from the west,
Fall on the watery cloud, whose darksome veil
Involves the orient*

(Mark Akenside: *The Pleasures of Imagination*)

The perception and subsequent description of nature are never independent of the *worldview* (WV¹ hereinafter) held by their cognitive subjects. The WV of any given culture is based on onto-epistemological presuppositions about the world and mankind². These presuppositions shape the perception and description of nature in the WV of each

¹ On the acronyms and abbreviations used, as well as on citation style, see the section "Citation, acronyms and abbreviations" in the Bibliography.

² Richard Avenarius, "Der Natürliche Weltbegriff," in *Der menschliche Weltbegriff*, 4-20 (Leipzig, 1927); Wilfrid Sellars, "Philosophy and the Scientific Image of Man," in *Science, Perception and Reality*, (New York: Humanities Press, 1963); Michael Kearney, *World View* (Novato (California): Chandler & Sharp, 1984).

culture³. This is because changes in the knowledge of nature modify its explanation as well as its perception and description.

This thesis is a comparative study of the descriptions of nature made by two types of cognitive subjects: on the one hand, renowned poets from English Romanticism such as William Wordsworth (1770-1850), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), Percy Bysshe Shelley (1792-1822) and John Keats (1795-1821); and on the other hand, two remarkable Naturalists, Alexander von Humboldt (1769-1859), and most especially Charles Darwin (1809-1882). The aim of this thesis is to shed some light on the onto-epistemological features of the WV on which both types of cognitive subjects build their landscape descriptions. The analysis of the respective lexicons should help clarify whether the acquisition of descriptive and explanatory knowledge about the functioning of nature, the main purpose of the Naturalists Humboldt and Darwin, are, or are not, factors capable of changing the WV of the observers of nature in such a way that it leads them to adopt a “disenchanted” WV, in the Weberian sense, because one of the consequences frequently attributed to this disenchantment is the loss of aesthetic sensibility⁴ to natural beauty. The comparative analysis of the descriptions of nature created by these two types of cognitive subjects should help to clarify this issue. This question is all the more relevant as Darwin himself had occasionally commented on the influence of his scientific activity in his aesthetic sensibility, terms that seem to confirm the thesis of disenchantment. In turn, this question is framed within a problem, one that is more general and historiographically very studied, the relationship of form and the substance of Darwin’s work with Romanticism.

I

The concept of WV⁵ is understood as a set of objectified knowledge about the world and human beings, which the latter uses to explain the world and to understand

³ On the concept of WV and its relationship with the specific characteristics of each culture, see: Günter Dux, *Die Logik der Weltbilder* (Frankfurt: Suhrkamp, 1982).

⁴ Nora Barlow, ed., *The Autobiography of Charles Darwin, 1809-1882* (New York: W.W. Norton & Company, 2005), 76.

⁵ On the concept of WV see: Michael Kearney, *World View* (Novato (California): Chandler & Sharp, 1984); David K. Naugle, *Worldview: The History of a Concept* (Cambridge: William B. Eerdmans Publishing Company, 2002). The WVs should be understood as “basic ways of conceiving of the world and the place of human beings within it affects how one understands the natural and social domains” (Naugle, *Worldview*, 187). The tacit nature of the WV, and of the presuppositions it is made up of, seems to be a feature on which several authors place emphasis. Thus, Naugle (*Worldview*) highlights the usual way of understanding the concept of WV as “a set of presuppositions lying just below the “waterline” of conscious awareness that govern an individual’s way of knowing and being in the world,” (p. 206).

the relationship that humans have with it. Although there are times when they function as synonymous terms, WV should be differentiated from *Weltanschauung*⁶. This concept includes, besides the objectified knowledge about the world, the impact this knowledge has on the human subject within the psychological, ethical, religious, etc. fields, i.e., within the existential field.

W. Dilthey, in the section “*Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen*” (“The Types of World-view and their Development in the Metaphysical Systems”⁷) from his work *Weltanschauungslehre* (1931), provides one of the most comprehensive theories in this regard. The distinction between *Weltanschauung* and WV arises within the explanation of the origin of the *Weltanschauungen*. Throughout the chapter “The Types of World-view and their Development in the Metaphysical Systems,” it is explained how *Weltanschauungen* arise in response to the need to find solution to the origin-of-life conundrum. When it comes to offering a solution to this conundrum, the *Weltanschauungen* always take on the same structure: an attempt to make sense of the world and of human existence through a WV, perceived through the experience of life. The historical multiplicity of the *Weltanschauung* is illustrated by a comparison between the struggle of the species to survive in the living space and the struggle of *Weltanschauungen* to obtain a privileged place in the human mind. But Dilthey stresses that the *Weltanschauung*, oriented to

Among the series of characteristics that are noted by Arthur O. Lovejoy (*The Great Chain of Being*, (Cambridge: Harvard University Press, 2001)), are the “intellectual tendencies” (p. 7), “intellectual fashions” (p. 9), the “turn of reasoning” (p. 10) and “metaphysical pathos” (p. 11), universally predominant and prevailing in certain periods of human history. For example, in regards to the Romantic WV, Lovejoy (p. 10) also characterises it as a scheme of ideas, a “metaphysical pathos” that considers the indeterminate, the incomprehensible in Romanticism, in sum, the mysterious. In the same vein are the reflections of F. L. Baumer (*El Pensamiento Europeo Moderno*, trans. Juan José Utrilla, (México: Fondo de Cultura Económica, 1985), 261).

⁶ On the concept of *Weltanschauung* see: “The Types of World-view and their Development in the Metaphysical Systems” in Wilhelm Dilthey, *Selected Writings*, trans. and ed. H. P. Rickman, 133-154 (Cambridge: Cambridge University Press, 1979). According to Dilthey, “the knowledge of the relativity of every historical form of life, constitution, religion or philosophy vanishes. So, more drastically than the awareness of conflicting systems, the development of historical consciousness destroys faith in the universal validity of any philosophy which attempts to express world order cogently through a system of concepts” (p. 135). Sigmund Freud (“*Plädoyer für eine wissenschaftliche Weltauffassung*,” in *Religionskritik. Arbeitstexte für den Unterricht*, hrg. Norbert Hörster (Stuttgart: Reclam, 1984) makes reference to existential problems and offers some words to explain in detail what is understood as *Weltanschauung*: “*Weltanschauung* is an intellectual construct that unitarily solves all the problems of our existence from a subordinating assumption, according to which no question remains open and all that deserves our interest finds its own place” (p. 103). Theodor W. Adorno expresses his views in similar terms in *Philosophische Terminologie*, hrg. Rudolf Zur Lippe, Bd. 1 (Frankfurt: Suhrkamp, 1973).

⁷ Paradoxically, although Dilthey strives to establish a distinction between the concepts of *Weltanschauung* and WV in “*Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen*” in his work *Weltanschauungslehre*, the translation into English (“The Types of World-view and their Development in the Metaphysical Systems”) translates the term *Weltanschauung* as *world-view*.

infer “an ideal of life,” has a structural dependence on the cognitive contents that constitute the WV: “A *Weltanschauung* always contains experience of life and a view of the world [*Weltbild*] in inner relation, a relation from which an ideal for life can always be derived”⁸.

The distinction between *Weltanschauung* and WV is pertinent in regards to the claim that is held here, namely that alterations in the onto-epistemological assumptions in the WV have correlates in each *Weltanschauung*, i.e., in the existential organization of the knowledge of the corresponding WV. D. K. Naugle expresses it as follows: “a *Weltanschauung* is the product of the unconscious intellect. It refers to subterranean impressions about the world conceived by an anesthetized yet functioning mind. On the other hand, the intellect that has produced an “ideal world” is fully aware of its operations and content”⁹.

This work will attempt to make explicit those “subterranean impressions,” that is, the onto-epistemological presuppositions in the texts of English Romantic poetry and in the texts of the Naturalists previously mentioned. Contrary to what might be supposed at first sight, literature is an excellent field of analysis when studying the cited assumptions for a given cultural environment. As A. N. Whitehead noted, “it is in literature that the concrete outlook of humanity receives its expression. Accordingly, it is to literature that we must look, particularly in its more concrete forms, namely in poetry and in drama, if we hope to discover the inward thoughts of a generation”¹⁰. The same idea is spread by A.O. Lovejoy, for whom the work of the historian of ideas consists of what follows: “while he oftenest will seek for the initial emergence of a conception or presupposition in some philosophic or religious system or scientific theory, he will seek for its most significant manifestations in art, and above all in literature”¹¹.

II

One of the privileged *topoi* where the decisive ideas of any culture lie, expressed or re-buildable by their WV, is given by their way of thinking of nature and relating to

⁸ Wilhelm Dilthey, *The Essence of Philosophy*, trans. Stephen A. Emery and William T. Emery (New York: AMS Press, 1969 (Reprinted with the permission of North Carolina Press)), 41.

⁹ Naugle, *Worldview*, 61.

¹⁰ Alfred North Whitehead, *Science and the Modern World* (New York: Cambridge University Press, 2011), 93-94.

¹¹ Lovejoy, *Great Chain of Being*, 17.

it¹². A specifically human way, although not the only one, to relate to nature, is in its perception and description, as both are inseparable from the idea of nature in force in each cultural environment.

If it is reasonable to think that the theoretical presuppositions about what the world is, that is, the given WV at each time, condition the perception of nature that their historical subjects have, the more reasonable it is to assume that the very idea of “nature,” inseparable from any WV, is one of the biggest conditioning factor of how it is perceived.

The concept of nature has been understood differently in different historical periods. After all, the idea of nature is one of the differentiating elements of cultures and their historical periods. A. O. Lovejoy distinguishes the “manifold historic rôles” of the concept of nature, which makes the task of carrying out an appropriate study on the interconnection of the different meanings of this “verbal jack-of-all-trades”¹³ difficult. The capacity, according to A. E. Pilkington, of a “redefinition” of the idea of nature causes its self-definition to be a flexible concept throughout history, free of linguistic changes or restructuration¹⁴. However, R. G. Collingwood offers in *The Idea of Nature*, one of the most comprehensive studies on the concept of nature, a detailed account of the connection between the general evolution of knowledge and the idea of nature. Some features of this connection will be mentioned later on.

The era of Classical Greece was characterized as having understood nature as an organism saturated of mind; from here it follows that, in addition to accepting that all bodies able of movement have souls, a regulatory mind is postulated, present in the natural environment, which would explain the idea that everything had order. The Greek idea of nature would then be characterized as establishing a clear distinction between the extended body and the mind. Nature, therefore, can be considered an intelligent reality that self-regulates and maintains order. However, despite this self-

¹² On the history of the notion of nature see: Alfred North Whitehead, *The Concept of Nature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1920); Robin George Collingwood, *The Idea of Nature* (Oxford: Oxford University Press, 1960); Serge Moscovici, *Essai sur l'histoire humaine de la nature* (Paris: Flammarion, 1968); Raimundo Panikkar, *El Concepto de Naturaleza: Análisis Histórico y Metafísico de un Concepto* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filosofía “Luis Vives,” 1972); Michel Ambacher, *Les Philosophies de la Nature* (Paris: P.U.F., 1974); Klaus Eder, *The Social Construction of Nature* (London: Sage, 1996); Robert Lenoble, *Esquisse d'une Histoire de l'idée de la Nature* (Paris: Albin Michel, 1968).

¹³ Arthur O. Lovejoy, “‘Nature’ as Aesthetic Norm,” in *Essays in the History of Ideas* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1948), 69.

¹⁴ A.E. Pilkington, “‘Nature’ as Ethical Norm in the Enlightenment,” in *Languages of Nature: Critical Essays on Science and Literature*, ed. Ludmilla Jordanova (London: Free Association Books, 1986), 85.

regulating and intelligent character, the Greeks opposed nature to art¹⁵. And it is the abandonment of this distinction precisely that will become one of the characteristic features of Romanticism.

The general idea of nature present in the Renaissance in the 16th century and throughout the 17th and 18th centuries is contrary to the Greek idea of nature in essential aspects, despite some residual coincidences. During some Renaissance periods, like the 16th century, the idea of nature was still intermingled with the Greek idea of nature¹⁶. However, in general terms, during the Renaissance nature was no longer understood as endowed with mind, as a regulatory, intelligent and live reality. In this modification nascent modern science played a decisive role. Due to the influence of the work of Copernicus, Kepler and Galileo, nature came to be understood as a machine, either controlled from the outside by an external regulatory mind, which is no longer part of nature itself, or ruled by its own laws or regulations, which do not require a mind to be justified. In this way nature is stripped of its vital and intelligent elements, to then be understood as a mere externally controlled artefact.

It is pertinent to note here that in the Cartesian Mechanism of the 17th century the idea of disenchantment was already present in a conscious way¹⁷. The Romantic movement, however, was to again assume, in general, an idea of nature that was close to

¹⁵ Thus, Aristotle, for example, sees art as reality built by mankind and opposed to nature, as it is an imitation of it. The Greek conception of aesthetic art as the imitation of nature gives some priority to the latter in respect to art. In fact, *art* (*ars*) is the translation of *téchne*, which initially meant “mask.” In Greece—and still even in the Middle Ages—technique would have been regarded as a masked nature or as an imitation of nature (Julián Pacho, “Las paradojas de la razón técnica o las dificultades de una idea naturalista de la razón,” *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura* 133 (1989): 127-130). This idea of art as technique, i.e., as a supervening reality but dependent on nature, also applies to aesthetic art, the fine arts. This would then imply that there is a primal art or rationality in nature that art intends to imitate. This primal rationality would be so strong that it even allowed Plato to question, in his *Cratylus* dialogue, whether language, a human art par excellence, would not have certain roots in nature itself. The underlying WV of this conception of nature would swing, then, on the one hand, between a nature seen as possessor of a mind and therefore, regulatory and an establisher of order, and, on the other hand, said nature would be conceived as opposed to art, considering the latter as a technique that imitates nature.

¹⁶ See Part II, Chapter I in *The Idea of Nature* de Collingwood: “The sixteenth and Seventeenth Centuries” (pp. 93-112).

¹⁷ René Descartes (*Le Monde. Oeuvres de Descartes*, ed. Charles Adam and Paul Tannery, vol. XI (Paris: Vrin, 1967) argues in his treatise *Le Monde* that “nature is no longer considered a goddess” (p. 37). As Rupert Sheldrake says (*The Rebirth of Nature: the Greening of Science and God* (Rochester, Vermont: Inner Traditions Bear and Company, 1994)), “in the scientific revolution of the seventeenth century, nature was denied the traditional attributes of life, the capacity for spontaneous movement and self-organization” (p. 71). The WV underlying this conception of nature eliminates all immanent regulatory intelligence from nature, in favour of a mechanized nature. There would be, therefore, a mechanized WV. In terms of Eduard Jan Dijksterhuis (Eduard Jan Dijksterhuis, *The Mechanization of the World Picture: Pythagoras to Newton*, trans. C. Dikshoorn (Princeton: Princeton University Press, 1986)), “a mechanistic world-picture is then, in particular, to be regarded as a conception according to which the physical universe is seen as a great machine” (p. 495).

the Greek idea of nature. During Romanticism, nature is understood as Mind or Intelligence and sometimes as God Himself. The Romantic movement is combative with the mechanistic way of thinking about nature that will be part of the paradigm of the scientific revolution of 1600.

Collingwood's study *The Idea of Nature* has shown that the development of scientific knowledge consolidates the purification of the animistic notion of nature and of its alleged primordial rationality against human technique and/or art. After the Mechanicism of the 17th century, which will be reinforced by Newton's mechanics, the evolutionary biology of the 19th century introduces a new aspect in the view of nature that will further reinforce the animist purification of the idea of history and evolution. Such ideas include a rejection of the alleged process of creation of fixed species that was, until then, so ingrained, and the defence of a kind of Schopenhauerian *will* that emerges from nature itself and creates new species without obeying any pre-set patterns. The idea of an intelligence that functions *from the outside* disappears to make way for a concept, already present in the Greek idea of nature, which consists of conceiving it as a principle that creates *from the inside* —in the etymological sense of *physis*, deriving from the verb *phyo*—, without resorting to an external or internal Intelligence¹⁸.

According to Collingwood, Hegelian philosophy would have represented a transition to a new type of idea of nature¹⁹. As for what concerns its relationship with science, it is often considered that Hegel contributed to making the idea of natural evolution more plausible because his philosophical system is characterized by understanding that reality as a whole is a historical process of transformation and improvement that moves from the simplest to the most complex. However, the Hegelian process is a development of something that is already contained in the essence from the beginning²⁰: it is the idea of the absolute that is developed, and the end of the process is the complete realisation of this idea. Hegel also has a fatalistic view of nature when it is opposed to the spirit manifested in culture, because he argues that nature follows pre-set laws, with no place in it for creativity or spontaneity: “the reawakening of nature is

¹⁸ See the chapter “Introduction” in Collingwood, *The Idea of Nature*, 1-28.

¹⁹ Collingwood, *The Idea of Nature*, 121-132.

²⁰ That is why Julián Pacho (*Positivismo y Darwinismo* (Madrid: Akal, 2005)) states that natural evolution does not unfold, but evolves: “Hegelianism differs radically from evolutionism in that it advocates the unfolding, manifestation or exteriorization of something, that, the idea, always contained in itself the complete potentiality and logic of its own fulfilment. In evolutionism however, there isn't any idea preceding evolutionary facts [...] what is *unfolded* doesn't *evolve* as there is nothing to be unfolded or to be developed in natural evolution” (p. 49. Emphasis in the original).

merely the repetition of one and the same process; it is a tedious chronicle in which the same cycle recurs again and again. There is nothing new under the sun. But this is not so with the sun of the spirit”²¹.

According to Collingwood²², the biological basis that supports the concept of evolution in the modern idea of nature introduces life as an essential factor for the formulation of a complete general theory of nature. The concept of life therefore, breaks the Cartesian dualism that separates matter from the spirit and is established as an intermediate element, similar to the spirit but different from matter. Life begins to be conceived as a creative force or power in the field of evolutionary biology. This vital force would lead every being towards its improvement in order to be able to survive in the natural environment. Its resemblance to the spirit would lie precisely in the force, in the activity, not random, but totally determined, so that every organism reaches its fulfilment and a possible physical variation that is useful in order to not perish in the natural context.

This conception of the generating capacity of life is incorporated as an alternative way of conceiving the emergence of new organisms and replaces the, until then, prevailing belief of beings having been created as set, predetermined forms, established beforehand. There is no doubt that this is also a “Romantic” idea. The concrete way through which evolutionary biology will explain this idea does not have very “Romantic” tinges. This new concept will result in a theory that explains the origin of the species through purely natural causes, that is, without the need to resort to pre-established laws. Explaining the biological facts in this way will mean the appearance of a new way of perceiving both nature and the place that humans occupy within it²³.

III

If the knowledge of nature available at any given time conditions the perception of the world, *a fortiori*, the idea, express or not, of nature, will condition the way it is perceived. In turn, this perception of nature will determine the representation of it that is offered in texts. One of the favourite objects of Romantic literature is nature itself. What

²¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lectures on the Philosophy of World History. Introduction: Reason in History*, trans. N. H. Nisbet (Cambridge: Cambridge University Press, 1975), 61. For this reason J. Pacho infers (*¿Naturalizar la Razón? Alcance y Límites del Naturalismo Evolucionista* (Madrid: Siglo XXI: 1995)) that Hegel “demeans [...] natural evolution against the evolution of the spirit” (p. 15 (note 6)).

²² *The Idea of Nature*, 133-136.

²³ See “The Place of Man in Nature” in Baumer, *El Pensamiento Europeo Moderno*, 330-335.

relationship can be assumed in the Romantic texts between knowledge and the aesthetic processing of nature? Do Romantic poets have privileged access to the aesthetic perception of nature? And, conversely, would Naturalist authors be at a disadvantage in relation to epistemic conditions for experiencing natural beauty? In this sense, the accusation of the Romantic poet John Keats of the Newtonian *Optics*, which will be analysed later, made indirectly through his poem *Lamia*, stands as a paradigm of the science/art dichotomy. In his verses he accuses cold philosophy of “unweaving” beauty, poetry, the charms of the rainbow. The fact that Newton’s science is able to offer an explanation of the phenomenon of the rainbow in terms of wavelengths causes a feeling of epistemic discomfort in Keats, of disenchantment. R. Dawkins reveals his stance against this view in his work *Unweaving the Rainbow* (1998) and refers to the ability of science to offer man a vision of the world that is more fascinating and aesthetically enhanced.

A commonplace representation of the impact of scientific knowledge in the *Weltanschauung* is that by Max Weber in his theory of the *Weltentzauberung* (disenchantment of the world). Weber argues in *Wissenschaft als Beruf* (1919) that in a world rationalized by natural sciences there would no longer be a place for a magical or spiritual explanation of the phenomena; natural sciences would make the rational explanation of the world through the use of the calculation explicit, that is, thanks to the “mathematization” of the explanations and, symmetrically, of the object of study. Everything is reduced to a rational explanation and any magical interpretation of the world is cast aside. It is this form of explanation that would lead to a disenchanted way of seeing the world. It is fair to suggest that Weber’s position is more nuanced. Weber argues that what is socio-culturally given is simply faith in the existence of scientific explanations of the world. The simple fact of knowing that it is possible to access rational explanations, subjected to calculation, of everything that exists, even if they are not known in advance, would allow a perception of the world that is not linked to explanations of a magical character: “the growing process of intellectualization and rationalization does *not* imply a growing understanding of the conditions under which we live. It means something quite different. It is the knowledge or the conviction that if *only we wished* to understand them we *could* do so at any time. It means that in principle, then, we are not ruled by mysterious, unpredictable forces, but that, on the contrary, we can, in principle, *control everything by means of calculation*. This in turn

means the disenchantment of the world. Unlike the savage for whom such forces existed, we need no longer have recourse to magic in order to control the spirits or pray to them. Instead, technology and calculation achieve our ends. This is the primary meaning of the process of intellectualization”²⁴. Weberian disenchantment is generally understood as an effect generated by the mathematized explanation of the world conducted by natural sciences²⁵. This cognitive attitude, in turn, would cause clear differences between these and human sciences in the way of perceiving and representing the world. For this very reason, human sciences would not be co-responsible for this disenchantment, but, on the contrary, would have a “compensatory” cultural function²⁶. As I will highlight shortly, this division of cultural labour has led to a dual concept (and practice) of culture: the natural-scientific culture and the humanistic culture.

The distinction between natural and human sciences as two differentiated forms and methods of explaining the facts and events of the world has been systematized by W. Dilthey. In his *Weltanschauungslehre* he maintains autonomous and systematic fundamentals of human sciences compared to natural sciences. Human sciences differentiate from natural sciences in that they relate to the realities given by man himself, that is, the spirit deals with the creations of the spirit itself. The process of knowledge would be different in each case: nature is “explained,” spirit is “comprehended.” Whether this theory is well founded in cognitive facts or not, Dilthey’s distinction has been culturally integrated as an adequate description of two modes that not only are formally different, but also well differentiated socially and culturally, as the two ways of relating to the world of two types of culture: the scientific culture and the humanistic culture.

²⁴ Max Weber, “Science as a Vocation” in *The Vocation Lectures*, ed. David Owen and Tracy B. Strong, trans. Rodney Livingstone (Indianapolis and Cambridge: Hackett Publishing Company, 2004), 12-13. Emphasis in the original. The translation into Spanish of J. Abellán uses the equivalent term “desmagification,” (“desmagificación”) which is pertinent to complete and assimilate Weber’s ideas more clearly: “This means, however, the desmagification of the world” (Weber, *La Ciencia como Profesión*, trad. Joaquín Abellán (Madrid: Espasa Calpe, 1992), 67). In another translation of the work into Spanish (“La Ciencia como Vocación,” In *El Político y el Científico*, trans. Francisco Rubio Llorente, 181-233 (Madrid: Alianza, 2009)) the term “desmagification” also appears, although it is not included in the cited text that contains the description of what Weber considers to be the disenchantment of the world, but in a later paragraph.

²⁵ Max Weber is not referring to science in general, but alludes to natural sciences or “hard” sciences to refer to disenchantment. Human sciences would also be considered as a science, but the *disenchanted* effect is produced by natural sciences.

²⁶ This thesis is defended, among others, by Odo Marquard in “Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften,” in *Apoligie des Zufälligen* (Stuttgart: Reclam, 1986).

C. P. Snow has extended the Diltheyan division between natural sciences and human sciences to a more general level, namely, towards a dichotomy between the sciences and humanities. This author reveals in the conference-text of 1959 that he entitles *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, that his inclination for both literature and for science makes him dedicate his “working hours with scientists and then go off with some literary colleagues at night”²⁷. Snow notes the existence of two poles; on one side would be the scientists, generally represented in the text by physicists, and, on the other side, the literary intellectuals. Snow, finding himself immersed in both cultures —the “scientific culture” and what he calls “traditional culture,” a name that represents both the group of literary intellectuals and the pre-scientific context²⁸—, is aware of a mutual dislike, based on prejudices and a feeling of mutual incomprehension²⁹.

Snow’s diagnosis of the asymmetrical relationship between humanists and scientists has been, in general, accepted. In fact, echoing this diagnosis or as a response to it, the proposal of a “third culture” by J. Brockman³⁰ has emerged. The idea of a unification of the two poles has been raised by other authors such as E. O. Wilson, whose work is part of the program of the third culture³¹.

²⁷ Charles Percy Snow, “The Two Cultures and the Scientific Revolution,” (New York: Cambridge University Press, 1961), 2.

²⁸ M. Yudkin (“Sir Charles Snow’s Rede Lecture,” in *The Two Cultures? The Significance of C. P. Snow* (London: Chatto & Windus, 1962), 34) finds Snow’s expressive vagueness “mysterious” with respect to the meaning of the term “traditional culture,” representative of both the literary intellectual and the intellectual activity on which science has not exerted influence. Perhaps Snow has not stopped to delimitate the exact nature of the term “traditional culture,” but he clearly expresses throughout the entire text about which context or human group he is referring to: literary culture, opposed to scientific culture, to the intellectual activity that is not related to scientific activity and that, in fact, holds “anti-scientific” views. These clarifications, although for some critics may appear as not too precise, serve to clearly delimit the boundary between both cultures.

²⁹ For example, although scientists defend that intellectuals don’t have the ability of anticipatory vision, and that they always fix their attention on the present, the intellectuals defend themselves with the idea that the former have a naively positive way of approaching life, very far from the true circumstances of human beings.

³⁰ John Brockman, *The Third Culture: Beyond the Scientific Revolution*, (New York: Touchstone, 1995). “The Third Culture” project consists of unifying the two different cultures mentioned by Snow, the scientific culture and the humanistic culture, with the support of natural philosophy. A. Moya (*Evolución: Puente entre las Dos Culturas* (Pamplona: Laetoli, 2010)) retakes Brockman’s idea and expresses his disagreement with the idea of a third culture that replaces the other two; Moya defends this third culture as a unification between the two cultures —the essence of Brockman’s proposal— that would take place thanks to biology and, more specifically, thanks to Darwin’s Theory of Evolution.

³¹ Edward O. Wilson (*Consilience: The Unity of Knowledge* (New York: Random House, 1998)) calls *consilience* the proposal for a unification between the humanities and sciences supported by the fundamentals of natural sciences and, more specifically, on biological pillars: “The main thrust of the consilience world view [...] is that *culture and hence the unique qualities of the human species will make complete sense only when linked in causal explanation to the natural sciences. Biology in particular is the most proximate and hence relevant of the scientific disciplines.*” (p. 266. Emphasis added). Certainly,

Both the idea of the Weberian “disenchantment” and the notions of the “two cultures” and the “third culture” show a certain cultural discomfort when integrating the explanatory-descriptive knowledge of the world and its interpretation in a WV that also satisfies the human needs or existential human instincts, including aesthetic needs.

It is evident that, beyond the cognitive differences that could be detected in these attitudes, one of their determining factors is their “way” of perceiving nature and processing it in their representations. And it is now commonplace for the scientific conception of nature to be structurally different from the spontaneous or intuitive conception, also called, since R. Avenarius, “natural”³².

biology contributes to connect both cultures, as it is probable that from among the natural sciences, because of its content and methodology, it is the most appropriate to build bridges between natural sciences like physics or chemistry, and human sciences. However, to say that the desired union is to be created —only— thanks to the theory of evolution may be exaggerated. Such unification will take place to the extent that all relevant scientific knowledge becomes integrated culture, i.e., a substantial part of what W. Sellars in “Philosophy and the Scientific Image of Man” calls the “manifest image.” If the manifest image of our culture was able to integrate the available scientific knowledge on issues that are relevant for their corresponding WV, then the resulting culture would be one in which two views and images of the world that opposed each other in Snow’s sense would no longer exist. E. O. Wilson (*Consilience*, 266-267), argues that this is possible and he does not believe that there are consistent arguments against it that obstruct the *consilience*.

³² Richard Avenarius, “Der Natürliche Weltbegriff.” The notion is often used by Martin Heidegger in *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, ed. Petra Jaeger, in *Gesamtausgabe*, Bd. 20 (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1979). See also the concept of “natural attitude” (*natürliche Einstellung*) in Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie: Erstes Buch*, in *Husserliana*, ed. W. Biemel, Bd. III (Den Haag: Martinus Nijhof, 1950). In addition to all those presented already, W. Sellars (“Scientific Image”) shows a new distinction. He suggests that said images should be conceived as part of the same system, where the “manifest image” could be regarded as the first stage, to later arrive at the “scientific image.” The manifest image, besides, should be understood as that which within a culture is widely accepted about the world as something obvious or as common sense. As knowledge and advances in science are not always fully transferred to society, then a discrepancy between the manifest image and the scientific image is created, but not because they possess very different structural features. Sellars contrasts, on the one hand, the scientific image of man and, on the other, the manifest image. In other words, the manifest image can be understood as the image of common sense —if the cultural context that is being referenced is delimited— that is used daily, in the quotidian life. Other authors (Herman Philipse, “What is a Natural Conception of the World?,” *International Journal of Philosophical Studies* 9:3 (2001); Julián Pacho, “Natural *versus* naturalista y viceversa,” in *La naturalización de la filosofía: Problemas y límites*, ed. T. Grimaltos and J. Pacho (Valencia: Pre-Textos, 2005)) prefer to call this image the “natural image,” and consider that its content is not always compatible with the scientific image. Sellars, however, does believe in the complementary nature of the two types of images. In fact, the purpose of his text is to try to harmonize them. John Fowles (“Seeing Nature Whole,” *Harper’s* 259 (1979)) sustains that “our fallacy lies in supposing that the limiting nature of scientific method corresponds to the nature of ordinary experience” (p. 53). Fowles presents the ordinary experience of nature as a “wild” experience and not as complementary of the image that science offers human beings. This approach resembles the division that Sellars makes between the scientific image of man and the manifest image, considered as a later stage of the so-called original image of mental approaching to the world. The “wild” experience of the world would be incompatible with the scientific discourse. Scientific statements must go through, according to Fowles, a human filter before being established as true. He also highlights that the wild component could agree or not with what science presents, but could never be dominated and manipulated by it. Fowles’ opposition shows, once again, the culturally welcomed idea of the incompatibility between natural sciences and the humanities, because it considers natural sciences most removed from the “natural” or “common sense” perception of the world;

IV

This thesis aims to carry out, as previously mentioned, a comparative analysis between two different historical forms of perception and descriptions of nature: those created by Romantic English poets and those created by two renowned contemporary Naturalists such as A. von Humboldt and, especially, Ch. Darwin. A study of the respective ways of describing nature should contribute to obtaining relevant knowledge about their specific perceptions of nature, as well as to expose the onto-epistemological presuppositions of their respective descriptions.

In the standard historiography on the perception and description of nature, in which the historical-scholar approach³³ prevails, two facts are remarkable: on the one hand, except for specific and occasional exceptions³⁴, no conceptual analysis is made of the onto-epistemological presuppositions implicit in the semantic body of texts, whereas this is usually carried out in the studies of the concept of nature focused on philosophical and scientific theories; on the other hand, when the analysis is concerned with the description, the analysis of descriptions made in literary contexts prevails, with the descriptions of natural landscapes contained in the works of prominent Naturalists being excluded. However, both are elements of the culture that make up the WV typical of their time. The comparative analysis of the semantic material of texts from both spheres, carried out in search of their respective onto-epistemological commitments, is certainly relevant within a philosophical theory on WVs and their cultural roles³⁵.

My *working hypothesis* assumes that this double historiographical fact is, in turn, a reflection of an essential feature of the state of the art: a “bifurcated” notion of nature,

and even farther from the “enchanted” way of seeing the world. G. Philipse (“What is a Natural Conception of the World?”) has undertaken an in-depth analysis of what onto-epistemological presuppositions of what he calls the “natural picture” have been revised by modern science and the ways in which philosophy has tried, up to today, to reconcile the natural and scientific views. According to this author, modern and contemporary scientific images would be, unlike the natural view, progressively naturalistic—in a metaphysical sense—, which in this context, would also confirm the Weberian diagnosis of “disenchantment” of the world.

³³ Lenoble, *Esquisse d'une Histoire de l'idée de la Nature* (Paris: Albin Michel, 1968); Javier Arnaldo, *Estilo y Naturaleza. La obra de Arte en el Romanticismo Alemán* (Madrid: Visor, 1990); Stephen C. Bourassa, *The Aesthetics of Landscape* (London: Belhaven Press, 1991); Gérard Chouquer, *L'étude des Paysages. Essais sur leurs Formes et leur Histoire*, (Paris: Errance, 2000); Francis Turner Palgrave, *Landscape in Poetry from Homer to Tennyson* (London: Elibron Classics, 2005).

³⁴ Gerhard Hard, “Die Landschaft der Sprache und die Landschaft der Geographen. Semantische und forschungslogische Studien,” *Colloquium Geographicum* 11 (Bonn: Ferd. Dümmler, 1970).

³⁵ Wilfrid Sellars, “Philosophy and the Scientific Image of Man,” in *Science, Perception and Reality*, (New York: Humanities Press, 1963); Günter Dux, *Die Logik der Weltbilder* (Frankfurt: Suhrkamp, 1982).

with facts and scientific explanations on one side and perceptions on the other, which, in turn, would respond to a division in the notion of culture. This division would be supported by a widespread prejudice according to which modern science would not empower culture for a humanized perception of nature, but would produce an irreversible *disenchantment* of nature, according to the known thesis of M. Weber in *Wissenschaft als Beruf*. This prejudice, which would confirm Snow's diagnosis (1959) of "the two cultures," could not be corroborated by cultural facts, unless the concept of culture that is being considered is so restrictive that science was arbitrarily excluded from it.

The hypothesis will be tested by comparing texts of two traditions, the Romantic and the naturalistic from the 19th century, belonging to temporal and geo-culturally close contexts. This general hypothesis can be specified on the basis of their ontological and epistemological implications, which I make explicit with the following sub-hypotheses:

a) **From an epistemological point of view.** Non-naturalistic Romantic descriptions obey the epistemological paradigm of "understanding" within the Diltheyan binomial *Erklären-Verstehen* (explain-understand)³⁶, which differentiates the methodology of natural sciences (*Erklären*) from that of human sciences (*Verstehen*). This sub-hypothesis presumes that Romantic descriptions of nature tend to describe the moods that nature induces in the observer-descriptor rather than to describe and explain the traits of nature. The sub-hypotheses would confirm, epistemologically, Snow's diagnosis on the existence of two cultures. Symmetrically, the descriptions of the landscape made in naturalistic contexts would respond to the paradigm of the *Erklären* or, at least, would contain more elements typical of it, so it could be expected that naturalistic descriptions of nature contain more descriptive-explanatory elements, including, where appropriate, explanations of the subjective impact of the landscape on the observer/descriptor.

b) **From an ontological point of view.** The presence or absence of explanatory-causal knowledge should have ontological correlates in the corresponding WV and,

³⁶ "We explain through purely intellectual processes, but we understand through the cooperation of all the powers of the mind activated by apprehension. In understanding we proceed from the context of the whole that is vividly given to us to then make the particular intelligible to ourselves." Wilhelm Dilthey, *Selected Works, Vol. II: Understanding the Human World*, ed. Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi, trans. Rudolf A. Makkreel and Jacob Owensby (Princeton: Princeton University Press, 2010) 147.

therefore, in the perception and description of nature. I presume that the descriptions by the Romantic poets would subjectivise the perception of nature, which should become manifest in the election of a lexicon more likely to refer to the sentimental aspects than to the explanatory analysis of the landscape, and that this semantic fact would refer causally to a kind of foreknowledge of nature, where there is little capacity for rational explanation of natural events. From this lexicon, an implicit ontology prone to regard it as a numinous reality or openly as a transnatural reality is to be expected. Inversely, the descriptive and explanatory knowledge of nature that Naturalists held would mean that their perceptions and descriptions of natural landscapes were made using less subjectivized ontological descriptors. These descriptors would weaken the enchanted conception in favour of a “disenchanted” conception (Weber) in a non-pejorative sense. This disenchantment would not necessarily have to mean a weakening of the aesthetic perception of the landscape. This difference would result in an underlying ontology embodied, for example, in the use of terms which have a sometime nil, sometime scarce, finalist or clearly onto-theological burden. If this sub-hypothesis was confirmed, there would be conceptual elements to analyse, with a greater precision than is available in historiography, the issue of whether scientific activity would have eliminated Darwin’s aesthetic sensitivity.

The sub-hypotheses a) and b) will be tested in order to define the onto-epistemological differential features of the landscape descriptions by Romantic and Naturalist authors, considered as two types of WVs and their respective cultures, as well as to examine the idea of nature underlying each historical trend.

The *method* used to test the working hypotheses and sub-hypotheses will be a conceptual analysis of the representative lexical material, extracted from the selected texts of Romantic poets and Naturalist writers of the 19th century. This method tends to obtain a semantic mass with sufficient empirical basis for making non-arbitrary interpretations through conceptual analysis. This methodology should allow the location of what Lovejoy called the most notable “sacred words”³⁷. The analysis of the representative lexical material is aimed at making explicit the ontological presuppositions implicit in the respective WVs. The analysis must be, in addition, comparative, which will be made by lexical indexing or semantic tracing corresponding

³⁷ Lovejoy, *Great Chain of Being*, 14.

to the respective descriptions and their corresponding WV, following the guidelines of the working hypothesis and the sub-hypothesis.

Specifically, to analyse each author's type of language and, more generally, each historical trend used in the descriptions of nature and to bring out the onto-epistemological presuppositions underlying the use of language, a selection of nouns has been made, where these selected nouns represent various elements of the natural landscape, and I have then analysed what adjectives accompany them. The criteria used in choosing these nouns is simple: on the one hand, nouns that appear frequently in the descriptions of nature of each author, and on the other, nouns that, intuitively, should be frequent in all kinds of descriptions of nature.

The lexical indexing records the total number of adjectives that accompany the nouns selected in the selected works. The basic methodological tool of this thesis will consist of analysing what types of descriptions of nature are created by the authors, through the study of the type of adjectivation used with nouns that are semantically relevant in the description of nature.

V

This thesis is divided into three sections: a first section dedicated to the analysis of texts showing the perception of nature in Romantic English poetry and the perception of nature in texts of the Naturalist Alexander von Humboldt; a second section devoted to studying the work of Charles Darwin; and a third and final section that summarizes the results of the comparative analysis carried out.

In the first part of the investigation, some of the most famous poetic works of English Romanticism are studied, given that Romanticism is a movement that deals with the natural landscape as an aesthetic object, and describes it intensely and abundantly. In this first part there is discussion of how the English Romantic poets Wordsworth, Coleridge, Shelley and Keats perceive and describe nature. The work of Alexander von Humboldt is also analysed as a paradigm of semantic transition between Romanticism and Naturalism. In the second part the descriptions of nature in the texts of such a prominent Naturalist like Darwin are studied.

This research is motivated by the comparison of Romantic and Darwinian lexicons. However, A. von Humboldt has been included in the analysis as reinforcement

for the working hypothesis, as this is an author whose work lies between the two schools of thought, the Romantic and the naturalistic. The Humboldtian and Darwinian lexicons will therefore be compared with those of the English Romantic poets because of their chronological-cultural proximity.

Darwin is certainly a very prominent representative of scientific Naturalism³⁸. Descriptions of natural landscapes are abundant in his work, often accompanied by explicit reflections of a meta-theoretical type on the perception and description of nature. The interest in the work of Darwin is due to the importance that it had, and continues to have, on the WV of our culture, especially in regards to the basic ontological presuppositions of nature, the human condition and the relationship between them, and, last but not least, on the contemporary philosophical discussion about scientific Naturalism³⁹. Darwin's theory is certainly one of the most decisive components of the contemporary scientific WV.

A scientific Naturalism such as Darwinian evolutionism implies a strong conceptual revision of basic ontological notions concerning nature —species, substance, natural law, teleology, etc.— These changes should have correlates in the perception of nature, including its aesthetic perception, and therefore in their descriptions also. These changes should be noticeable in Darwin's texts and should contain significant differences with respect to the perception and description of nature present in notable texts from the Romanticism.

In the third section, dedicated to the conclusions, the results are shown, presenting the differences between how Romantic poets perceive and describe nature,

³⁸ On Naturalism in general see: Richard Dawkins, *The Blind Watchmaker* (New York: W. W. Norton & Company, 1986); Gerhard Vollmer, "Was ist Naturalismus?," *Logos* N.F. I (1994); Willard Van Orman Quine, "Naturalism; or, Living Within One's Means," *Dialectica* 49 (1995); Michael Ruse, "Darwinism and Naturalism: Identical Twins or Just Good Friends?," in *Darwinism and Philosophy*, ed. Vittorio Hösle and Christian Illies (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2005). On scientific Naturalism see: Martin Mahner and Mario Bunge, *Foundations on Biophilosophy* (Berlin: Springer, 1997); Ernst Mayr, *Evolution and the Diversity of Life: Selected Essays* (Cambridge: Harvard University Press, 1976), *This is Biology: the Science of the Living World* (Cambridge (Massachusetts): The Belknap Press of Harvard University Press, 1997).

³⁹ On Darwinism and Naturalism see, among others: Michael Ruse, *Taking Darwin Seriously: a Naturalistic Approach to Philosophy* (New York: Blackwell, 1986), *Evolutionary Naturalism: Selected Essays* (London and New York: Routledge, 1995); Ernst Mayr, *One Long Argument: Charles Darwin and the Genesis of Modern Evolutionary Thought* (Cambridge: Harvard University Press, 1991); Vittorio Hösle and Christian Illies, eds., *Darwinism and Philosophy* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2005); Daniel C. Dennett, *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life* (London: Penguin Books, 1996); Richard Dawkins, *The Greatest Show on Earth: the Evidence for Evolution* (London: Bantam Press, 2009); Elliott Sober, *Did Darwin Write the Origin Backwards?: Philosophical Essays on Darwin's Theory* (New York: Prometheus Books, 2011).

and how Naturalists do so, in order to make their respective presuppositions explicit. These results are articulated around the question regarding the correlation between onto-epistemological presuppositions derivable from a knowledge of nature, on the one hand, and on the other, the perception and representation of the beauty of natural landscapes in the works of the authors analysed.

A substantial part of this research is, given its methodology, the elaboration of comparative lexical tables corresponding to the lexical analysis of each author, which are presented in the Annexes. The results corresponding to the tracing of the lexicon of Romantic and Naturalist authors are, for this reason, displayed in tables that present all the adjectives that affect the same noun⁴⁰. However, in the sections devoted to the semantic material of each author, summary tables that include a selection of the most significant adjectives, and therefore, the most frequent, that is, the adjectives that affect a greater number of nouns and that best reflect their relationship with a specific type of noun and not with other, are also displayed. In addition to the summary tables, inverted tables will also be displayed on occasion, presenting the results of a tracing that is performed in reverse, that is, taking the adjectives as a foundation in order to expose all the nouns that these adjectives affect. Two comparative tables that show the most relevant adjectives from the study of the Romantic lexicon are also included, to be compared with the most significant adjectives drawn from the study of the lexicon of Naturalists, and vice versa.

The lexical analysis of the selected semantic body aims to provide objective material that works in an inter-subjectively controllable way in regard to the discussion of the issues outlined in the working hypothesis. From this point of view, this thesis aims to contribute not only to the existing debate on the relationship of Darwin's work with Romanticism, but also to the philosophical discussion on the role of scientific knowledge in shaping defining features of cultures. The way in which their historical subjects perceive and describe nature is one of these.

⁴⁰ The presentation of results is not limited to showing common adjectives, but will also show superlative and comparative adjectives, as well as nouns that function as adjectives in a given context.

PERCEPCIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LA NATURALEZA EN LA POESÍA ROMÁNTICA INGLESA Y EN LA OBRA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT

INTRODUCCIÓN

a) El Romanticismo en la historia de la idea de naturaleza: rasgos generales

La corriente denominada romántica exhibe una amalgama ideológica y estilística muy diversa como característica distintiva de sus productos literarios. Los poetas románticos propugnan concepciones de la naturaleza tan poco homogéneas que podrían resultar ocasionalmente contradictorias o podrían poseer diferencias considerables, si han de ser comparadas. Poder establecer una base común entre una compleja mezcla de estilos retóricos, creencias y sistemas filosóficos aplicados a la descripción de la naturaleza resultaría fundamental para delimitar la forma peculiar de relación humana con la naturaleza durante el período romántico.

Uno de los rasgos asumidos como distintivos del Romanticismo es su intenso interés por la naturaleza y, más concretamente, por el paisaje natural. Trivialmente, los relatos de los “naturalistas”⁴¹ se ocupan por definición de él. Esbozo ahora las ideas

⁴¹ Salvo que se diga expresamente lo contrario, no utilizo el término “naturalista” como descriptor de una posición o aptitud metafísica. El término alude solamente al tipo de actividad científica desarrollada por Humboldt y Darwin, es decir, en el sentido en el que se utiliza en el siglo XIX el término “naturalista” para referirse a biólogos o geógrafos. Por contra, el término “Naturalismo” se utiliza para designar una posición filosófica frente a la naturaleza del mundo o su modo de explicarlo (p. ej. en la expresión “Naturalismo científico”), pero no como descriptor de la corriente literaria del siglo XIX que lleva ese nombre. Sobre el Naturalismo como corriente literaria y su relación con la poesía romántica inglesa

centrales de lo que se ha entendido por Romanticismo a fin de poder definir mejor sus coincidencias y diferencias con la percepción de la naturaleza por parte de los naturalistas.

Aunque no hay un consenso fuerte, se puede considerar el inicio del Romanticismo en el año 1780 y, más concretamente, se puede situar el inicio del Romanticismo inglés en el año 1798, por ser el año de publicación de la obra *Lyrical Ballads* de Samuel Taylor Coleridge y William Wordsworth. Sin embargo, también podría tomarse como fecha significativa para el Romanticismo inglés el año 1812, dado el amplio éxito de la obra *Childe Harold's Pilgrimage* de Lord Byron. Es tentador, aunque insuficiente, considerar al Romanticismo como el período posterior y contrario al Clasicismo o a la Ilustración⁴², ya que a veces pueden darse ciertos rasgos distintivos de una época determinada que han sido compartidos por otra época considerada contraria⁴³. Se ha afirmado incluso que el Romanticismo es un movimiento indefinible⁴⁴. Lovejoy va más lejos y sostiene que no existe un “Romanticismo” sino “Romanticismos”⁴⁵. Considera, además, que términos como “Romanticismo” resultan embarazosos y perturbadores, dado que representan a corrientes y movimientos históricos en cuyo seno se han dado sub-corrientes y sub-movimientos con ideologías opuestas al movimiento matriz, es decir, a lo que vagamente se ha denominado “Romanticismo”⁴⁶.

M. Ferber⁴⁷, por ejemplo, destaca como rasgos del Romanticismo ciertas características que ya comienzan a surgir en el período anterior denominado período de la “sensibilidad,” en el que se habría dado ya un movimiento a favor de los impulsos, de los actos a partir de una palpitación frente a los actos premeditados de la razón. Ferber subraya como un rasgo asumido como distintivo del Romanticismo la primacía de la imaginación frente a la razón, facultad ésta y característica dominante para la Ilustración. La imaginación es considerada por los románticos como la facultad humana

destaca la obra de Stopford A. Brooke *Theology in the English Poets: Cowper, Coleridge, Wordsworth and Burns* (London: J.M. Dent & Sons, 1910).

⁴² Véase “El Mundo Romántico” en Baumer, *El Pensamiento Europeo Moderno*, 260-264.

⁴³ Véase Émile Legouis, *A Short History of English Literature*, trans. V.F. Boyson and J. Coulson (Oxford: The Clarendon Press, 1978); Michael Ferber, *Romanticism: A very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

⁴⁴ Véase F.R. de Toreinx, *Histoire du Romantisme en France* (Paris: L. Dureuil, 1829).

⁴⁵ Arthur O. Lovejoy, “On the Discrimination of Romanticisms,” in *Essays in the History of Ideas* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1948), 235.

⁴⁶ Lovejoy, *Great Chain of Being*, 5-6.

⁴⁷ En *Romanticism: a very Short Introduction*.

suprema que, ejercitándola correctamente, permite alcanzar un gran poder creativo, una especie de visión divina de la realidad.

Estos son rasgos generales, sobre los que se da un cierto consenso historiográfico en torno a la noción de Romanticismo⁴⁸. En lo que sigue me limitaré a ofrecer una mayor especificación de ese consenso, pero, sin pretensión de exhaustividad y focalizada sobre la cuestión relativa a la percepción y representación de la naturaleza.

Uno de los aspectos que suele destacarse en la caracterización del Romanticismo es su particular relación con lo divino o lo transnatural en general, con frecuencia presente en la representación paisajística. B. González se refiere a esta relación en estos términos: “la naturaleza se ve revestida de propiedades metafísicas. El carácter panteísta con que es percibida hace del paisaje natural algo sagrado; es más, la naturaleza puede ser el mismo Dios”⁴⁹. Este acercamiento panteísta a la naturaleza se puede comprender mediante las expresiones spinozianas *natura naturans* y *natura naturata*⁵⁰. *Natura naturans* designa la naturaleza en un sentido activo, es decir, naturaleza creadora, y la *natura naturata*, el resultado de la creación hecha por la *naturans*. Dicho con palabras de J. Ferrater Mora, “Dios en tanto que naturaleza formadora de las cosas naturales o ley del conjunto de estas cosas o ser total y unitario frente a lo creado, y lo creado que encuentra su unidad en Dios”⁵¹. No es fácil, según Baumer, “separar las ideas

⁴⁸ Véase Hugh Honour, *Romanticism* (London: Allen Lane, 1979); Duncan Wu, ed. *Romanticism: An Anthology* (Oxford: Blackwell, 1994); Aidan Day, *Romanticism* (New York: Routledge, 1996); Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism*, ed. Henry Hardy, (Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 2001); Sharon Ruston, *Romanticism* (London: Continuum, 2007).

⁴⁹ Beatriz González Moreno, *Lo Sublime, lo Gótico y lo Romántico: La Experiencia Estética en el Romanticismo Inglés*. Monografías N° 52. (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla —La Mancha, 2007), 45.

⁵⁰ Baruch Spinoza (*Ética*, trad. Vidal Peña (Madrid: Alianza Editorial, 2007), 84) destaca la *natura naturans* (*naturaleza naturante*) como naturaleza activa —“Dios, en cuanto considerado como causa libre”— y la *natura naturata* (*naturaleza naturada*) como naturaleza pasiva —“todo aquello que se sigue de la necesidad de la naturaleza de Dios [...] todos los modos de los atributos de Dios, en cuanto considerados como cosas que son en Dios, y que sin Dios no pueden ser ni concebirse”—. Estos dos estados de la naturaleza pueden ser definidos como dos elementos independientes, sin embargo, deberían ser comprendidos como dos elementos complementarios. No obstante, ya en la poesía de William Shakespeare (*The Winter's Tale*, ed. Stephen Orgel (Oxford: Oxford University Press, 1996)) se encuentran versos que desdibujan la dicotomía técnica-naturaleza en cada una de las acepciones contrapuestas de *naturans* y *naturata*. Tanto la acepción de principio generador (*naturans*) como la de producto generado (*naturata*) remiten a una instancia activa, capaz de producir de acuerdo con unas leyes o reglas, es decir, una *téchne*, una *ars*. La dualidad arte-naturaleza, por una parte tan evidente, no puede, de otra, ser llevada al extremo pues la naturaleza en sí misma es arte: “Yet nature is made better by no mean / But nature makes that mean; so over that art / Which you say adds to nature, is an art / That nature makes. [...] This is an art / Which does mend nature—change it rather—but / The art itself is nature” (p. 173, ll. 89-92; 95-97).

⁵¹ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Vol. IV (Barcelona: Ariel 2009), 2500. Esta comprensión interdual de la naturaleza permanece ausente en la época griega, donde no se detecta ningún tipo de

románticas de la naturaleza y de Dios”⁵². Los románticos, “en rebeldía contra la máquina newtoniana” traen a Dios a la naturaleza, es decir, la divinizan⁵³. No obstante, se asuma o comprenda abiertamente como Dios, o no, la naturaleza para los románticos es, según K. Jaspers, “un todo vivo y anímico”⁵⁴ y “actúa mágicamente”⁵⁵ con alma, voluntad y espíritu. Los fenómenos de la naturaleza son comprendidos como “manifestaciones de procesos anímicos oscuros, fuerzas volitivas llenas de sentido”⁵⁶.

Se ha comprendido la distinción spinoziana como compuesta de dos elementos diferentes pero complementarios. En el Romanticismo, según apunta Ferber, se deja de considerar a Dios como el fin último a alcanzar, por encima del alma y la naturaleza, y se asimila la relación horizontal que mantienen estas dos últimas. Se defiende, además, la presencia de Dios en las pequeñas cosas mundanas⁵⁷.

J.H. Randall indica que los románticos no perciben a Dios como el Dios del Racionalismo del siglo XVIII, característico por ser concebido como una deidad externa, un Creador que observa su obra desde una lejanía imposible de conocer, inaccesible. El Dios del Romanticismo es más una fuerza interna en la propia naturaleza, una inteligencia o gran potencia, presente más allá de los fenómenos visibles y cuya esencia es perceptible en un estado de comunión con la naturaleza⁵⁸.

El Romanticismo favorece, además, en la contemplación de la naturaleza, lo inconmensurable frente a lo medible y lo orgánico frente a lo mecánico⁵⁹. Se ha de destacar un hecho crucial para la forma de observar la naturaleza en los poetas románticos del siglo XVIII, a saber, el cambio de una visión del mundo como máquina a una visión del mundo como organismo. Es notable la tendencia del siglo XVIII hacia la clasificación y medida de todo lo existente, incluyendo plantas, animales y seres humanos. Este hecho que muestra el orden sobre el que la naturaleza trabaja, enfatiza las diferencias graduales que existen entre reinos aparentemente desemejantes y visiblemente heterogéneos. Surge así la conciencia a favor de una concepción orgánica

diferenciación natural para explicar el orden en la naturaleza, dada la aceptación de su autorregulación. Sí destaca, no obstante, en una etapa del Renacimiento ligada a la idea de naturaleza como organismo.

⁵² Baumer, *El Pensamiento Europeo Moderno*, 264.

⁵³ *Ibíd.*, 267.

⁵⁴ Karl Jaspers, *Psicología de las Concepciones del Mundo*, trad. Mariano Marín Casero (Madrid: Gredos, 1967), 220.

⁵⁵ *Ídem.*

⁵⁶ *Ídem.*

⁵⁷ Ferber, *Short Introduction*, 66.

⁵⁸ John Herman Randall, *The Making of the Modern Mind: a Survey of the Intellectual Background of the Present Age* (New York: Columbia University Press, 1976), 419.

⁵⁹ Ferrater Mora, *Diccionario* (Vol. IV), 3115.

del mundo, vital y dinámica, en desacuerdo con ideas mecanicistas. De forma análoga, es significativa la preferencia de los románticos, como método de conocimiento, por las ciencias del espíritu frente a las ciencias naturales, como reflejo de la decantación por lo orgánico frente a lo mecánico.

El ser humano romántico desearía no verse sometido a la racionalidad y el mecanicismo para poder sentirse libre y encontrar su naturalidad observando la libertad que posee la naturaleza espontánea y no transformada. Se considera, entonces, según R. Assunto, “la libre naturaleza como imagen arquetípica de nuestra libertad de hombres”⁶⁰. Esta idea de libertad es especialmente fomentada por el idealismo alemán, que es “el encargado de llevar a la literatura romántica el concepto de libertad, la fusión del hombre con la naturaleza”⁶¹.

El Romanticismo representa, por ello, una reacción frente a la mecanización del mundo promovida por la urbanización y la Revolución Industrial —sobre todo en el Romanticismo inglés—, factor importante a tener en cuenta⁶². La evasión al mundo de la naturaleza revoluciona, de hecho, la forma de percibir la vida por parte de una generación de poetas que no busca más que la libertad, que, piensa, en tanto que seres humanos, le es propia⁶³. Se busca, además, la unión con la naturaleza para intentar volver a un modo de vida preindustrial⁶⁴.

Espontaneidad y libertad, pues, según Assunto, son elementos esenciales de la percepción romántica de la naturaleza. El Romanticismo, ejerce una fuerte “defensa del sentimiento y de la naturaleza” y se muestra en contra de la “matematizante racionalidad jacobina”⁶⁵. Un Romanticismo que se muestra en contra del dominio del hombre sobre todas las cosas y a favor del sentimiento y de la naturaleza libre, como libre es el ser humano. Busca paisajes que no hayan sido moldeados por el ser humano⁶⁶

⁶⁰ Rosario Assunto, *Ontología y Teleología del Jardín*, trad. Mar García Lozano (Madrid: Tecnos, 1991), 94.

⁶¹ González Moreno, *Lo Sublime*, 40.

⁶² Isaiah Berlin. *The Roots of Romanticism*.

⁶³ Assunto, *Ontología y Teleología del Jardín*.

⁶⁴ Marilyn Gaull, “From Wordsworth to Darwin: ‘On to the Fields of Praise’,” *Wordsworth Circle* 10: 1 (1979): 33-48.

⁶⁵ Assunto, *Ontología y Teleología*, 90.

⁶⁶ A. O. Lovejoy explica en el sexto capítulo de *The Great Chain of Being* (“The Chain of Being in Eighteenth-Century Thought, and Man’s Place and Rôle in Nature,” 183-207) cómo se alcanza en el siglo XVIII una extendida aceptación de la forma de concebir el mundo como una gran cadena de seres. Aceptar las ideas que subyacen a esta forma de concebir el mundo, a saber, los principios de gradación, plenitud —que establece que todo lo que sea posible que ocurra, ocurrirá— y continuidad, como fundamentos que garantizan y demuestran el orden y la perfección de la realidad, implicaba insertar al ser humano como un eslabón más de la Cadena del Ser. Lovejoy analiza las dificultades de una concepción

y rechaza la razón que el racionalismo mecanicista impone y que resulta “rígida y desagradable, hostil a la libertad, al individuo, lo imprevisto”⁶⁷.

Es significativo que un ejemplo recurrente de representación de la espontaneidad y libertad de la naturaleza sea el denominado “jardín inglés”⁶⁸. Debería tenerse en cuenta también que, con palabras de Aliata y Silvestri, “el jardín a la inglesa no debe aparecer como obra humana sino como despliegue de la naturaleza, tanto en el todo como en los detalles: el trabajo debe ser ocultado”⁶⁹. Destacan, además, como elemento necesario para la existencia del paisaje, romántico o no, la necesidad de un observador y descriptor de la naturaleza. Pues la naturaleza sólo se vuelve paisaje después de pasar por los ojos de un observador que utiliza el arte para filtrar y modelar, representar lo que observa. En este sentido, el “jardín inglés,” que pretende replicar paisajes naturales, es también un paisaje “representado.”

Aunque la naturaleza en el Romanticismo no es una máquina inerte, sino una fuerza viva de la que se puede extraer verdadera sabiduría en un estado de profunda

del ser humano ya no como ser superior al resto de los seres orgánicos, y el grado de asimilación o de rechazo entre los que reciben las ideas.

⁶⁷ Assunto, *Ontología y Teleología*, 97.

⁶⁸ La relación entre el ser humano y la naturaleza se estudia frecuentemente para un análisis sobre las diferentes visiones que predominan en la estética paisajística. En términos de R. Assunto (*Ontología y Teleología*), la “naturaleza espontánea” (p. 88) deja de serlo una vez que el arte moldeador entra en juego. El hombre “viciado por la cultura” (p. 89, cursivas en el original) se acerca al jardín, “se vuelve a una naturaleza ya no espontánea, sino representada por medio del arte que imita la espontaneidad de la naturaleza” (p. 88). Assunto reflexiona sobre la relación entre la naturaleza y el jardín afirmando que éste es “naturaleza enteramente subjetivada por el hecho de ser expresión del espíritu humano; del mismo modo que, precisamente por ello, es subjetividad enteramente objetivada” (p. 40). El observador tiene la posibilidad de convertir la naturaleza salvaje en objeto estético y percibirla como paisaje, siguiendo una serie de criterios personales y sin la necesidad de moldear un solo elemento. El jardín, en cambio, — exceptuando el modelo de jardín inglés, que intenta evocar la idea de naturaleza espontánea— constituye la materialización de los ideales sobre una naturaleza considerada como “paisaje absoluto,” (pp. 53, 54, 88) un juego entre la idea de paisaje y la realidad con miras a convertir la naturaleza en obra de arte. La idea fundamental que subyace a las dicotomías espontáneo/no espontáneo y naturaleza/arte es la paradójica posibilidad de subjetivación de lo objetivo considerado, en este caso, como naturaleza salvaje, libre, espontánea, con el fin de pretender representar lo auténticamente objetivo. Un ejemplo recurrente es el mencionado jardín inglés, esencialmente artístico/subjetivo y deliberadamente creado para representar la naturaleza en un estado puro, es decir, la naturaleza objetiva pre-artística. Sobre la noción de “paisaje absoluto” destaca el capítulo “En torno al jardín como paisaje absoluto” de la obra de Assunto (*Ontología y Teleología*, pp. 50-85). Cabría, asimismo, destacar el ejemplo que Friedrich Nietzsche expone en *Morgenröthe* (1881) sobre el surgimiento de la jardinería rococó a partir de un sentimiento de rechazo hacia la naturaleza salvaje, y un análogo deseo de embellecerla. Al igual que se intenta esconder lo salvaje y aburrido de la naturaleza mediante la jardinería rococó, la filosofía surge como embellecimiento de la ciencia, árida y dificultosa: “Wie die Rococo-Gartenkunst entstand, aus dem Gefühl „die Natur ist hässlich, wild, langweilig, – auf! wir wollen sie verschönern (embellir la nature)!” – so entsteht aus dem Gefühl „die Wissenschaft ist hässlich, trocken, trostlos, schwierig, langwierig, – auf! Lasst uns sie verschönern!” immer wieder Etwas, das sich *die Philosophie nennt*” (*Morgenröthe in Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe*, Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. V/1 (Berlin: Walter de Gruyter, 1971), 267 (§427)).

⁶⁹ Fernando Aliata y Graciela Silvestri, *El Paisaje como Cifra de Armonía: Relaciones entre Cultura y Naturaleza a través de la Mirada Paisajística* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2001), 84.

comunidad con ella, sin embargo, esto, según Randall, es más una expresión poética que ciencia en sí⁷⁰. En la Inglaterra del siglo XVIII “la razón queda del lado de la ciencia; el alma debe estar en comunión con la naturaleza para salvar su necesidad”⁷¹. Esta idea, sin embargo, ni se corrobora siempre en los textos románticos ni, como cabría esperar, es compartida siempre por la historiografía. Así, Ferber⁷² la desmiente afirmando que el Romanticismo se interesa por la ciencia, al igual que sus predecesores de la Ilustración. Sostiene, asimismo, que gracias al conocimiento de los nuevos avances en ciencias o en filosofía natural, el Romanticismo puede entender mejor el lenguaje de la naturaleza. Esta es, no obstante, una tesis que habrá de ser contrastada y afinada más adelante mediante el análisis de textos románticos.

Lo que sí puede asegurarse de antemano es que los románticos tienden a aproximarse a la naturaleza con el propósito de comprender algo más que el mero acontecer de hechos mundanos. Persiguen la comunión con la naturaleza con el objetivo de saber cuál es su lugar con respecto al todo orgánico y eliminar barreras que separen al ser humano y la naturaleza como mundos opuestos e incomunicados. Nada, según Randall, posee sentido para el romántico si no es en relación con un todo relacional y orgánico. El procedimiento que opera partiendo de lo particular para conocer qué tipo de vínculo mantiene con un todo mayor es precisamente el tipo de proceder que ha de seguir la ciencia⁷³. Se podría afirmar, por lo tanto, que el Romanticismo comparte con la ciencia su base más fundamental de adquisición de inspiración, bienestar y sabiduría.

Se ha de considerar la *Naturphilosophie* como ejemplo representativo de una defensa de unificación de opuestos como el alma y el cuerpo, una idea que sería del todo contraria al mecanicismo de la Ilustración. Se ha precisado al respecto que “para la concepción del paisaje, este enfoque comprensivo implicará un empeño en destruir la imagen tradicional como dualidad observador-naturaleza para emprender la tarea de subsumir al hombre en el medio vital”⁷⁴. En general, el Romanticismo parte, sin duda, de una necesidad tan intensa y casi involuntaria de aunar la distancia entre el observador y lo observado, en este caso, el paisaje natural. Para los románticos “la distinción entre

⁷⁰ Randall, *Modern Mind*, 418.

⁷¹ Aliata y Silvestri, *Paisaje como Cifra*, 86.

⁷² *Short Introduction*, 89-92.

⁷³ Randall, *Modern Mind*, 420-421.

⁷⁴ Aliata y Silvestri, *Paisaje como Cifra*, 96-97.

lo propio y lo no propio” se tiende a “disolver”⁷⁵. Sin negar que la *Naturphilosophie* sea un movimiento filosófico ejemplar para el Romanticismo con relación a una combinación de opuestos como el alma y el cuerpo, son, sin embargo, los poetas románticos los que encumbran una defensa de la comunión del ser humano con la naturaleza y la expresión del sentimiento de lo sublime surgido a partir de tal experiencia.

Derivado de las características que se acaban de mencionar, la búsqueda de lo sublime es uno de los rasgos más conocidos del movimiento romántico. Así, B. González describe cómo la experiencia de lo sublime supone para los románticos la apertura hacia nuevos sentimientos y mundos: “Será la experiencia de lo sublime la que mejor refleje ese nuevo universo infinito [...] Se descubre la *realidad* de otros mundos que habitan en la imaginación. Lo sublime ofrece un placer horroroso ante el vértigo que produce saberse vulnerables en la inmensidad de un universo infinito”⁷⁶.

No obstante, los románticos hallan en la materialidad mundana indicios concretos que evocan la idea de un tiempo eterno y una naturaleza perdurable y no sometible al influjo humano. Se tiene en consideración el gusto del movimiento romántico por la Edad Media —se sublima el mundo medieval hasta entonces desatendido—, así como con la atracción por lo misterioso, lo oculto más que lo inmediatamente dado. Por eso es también muy usual asociar a los elementos distintivos del paisaje romántico las ruinas, que constituyen un aspecto fundamental de lo sublime⁷⁷, o los paisajes lúgubres, oscuros, melancólicos y bañados con la luz de la luna, que hacen que afloren recuerdos del pasado.

El gusto estético por las ruinas no es secundario, dado que “éstas representan la contradictoria obra de una naturaleza que por un lado crea y por otro destruye, como crea el genio con sus obras de arte y el tiempo termina por erosionar. La sublimidad de

⁷⁵ Meyer Howard Abrams, *The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism* (New York: W.W. Norton & Company, 1984), 102.

⁷⁶ González Moreno, *Lo Sublime*, 28. Cursiva en el original. Immanuel Kant, uno de los autores ejemplares en el estudio de lo sublime —y su relación con lo bello— afirma en su obra *Crítica del Juicio* (*Kritik der Urteilskraft*) que el sentimiento de lo sublime aflora sobre todo a la hora de observar una serie de fenómenos naturales que hagan sentir al ser humano su pequeñez y debilidad frente a la fuerza destructiva e imparable de la naturaleza. De hecho, los lugares o fenómenos naturales que hacen sentir la infinitud *son* lo sublime. Comparado con lo bello, Kant sostiene que la sublimidad es el punto donde la belleza pierde la forma, el orden y la armonía. En la percepción o sentimiento de lo sublime se exceden los sentidos humanos y se requiere de su interioridad, única facultad que puede dar cuenta de su inconmensurabilidad. A diferencia de lo bello, lo sublime no sería alcanzable únicamente en la naturaleza sensible.

⁷⁷ Ferrater Mora, *Diccionario* (Vol. IV), 71.

las ruinas radica en transmitir al ser humano la experiencia de saberse parte de algo más grande y eterno que sólo pone de manifiesto la caducidad humana”⁷⁸. Estos lugares armoniosos con un pasado preindustrial, que muestran la fuerza del tiempo sobre todas las cosas, inspiran a los románticos; estas ruinas consumidas por la naturaleza recuerdan que ésta es superior al ser humano y que es capaz de sobrevivir a él y a la fragilidad de sus obras. Además, resultan ser la mejor representación de la eternidad y la memoria dado que activan en el observador sentimientos de nostalgia hacia el pasado⁷⁹. Como característica particular extraída del gusto por las ruinas medievales, se ha de tener en cuenta la apreciación romántica por la arquitectura gótica por ser sinónimo de riqueza, variedad e irregularidad formales, atributos éstos que pueden crear la impresión estética evocada por los jardines ingleses y la propia naturaleza. El Romanticismo supera la defensa clasicista por el orden arquitectónico griego y busca lo infinito en la complejidad y repetitividad de las formas góticas que crean la sensación de infinitud en la mente del observador⁸⁰.

En suma, lo indeterminado y lo sugerente como tendencias poéticas preferentes frente a lo claro y lo explícito, adquieren fuerza y relevancia en la poesía romántica dedicada a la descripción de la naturaleza. Lo sublime se convierte, además, en categoría estética primordial y ejemplar para la composición poética, así como el fin último a alcanzar como experiencia en la naturaleza. La experiencia sublime en la naturaleza provoca que se desdibujen los ejes que delimitan la diferencia entre el observador y el objeto observado. También estimula la percepción del paisaje natural como objeto espiritual provisto de un mensaje a interpretar por el ser humano, carente ya de capacidad para y necesidad de delimitar lo puramente natural y lo genuinamente divino. Se permite así alcanzar una profunda comunión con el entorno natural, objetivo principal y fundamental para el movimiento romántico y característica ampliamente destacada en sus textos poéticos.

⁷⁸ *Ibíd.*, 70.

⁷⁹ Esteban Tollinchi, *Romanticismo y Modernidad: Ideas Fundamentales de la Cultura del Siglo XIX*, Vol. II (Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989), 597, 682, 701.

⁸⁰ Arthur O. Lovejoy, “The First Gothic Revival and the Return to Nature,” in *Essays in the History of Ideas* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1948), 162-163.

b) Selección y presentación de textos románticos para el estudio de la percepción y descripción de la naturaleza

Un estudio de estos rasgos distintivos del Romanticismo en una selección de poetas posibilitará la comprensión de su forma de percibir la naturaleza y, de forma más específica, viabilizará una delimitación de la forma en que la describen. Sin embargo, la ambigüedad interpretativa derivable del carácter frecuentemente alegórico o simbólico de las descripciones de la naturaleza de los poetas románticos concede una cierta amplitud hermenéutica en el análisis de los textos, que podrían oscilar, por ejemplo, entre lo explícitamente religioso, lo sugerentemente pagano e incluso una composición de ambos. A pesar de que estas características dificulten la precisión en el estudio de los textos y exijan de una cierta especulación, el análisis del léxico⁸¹ empleado en las descripciones de la naturaleza permitirá una aproximación precisa hacia la imagen del mundo (en adelante IM) de cada poeta.

Por razones obvias, el listado de autores y textos a considerar no puede ser exhaustivo. De entre los poetas románticos se tendrán en cuenta los siguientes autores y obras:

- De William Wordsworth, *The Prelude, or Growth of a Poet's Mind* (en adelante TP)⁸², por dedicar innúmeros versos a la naturaleza en un poema extenso que aborda las cuestiones centrales en torno al paisaje natural y la impresión producida en el observador-descriptor de forma magistral. Se hará alusión, además, al *Preface to*

⁸¹ Se ha de considerar la obra de Edward Hirsch *A Poet's Glossary* (New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2014) por constituir uno de los estudios más recientes del léxico poético. Este estudio conceptual, presentado en forma de diccionario, se centra en el análisis del significado de la terminología presente en obras poéticas de todo tipo, sin ningún tipo de discriminación.

⁸² Existen múltiples versiones de TP, sin embargo, son cuatro a las que generalmente se tiende a hacer referencia. Un primer poema de 150 líneas con sentido propio, compuesto en 1798 y titulado *Was It for This*. Aunque más que una primera versión, podría denominarse como “un primer borrador” o “aproximación” al poema final. La versión de 1799 publicada en 1973 fue comúnmente denominada como *the two-part Prelude* y contiene las dos primeras partes del poema final. Las versiones de 1805 y 1850 son las que habitualmente se han utilizado. Wordsworth muere el 23 de abril de 1850 y tres meses después se publica TP en 14 libros. El manuscrito de 1805 se publica en 13 libros por Ernest de Sélincourt en 1926. El peso de la acción de elegir qué versión es la más adecuada para un comentario ha recaído obviamente en los comentaristas, que generalmente se han inclinado a escoger la versión que personalmente más les satisface. Sin embargo, cabría tener en cuenta que TP es modificado por su autor a lo largo de su vida, que lo corrige y moldea a medida que pasan los años, siendo así el conjunto de las dos versiones una imagen casi completa de la evolución de la vida de Wordsworth. Generalmente, me referiré a la versión de 1805, por ser la más extensa de las dos. Sin embargo, en ocasiones haré referencia a la versión de 1850, cuando la idea a destacar contenga más elementos que mejoren su comprensión o variaciones relevantes. He utilizado textos paralelos correspondientes a las versiones de 1805 y 1850: William Wordsworth, *The Prelude, or Growth of a Poet's Mind*, ed. Ernest de Sélincourt (London: Oxford University Press, 1928).

Lyrical Ballads (1800), el prefacio de Wordsworth a la segunda edición de *Lyrical Ballads* (en adelante LB)⁸³ —compartiendo autoría con S.T. Coleridge—. La obra *Guide to the Lakes*⁸⁴ (en adelante *Guide*) servirá de refuerzo en las conclusiones derivadas del análisis de TP.

- De Samuel Taylor Coleridge⁸⁵, por describir la naturaleza con un sentido de unidad siempre presente y por la variabilidad temática e ideológica observable en su obra, se analizarán los poemas siguientes:

- *The Eolian Harp*
- *Reflections on Having Left a Place of Retirement*
- *The Rime of the Ancient Mariner*
- *Frost at Midnight*
- *Fears in Solitude*
- *The Nightingale*
- *This Lime-tree Bower my Prison*
- *Hymn before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni*
- *Dejection: An Ode*

Ocasionalmente se citarán, además, otros poemas en notas al pie de página y en los análisis específicos de tablas. También se tendrán en cuenta extractos seleccionados de cartas. En cuanto a la obra en prosa de Coleridge, se destacará la obra *Biographia Literaria*.

- De Lord Byron⁸⁶ (1788-1824) *Childe Harold's Pilgrimage*, por compilar de forma exhaustiva gran parte de las ideas presentes en la obra de Wordsworth y Coleridge, y proyectarlas en una nueva síntesis poética que permite una apertura hacia un nuevo horizonte temático en las descripciones de la naturaleza.

A partir del enlace temático progresivo que permite la obra de Byron hacia una nueva consideración de la poesía romántica, se trabajará sobre dos poetas cuya obra se sostiene, a mi parecer, sobre pilares de naturaleza muy pareja. Se analizará el juego retórico en torno a la naturaleza física o material y su opuesto, a saber, la naturaleza

⁸³ Samuel Taylor Coleridge and William Wordsworth, *Lyrical Ballads, with a Few Other Poems* (London: Printed For J. & A. Arch, Gracechurch Street, 1798). Existen cuatro ediciones de *Lyrical Ballads*: 1798, 1800, 1802 y 1805. Exceptuando las ediciones segunda y tercera, que contienen ambas la misma serie de poemas, el conjunto de las cuatro ediciones poseen listas diferentes de poemas.

⁸⁴ La edición de 1810 fue una introducción anónima a un volumen de grabados. La quinta versión de 1835, ampliada y actualizada, es a la que generalmente se hace referencia.

⁸⁵ Todas las citas de Coleridge pertenecen a una edición de los poemas completos que sigue el esquema de la última edición de *Poetic Works* (1834), publicada en vida del autor: *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Ernest Hartley Coleridge (London: Oxford University Press, 1924).

⁸⁶ Todas las citas de Lord Byron pertenecen a: *The Works of Lord Byron: Poetry*, ed. E.H. Coleridge, Vol. II (London: John Murray, 1899).

considerada como inmaterial, ideal, sobrenatural, pero nunca ficticia en sentido estricto. Porque lo metafísico influye sobre lo humano y adquiere predominancia en la obra de dos observadores notables de la naturaleza, sin que lo físico quede relegado a un segundo nivel, se estudiarán los siguientes autores y sus obras:

- De Percy Bysshe Shelley⁸⁷, por abordar cuestiones en torno a la naturaleza de forma turbulenta con destacados aportes metafísicos y alegóricos, se analizarán los poemas siguientes:

- *To — (Oh! There are spirits of the air)*
- *Alastor; or, the Spirit of Solitude*
- *Hymn to Intellectual Beauty*
- *Mont Blanc*
- *Ode to the West Wind*
- *To a Skylark*

Además, se mencionarán ensayos, cartas y una selección adicional de poemas que se citarán ocasionalmente en el análisis específico de la percepción de la naturaleza de Shelley.

- De John Keats⁸⁸, por construir descripciones en torno a la materialidad natural sin despojarse de la inmaterialidad sobre la que la propia naturaleza le induce a pensar, se considerarán los siguientes poemas:

- *As from the Darkening Gloom a Silver Dove*
- *To Some Ladies*
- *Calidore: A Fragment*
- *I Stood Tip-toe upon a Little Hill*
- *On the Sea*
- *God of the Meridian*
- *Four Seasons Fill the Measure of the Year*
- *Fancy*
- *Ode to a Nightingale*
- *Ode on Melancholy*
- *Lamia*
- *To Autumn*

También se hará referencia, cuando sea necesario o pertinente, a otros poemas suyos en notas al pie de página.

⁸⁷ Todas las citas de Percy Bysshe Shelley pertenecen a *The Complete Poetical Works of Shelley*, ed. Thomas Hutchinson (Oxford: The Clarendon Press, 1904). En caso de incluir referencias a una obra diferente, se especificaría con una nueva nota.

⁸⁸ Todas las citas de John Keats pertenecen a: *The Poems of John Keats*, ed. Jack Stillinger (Cambridge (Massachusetts): The Belknap Press of Harvard University Press, 1978).

El estudio teórico de cada poeta —estudio a considerar en conjunto, en el caso de Shelley y Keats— culminará con al menos una tabla⁸⁹ que mostrará el análisis del léxico empleado en las descripciones de la naturaleza. Se partirá de sustantivos referentes a elementos de la naturaleza frecuentes en las obras y se analizará la forma en que son adjetivados. La adjetivación de cada poeta, escogida minuciosamente para las descripciones paisajísticas, ayudará a determinar sus imágenes del mundo, así como los presupuestos sobre la naturaleza inherentes a cada *Weltanschauung*⁹⁰.

⁸⁹ La introducción de la obra de Byron en el estudio de obras destacables del Romanticismo se mantendrá únicamente como pasaje ideológico hacia la poesía de Shelley y Keats. En consecuencia, no se realizará un estudio del léxico de Byron.

⁹⁰ Se ha tendido a traducir *Weltanschauung* por “cosmovisión.” Este término es más correcto que “concepción del mundo,” que apenas se diferencia de “imagen del mundo.” La ambigüedad de la traducción proviene, en parte, de la terminología alemana, que es donde han surgido estos términos. Se distingue entre: *Weltbild* = imagen del mundo; *Weltauffassung* = concepción del mundo; *Weltanschauung* = mirada, visión del mundo. *Weltauffassung* es el término menos técnico y equivale a los otros dos cuando no es necesario precisar.

1. William Wordsworth: unión mística entre el ser humano y la naturaleza en *The Prelude*

The Prelude (TP) constituye, quizás, el trabajo más completo e intelectualmente intenso de la gran colección poética de William Wordsworth. Compuesto entre 1798 y 1850, y considerado como obra autobiográfica, este poema reproduce las ideas y anhelos del poeta a lo largo de diferentes etapas de su vida, así como su relación con la naturaleza en diferentes contextos. Wordsworth tiene la intención inicial de escribir un extenso poema filosófico dividido en tres partes y titulado *The Recluse*, cuya introducción fuese el mismo TP, y le siguiera la segunda parte: *The Excursion*. A pesar de su propósito, no llega nunca a completar la trilogía. Sin embargo, hoy día tenemos las dos primeras partes.

En TP preponderan las reflexiones en torno a la relación de Wordsworth con la naturaleza, considerada ésta como entidad suprema, inspiradora y protectora a la que todo ser humano debería aspirar. La ciudad y sus ataduras quedan evidentemente alejadas de los comentarios más halagadores del autor, que no duda en rechazarlas por ser perjudiciales para la búsqueda de la libertad. Dicha libertad solamente podría conseguirse en el entorno natural, que supone, además, un gran deleite para todo aquél que dedique su tiempo a la observación de sus fenómenos. Las experiencias de gozo en la naturaleza llegan a ser tan intensas para Wordsworth, que en ocasiones sus versos se cargan de contenido místico. De hecho, solamente con experiencias que produzcan en el observador de la naturaleza el sentimiento de lo sublime, se podría llegar a conseguir una comunión total con ella, el fin último a perseguir para el poeta.

Distingo así en el análisis de TP tres temas: La idea general de naturaleza, ciudad y ciencia y comunión con la naturaleza y deleite.

1.1. La idea general de naturaleza

La naturaleza es entendida por Wordsworth como una entidad viva, creadora y participante de todo lo que hay. Esta entidad participa, a su vez, de otra fuerza más general y superior:

Wisdom and Spirit of the universe!
Thou Soul that art the eternity of thought! (TP 1805, I, 428-429).

Wordsworth presenta un universo activo (“active universe,” TP II, 266)⁹¹ y regulado por una única gran mente (“one great mind,” TP II, 272), ser (“I felt the sentiment of Being spread,” TP II, 420), alma o espíritu. A pesar de que términos como *sabiduría*, *espíritu*, *alma*, *mente* o *ser* sean frecuentes en la obra, no se observa que posean una carga estrictamente religiosa. Las alusiones del poeta a entidades extraordinarias, de forma inexorable, deben contener el peso de ser menciones a Dios⁹², sin embargo, el léxico utilizado por Wordsworth deja entrever que sus intereses temáticos van más allá de ser representados por medio de meras descripciones de lo teológico. La naturaleza provoca sentimientos en Wordsworth que encuentran en ocasiones su expresión más próxima en el sentimiento religioso. Sin embargo, esto no quiere decir que todas las referencias a determinados sentimientos relacionados con lo sobrenatural —los cuales sí van a resultar habituales—, deban ser consideradas como referencias estrictamente religiosas.

Las alusiones a elementos concretos de la naturaleza, o a la propia naturaleza como entidad, son frecuentes en TP. No obstante, las menciones a Dios poseen una naturaleza críptica y son poco frecuentes. Estas escasas menciones no resultan útiles para formar una imagen general y exacta sobre la idea que Wordsworth tiene acerca de Dios, ni de su idea sobre la relación de Dios con la naturaleza. Sin embargo, las referencias explícitas a lo religioso no estarán completamente fuera del lenguaje del poeta. Ejemplo es el sentimiento religioso producido por la observación de la naturaleza (“That spirit of religious love in which I walked with Nature,” TP II, 376-377).

Dada la tendencia del autor a combinar significados literales con el uso de metáforas, el sentido que se puede dar al texto es variado y, en ocasiones, ambiguo. La relación del poeta con la naturaleza y su forma de comprenderla pueden, no obstante, ser analizadas sin necesidad de ofrecer definiciones tentativas de su idea de Dios. Uno de los fragmentos de TP, en este caso, de la edición de 1850, que mejor ejemplifica las ideas destacadas es el siguiente:

⁹¹ *active* aparece en cursiva en el original.

⁹² S. A. Brooke (*Theology in the English Poets: Cowper, Coleridge, Wordsworth and Burns* (London: J.M. Dent & Sons, 1910)), realiza un minucioso estudio sobre la idea de Dios en Wordsworth y su relación con la naturaleza. Sobre la cita recién destacada (*Wisdom and Spirit of the universe!*, TP I, 428) apunta lo siguiente: “This is God, living, moving, and rejoicing in all his Works; not the God in Man, but the God in Nature, a wholly distinct manifestation of His life” (p. 80).

When into air had partially dissolved
 That vision, given to *spirits of the night*
 And three chance human wanderers, in calm thought
 Reflected, it appeared to me the type
 Of a *majestic intellect*, [...]

There I beheld the emblem of a *mind*
 [...] a mind sustained
 By recognitions of *transcendent power*,
 In sense conducting to *ideal form*,
 In soul of more than mortal privilege.
 One function, above all, of such a mind
 Had Nature shadowed there, by putting forth,
 'Mid circumstances *awful and sublime*,
 That mutual domination which she loves
 To exert upon the face of outward things,
 So moulded, joined, abstracted, so endowed
 With interchangeable supremacy,
 That men, least sensitive, see, hear, perceive,
 And cannot choose but feel. The power, which all
 Acknowledge when thus moved, which Nature thus
 To bodily sense exhibits, is the express
 Resemblance of that *glorious faculty*
 That higher minds bear with them as their own.
 This is the very *spirit* in which they deal
 With the whole compass of the universe (TP 1850, XIV, 63-67, 70, 74-92)⁹³.

Los mismos versos correspondientes a la versión de 1805 resultan también relevantes, dado que Wordsworth desea expresar las mismas ideas con un vocabulario modificado y significativo que añade la figura de Dios:

A meditation rose in me that night
 Upon the lonely Mountain when the scene
 Had pass'd away, and it appear'd to me
 The perfect image of a *mighty Mind*,
 Of one that feeds upon infinity,
 That is exalted by an underpresence,
 The sense of *God*, or whatso'er is dim
 Or vast in its own being, above all
 One function of such mind had Nature there
 Exhibited by putting forth, and that
 With circumstance most awful and sublime,
 That domination which she oftentimes
 Exerts upon the outward face of things (TP 1805, XIII, 66-78).

La escena contemplada se relaciona con un intelecto o mente superiores. Wordsworth percibe algo mágico y misterioso en el estado de calma de la naturaleza

⁹³ Todas las cursivas en los versos son mías. En el caso de que pertenecieran al texto original, se especificaría con una nueva nota.

que relaciona con una entidad suprema de “poder trascendental.” La naturaleza domina y modela todas las cosas con dicho poder, que es la fiel imagen de un intelecto. Wordsworth subraya que hasta en el ser humano menos perceptivo se generarían sentimientos sobre la grandeza de la naturaleza. Todo está conectado: la naturaleza como imagen espiritual del intelecto superior en conexión con el ser humano. La naturaleza juega el papel de espíritu intermediario entre Dios y el ser humano.

No existe una mención directa a Dios en los versos citados de la versión de TP de 1850. Sin embargo, se aprecia claramente cómo la descripción de la escena natural se transforma en descripción “mágica,” dado el uso de un léxico que hace referencia a elementos místicos o transnaturales (“spirits of the night,” “majestic intellect” (“God” en TP 1805), “mind” (“mighty Mind,” en TP 1805), “transcendent power,” “ideal form,” “awful and sublime,” “glorious faculty,” “spirit”). Se desvela así la multiplicidad de expresiones que Wordsworth considera adecuadas para la descripción de sentimientos trascendentales producidos por visiones de lo sublime en la naturaleza, sea cual sea su idea de Dios. No obstante, la presencia del sustantivo *God* en los versos de 1805 hace que disminuya notablemente el número de expresiones y términos sinónimos que aluden a lo transnatural si se compara con la versión de los versos de 1850. El término *God* parece abarcar toda forma de expresión alternativa en la versión de 1805.

Generalmente, se tiende a relacionar a Wordsworth con la creencia en el panteísmo, dada la existencia de versos que establecen una conexión directa entre la naturaleza y Dios⁹⁴:

For what we may become, and what we need,
Than Nature’s self, which is the *breath of God* (TP V, 221-222).

Estos versos recuerdan la distinción que Spinoza establece entre la *natura naturans* —naturaleza activa o creadora— y la *natura naturata* —naturaleza pasiva o que ha sido creada—. Wordsworth, en este caso, presenta a Dios como *naturans* y a la naturaleza como *naturata*. Los comentarios acerca de las inclinaciones panteístas del poeta sin duda provienen de versos como los mencionados, en donde se definen dos elementos independientes pero, a la vez, conectados entre sí. Sin embargo, Wordsworth no parece estar de acuerdo con las alusiones a su supuesta inclinación panteísta. En una

⁹⁴ Una idea aproximada sobre la relación entre la naturaleza y Dios en la obra de Wordsworth podría formarse analizando la conexión entre la naturaleza y el ser humano, dado que ambos compartirían el mismo origen divino: “But blessed be the God / Of Nature and of Man” (TP VIII, 435-436).

carta (diciembre de 1814) expresa su descontento refiriéndose a un pasaje de su obra *The Excursion*:

There is indeed a passage towards the end of the fourth book, where the Wanderer introduces the simile of the Boy and the Shell and what follows, that has something ordinarily (but absurdly) called *Spinosistic* [...] She condemns me for not distinguishing between Nature as the work of God, and God himself. But where does she find this doctrine inculcated? Whence does she gather that the author of *The Excursion* looks upon Nature and God as the same?⁹⁵.

El hecho de querer transmitir la idea de una directa conexión entre el hombre, la naturaleza y Dios, no quiere decir que los tres elementos se sitúen a un mismo nivel valorativo. No obstante, la definición exacta de las creencias del poeta no aporta ningún tipo de contenido intelectual significativo. En este sentido, según M.H. Abrams, una de las preguntas clave con respecto a la obra de Wordsworth debería ser “¿qué *hace* Dios en el poema?,” a la cual Abrams responde que “nada importante”⁹⁶. TP no muestra la exclusión total de Dios, sin embargo, Wordsworth no lo presenta como creador y agente absoluto, sino, con palabras de Abrams, como “espectador de una acción completa.” Para Wordsworth Dios no participa directamente de la creación pero “sus atributos y funciones (los “poderes sagrados,” la “Creación” y la “Divinidad”) sobreviven”⁹⁷. El poeta se aproxima más a una relación directa entre el ser humano y la naturaleza, considerándolos como únicos agentes con iniciativa, y reduce el peso que la figura de un ser divino cristiano, según Abrams “prepotente,” pudiera tener en tal correspondencia: “In its central tradition Christian Thought had posited three primary elements: God, nature, and the soul; with God of course utterly prepotent, as the creator and controller of the two others [...] The tendency in innovative Romantic thought [...] is greatly to diminish, and at the extreme to eliminate, the role of God, leaving as the prime agencies man and the world”⁹⁸.

La inclusión de un léxico explícitamente teológico en ocasiones, así como la intención simultánea de secularizarlo, muestra una aproximación wordsworthiana dual al mundo y, por ello, sometible a la posibilidad de interpretaciones alternativas y probablemente opuestas. Abrams, por ejemplo, centra su atención en la causa de la

⁹⁵ William Wordsworth, *The Letters of William and Dorothy Wordsworth*, ed. Ernest de Sélincourt, Vol. II (*The Early Years*) (Oxford: The Clarendon Press 1937), 618.

⁹⁶ Meyer Howard Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (New York: W. W. Norton & Company, 1973), 90.

⁹⁷ Ídem.

⁹⁸ *Ibíd.*, 91.

existencia de una cierta ambigüedad lingüística en obras románticas como TP, y ofrece una respuesta que halla en el estudio sobre “la secularización de las ideas teológicas y maneras de pensar heredadas”⁹⁹. En términos de Abrams, “es un lugar común histórico que el curso del pensamiento Occidental desde el Renacimiento haya sido el de una progresiva secularización [...] El proceso [...] no ha sido el de supresión y reemplazo de ideas religiosas sino la asimilación y reinterpretación de ideas religiosas”¹⁰⁰. Esto permitiría explicar la incapacidad de Wordsworth por desprenderse de las ideas religiosas y formas de pensar adquiridas que moldean su lenguaje poético. Este lenguaje debería ser precisamente revelador de la perdurabilidad de huellas teológicas, no sólo en los textos de Wordsworth, sino en los de todos los románticos. Tales rastros constituirían la serie de conceptos teológicos empleados en las descripciones de la naturaleza.

Si se menciona a Dios en TP, según Abrams, a intervalos y ceremoniosamente¹⁰¹, no sería más que el reflejo de una herencia ideológica de la que es difícil prescindir, pero que no impide a Wordsworth perseguir su propósito fundamental, a saber, lograr una total comunión con la naturaleza a fin de obtener inspiración de ella:

With my own modest pleasures, and have liv'd,
With God and Nature communing (TP II, 445-446).

En este sentido, la naturaleza se compara con una suave brisa creativa (“A corresponding mild creative breeze, / A vital breeze which travell'd gently on,” TP I, 43-44), vital e inspiradora. El inicio de la inspiración poética solamente se daría al tener contacto directo con la naturaleza gracias a los sentidos. Wordsworth incluso le asigna el papel de guía (“One evening (surely I was led by her),” TP I, 372) o maestra (“This Verse is dedicate to Nature's self, / And things that teach as Nature teaches,” TP V, 230-231). Los siguientes versos son, quizás, los que más claramente expresan la relación entre la naturaleza entendida como maestra, Dios y el hombre:

Hitherto,
 In progress through this Verse, my mind hath look'd
 Upon the speaking face of earth and heaven
 As her prime *Teacher*, intercourse with man
 Establish'd by the *sovereign Intellect*,

⁹⁹ *Ibíd.*, 12.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, 13.

¹⁰¹ *Ibíd.*, 90.

Who through that bodily Image hath diffus'd
A soul divine which we participate,
A deathless spirit (TP V, 10-17).

El “intelecto soberano” (“sovereign Intellect,” l. 14) es una forma habitual de referencia a Dios y la “imagen corporal” (“bodily Image,” l. 15), en este contexto, sería el cuerpo humano entendido como forma terrenal de la existencia humana. Con referencia al “espíritu inmortal” (“deathless spirit,” l. 17), el poema *Tintern Abbey* (1798)¹⁰² es quizás uno de los que mejor expresan las impresiones de Wordsworth al percibir la presencia de un elemento incorpóreo en un ambiente natural presidido por una abadía en ruinas¹⁰³. La escena descrita genera en Wordsworth la más sublime de las sensaciones:

*And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man,
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things* (ll. 93-102)¹⁰⁴.

Visión derivada, aunque completamente desmitificada de la tendencia wordsworthiana de “incorporación del Dios personal a una naturaleza sacramental”¹⁰⁵, es la de Walt Whitman en *Leaves of Grass* (1855). El poema se presenta con un

¹⁰² El título completo del poema es el siguiente: *Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour*.

¹⁰³ La abadía de Tintern que da nombre al poema de Wordsworth se ha convertido en uno de los más conocidos símbolos del Romanticismo. Ejemplifica el atractivo singular que las ruinas suponen como fuente de inspiración para la composición poética. Esta abadía representa un tipo de armonía de pasado preindustrial, un entorno inspirador aunque olvidado y consumido por la naturaleza, lugar común de la poesía romántica. Esta ruina otorga un mayor poder de perdurabilidad a la naturaleza, por encima del ser humano. Así, tal como se indicaba en el apartado a) “El Romanticismo en la historia de la idea de naturaleza: rasgos generales” de la Introducción a la Parte I, los poetas románticos sienten fascinación por las ruinas dado que evocan la eternidad, la memoria. El sentimiento que Wordsworth describe en el poema está por encima de todo entendimiento. Se trata del sentimiento de lo sublime, evocador de grandeza natural y debilidad humana frente a la inmensidad de la naturaleza. Lo sublime trasciende el mundo material y representa la conexión con la libertad, lejos de toda obligación mundana. La mejor expresión de este símbolo recurrente en la poesía romántica se puede observar de forma materializada en la pintura paisajística de la época. Entre la extensa obra pictórica de Caspar David Friedrich, uno de los mayores representantes de la pintura paisajista romántica, destacan las obras dedicadas a las ruinas —góticas, en general— como “Abadía en el Robledal,” “Las Ruinas de Eldena,” “El Soñador-Las Ruinas de Oybin,” “El Cementerio de Cloister Nevado” o “Ruinas de una Iglesia en el Bosque,” entre otras obras destacables.

¹⁰⁴ William Wordsworth, *Wordsworth: Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson. Revisado por Ernest de Sélincourt (London: Oxford University Press, 1975), 164.

¹⁰⁵ Abrams, *Natural Supernaturalism*, 139.

contenido que apuesta por los elementos materiales del mundo. En contraste con el texto de Wordsworth —y en general con los textos del Romanticismo—, Whitman se centra en el ser humano y la naturaleza sin necesidad de apelar a instancias sobrenaturales, que si bien no las desprecia, no cree que deban ser consideradas como algo superior a lo humano. El ámbito de lo humano y el ámbito de lo natural se consideran iguales a los ojos del poeta. Se crea así un fuerte vínculo entre seres y objetos terrestres que no dependen ni están subyugados a elementos inmateriales. Whitman comparte el deseo romántico de encontrarse en comunión con la naturaleza y el sentimiento de amor por todo lo que le rodea:

The atmosphere is not a perfume....it has no taste
of the distillation....it is odorless [...]
I will go to the bank by the wood and become
undisguised and naked,
I am mad for it to be in contact with me¹⁰⁶.

De esta pasión por lo natural deriva una fuerte defensa por la igualdad entre los elementos que conviven en la tierra y todos aquellos elementos también naturales, pero que han sido venerados y considerados superiores:

I believe a leaf of grass is no less than the journeywork
of the stars¹⁰⁷.

Whitman no desprecia a los dioses, es más, reconoce que han servido de apoyo para los que los necesitan pero cree que los hombres que desempeñan su trabajo diariamente, por ejemplo, deberían ser considerados incluso superiores. Se podría abstraer de estas ideas un intenso anhelo por parte de Whitman de conseguir un reconocimiento del trabajo de todas aquellas personas que pasan desapercibidas. Lo sobrenatural, en consecuencia, queda reducido a algo sin importancia cuando se compara con los hechos y elementos materiales de lo cotidiano. Se subraya en el texto que no existe desprecio alguno por los teólogos o sacerdotes pero se insiste en prestar más atención a las personas y a uno mismo que a la teología:

I have said that the soul is not more than the body,
And I have said that the body is not more than the soul,
And nothing, not God, is greater to one's-self
is¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Walt Whitman, *Hojas de Hierba*, trad. Manuel Villar Raso (Madrid: Alianza Editorial, 2012), 64 (Sección 2)

¹⁰⁷ *Ibíd.*, 148 (Sección 31)

Prueba de que no niega la existencia de Dios son los versos que afirman su sentimiento de la presencia de Dios en todas las cosas. No comprende, no obstante, por qué debe considerarlo una instancia superior a él mismo:

I hear and behold God in every object, yet I understand
God not in the least,
Nor do I understand who there can be more wonderful
than myself¹⁰⁹.

La obra *Pastoral I* de George Meredith constituye otro ejemplo recurrente de ausencia de figuras divinas en una descripción de la naturaleza, en este caso, una naturaleza vívida, activa, y profundamente imaginativa y perspicaz, a la par que realista:

How sweet on sunny afternoons,
For those who journey light and well,
To loiter up a hilly rise
Which hides the prospect far beyond,
And fancy all the landscape lying
Beautiful and still [...]

No disenchantment follows here,
For nature's inspiration moves
The dream which she herself fulfils;
And he whose heart, like valley warmth,
Steams up with joy at scenes like this
Shall never be forlorn¹¹⁰.

Permitir que la belleza natural cale en el que la observa y la vive en todo su esplendor no puede decepcionar ni desencantar, según Meredith. No existen manifestaciones de la divinidad en las escenas de la naturaleza relatadas. Sin embargo, la intención del autor es, justamente, la de realizar una descripción sobre cómo es la propia naturaleza la que acompaña y acoge a todo al que se deje conducir por la belleza de los senderos descritos.

La naturaleza en la obra de Wordsworth, al contrario, queda perfilada como elemento cuasi-divino, creador de belleza e inspirador, que acompaña al poeta en un camino iluminativo y místico hacia la creación poética. El “alma” de la naturaleza se percibe en todos sus elementos concretos. Wordsworth, no obstante, no apuesta por

¹⁰⁸ *Ibíd.*, 228 (Sección 48).

¹⁰⁹ *Ídem.*

¹¹⁰ George Meredith, *The Poetical Works of George Meredith* (London: Constable and Company Ltd., 1912), 47 (ll. 1-6); 48 (ll. 37-42). Las cursivas son mías.

describir una naturaleza fraccionada en partes, esto es, en elementos concretos del paisaje natural, sino que propone estudiarla como un todo.

El énfasis que Wordsworth emplea para describir su fuente absoluta de inspiración, la naturaleza, se refuerza incluso más cuando se compara con su elemento opuesto: la ciudad. El despliegue de términos referentes a una naturaleza más celestial que terrenal cesa en los libros dedicados al relato de sus estancias como estudiante y visitante en diferentes ciudades. No obstante, el contraste creado por la oposición ciudad/naturaleza hace que la menos abundante adjetivación de los elementos de la naturaleza adquiera una fuerza especial y destaque frente a temas dedicados a la ciencia, adornada ésta con adjetivos poco halagadores.

1.2. Ciudad y Ciencia

Con un claro tono de rechazo a la ciencia a lo largo de toda la obra¹¹¹, Wordsworth destaca la fuerza inspiradora de la naturaleza frente a los muros opresivos de la urbe:

Five years are vanish'd since I first pour'd out
Saluted by that animating breeze
Which met me issuing from the City's Walls (TP VII, 1-3).

Las constricciones impuestas por la ciudad impiden a Wordsworth tener un acceso directo a su mayor fuente de inspiración, la naturaleza. Sin embargo, es quizás el contraste entre los dos ambientes, opuestos, lo que le permite escribir con unos términos tan expresivos y descriptivos a favor de la naturaleza y en contra de una de las principales actividades llevadas a cabo en la ciudad: la ciencia. El siglo XVIII representa la abstracción científica dirigida al estudio de la naturaleza. Wordsworth, en cambio, desea ofrecer una atención adecuada a ciertos aspectos de la materia orgánica que las abstracciones científicas no pueden analizar¹¹². Acusa a la ciencia de realizar un

¹¹¹ Wordsworth pasa de una inicial defensa de las ideas revolucionarias surgidas en el bullicioso París de 1789 a un profundo desengaño. Es testigo del incumplimiento de los principales ideales de la Revolución que, bajo un inadecuado seguimiento de las ideas de J. J. Rousseau, convierten al movimiento revolucionario en una “revolución del terror.” El hecho de desprenderse de ciertas ideas que relaciona directamente con la ciudad ha podido generar en Wordsworth un sentimiento aun mayor de rechazo. En ocasiones, sin embargo, admite haber encontrado estimulante el bullicio de la urbe, no sin destacar que tal deleite es solamente posible por la protección incesante de la naturaleza, que le guía y protege.

¹¹² Con palabras de A. N. Whitehead (*Science*): “It is important therefore to ask, what Wordsworth found in nature that failed to receive expression in science” (p. 103).

estudio fraccionador de los elementos de la naturaleza, cuando ésta se habría de comprender como un todo. Igualmente, da por hecho que la parcelación o delimitación de las partes es algo que no puede percibirse en la naturaleza, sino que es una invención humana. En el poema *The Tables Turned* (1798) Wordsworth critica al intelecto que se interpone y deforma las formas de la naturaleza, y no deja en muy buen lugar a la disección, un acto que, precisamente, consiste en dividir. La disección es incompatible con la búsqueda del todo:

Sweet is the lore which Nature brings;
Our meddling intellect
Mis-shapes the beauteous forms of things: —
We murder to dissect (ll. 25-28)¹¹³.

TP muestra cómo la unidad orgánica de todo se presenta ante Wordsworth (“The unity of all has been reveal’d,” TP II, 226). Wordsworth afirma, además, que por ser un todo, no tuvo comienzo (“Hath no beginning,” TP II, 237). La ciencia así no es más que “vacío,” una “mentira” (“Now this is hollow, ‘tis a life of lies,” TP V, 350), mera “apariencia,” un “sucedáneo,” o incluso un “falso poder secundario” que establece fronteras en la naturaleza cuando verdaderamente no las hay:

Science appears but, what in truth she is,
Not as our glory and our absolute boast,
But as succedaneum, and a prop
To our infirmity. Thou art no slave
Of that false secondary power, by which,
In weakness, we create distinctions, then
Deem that our puny boundaries are things
Which we perceive, and not which we have made (TP II, 217-224).

El rechazo al método descriptivo-explicativo no es caprichoso y casual. El propósito de Wordsworth es anunciar que mediante la práctica científica no es posible la percepción de la naturaleza entendida como una “gran totalidad” (“great whole,” TP III, 131) que permita una libre inspiración¹¹⁴ y posterior creación poética¹¹⁵. Sin embargo,

¹¹³ Wordsworth, *Poetical Works*, 377.

¹¹⁴ F. Aliata y G. Silvestri (*Paisaje como Cifra*) abogan por la “mirada sin filtros del poeta inspirado” (p. 86) que aspira a la captación de la autenticidad de la naturaleza: “en el artista se confía la misión de “hallar el nombre propio de las cosas,” aquel que las metáforas sucesivas habrían ocultado, el sustento del mundo; mientras las técnicas y las ciencias sólo pueden describir superficies y reducirlas a cálculo y beneficio. Una proximidad *prelingüística* al mundo [...] En este camino se constituyen las oposiciones ahora recurrentes en el sentido común: lo mecánico *versus* lo orgánico, lo abstracto *versus* lo concreto, lo formal *versus* lo vital” (pp 86-87. Cursivas en el original).

¹¹⁵ E. Manier (*The Young Darwin and his Cultural Circle*. Studies in the History of Modern Science. Vol. 2. (Dordrecht: D. Reidel Publishing Co., 1978) se refiere a la anti-cientificidad de Wordsworth en estos términos: “Wordsworth found science in its most noble office *only* when [...] she provided guidance and

tales ideas no han de implicar necesariamente el desprecio personal del autor hacia cualquier tipo de nuevo conocimiento que pudiera obtener de la ciencia¹¹⁶. Precisamente, Wordsworth admite obtener placer a partir de una rama científica que trabaja con abstracciones: la geometría. En palabras del propio Wordsworth:

Yet I must not entirely overlook
The pleasure gather'd from the elements
Of geometric science. I had stepp'd
In these inquiries but a little way,
No farther than the threshold; with regret
Sincere I mention this; but there I found
Enough to exalt, to cheer me and compose (TP VI, 135-141).

Según S. K. Sarker, “para Wordsworth, la geometría era un símbolo de eternidad, y de las leyes de la naturaleza”¹¹⁷. A pesar de esta supuesta actitud wordsworthiana, receptiva hacia la geometría, conviene señalar la comparación que A. Mackie realiza entre Wordsworth y Alfred Tennyson. Tennyson destaca por su precisa, minuciosa y detallada forma científica de análisis natural en perfecta conjunción con la poesía. Si bien Tennyson escribe con un manifiesto conocimiento en botánica, según Mackie, “Wordsworth, a pesar de que tuviese un profundo interés en las flores, se contentaba con una sentimental pero acientífica admiración”¹¹⁸. Esta admiración sentimental, vinculada, con palabras de Mackie, a “fervor extático” y una “pasión abrumadora,” son, sin embargo, características de las que Tennyson “no podía presumir.” Se podría decir, en consecuencia, que Wordsworth es “menos científico, en la moderna aceptación de dicho término, que Tennyson”¹¹⁹. L. Stevenson coincide con la idea de Mackie y apunta que los poemas de la naturaleza de Tennyson “eran de la

support for the imaginative liberation [...] of the mind itself” (p. 95. Cursiva en el original). Manier afirma que Wordsworth podría sentir simpatía hacia la ciencia siempre que ésta ayudara a desarrollar la moral y el propio conocimiento del ser humano. Se entiende que en la medida en que la ciencia se aleje de los propósitos del poeta, él también se alejará de mantener una defensa de ella.

¹¹⁶ De hecho, en una carta (11 de marzo de 1798) Wordsworth (*William and Dorothy Wordsworth*, Vol. I (*The Early Letters*, 1935)) hace alusión a la expectativa de viajar a Alemania junto con Coleridge y una serie de familiares para practicar el idioma y ponerse al día con nuevo conocimiento sobre ciencias naturales: “We have come to a resolution, Coleridge, Mrs. Coleridge, my Sister, and myself of going into Germany, where we purpose to pass the two ensuing years in order to acquire the German language, and to furnish ourselves with a tolerable stock of information in natural science” (p. 189).

¹¹⁷ Sunil Kumar Sarker, *A Companion to William Wordsworth* (New Delhi, Atlantic Publishers and Distributors, 2004), 567.

¹¹⁸ Alexander Mackie, *Nature Knowledge in Modern Poetry* (London: The Aberdeen University Press, 1906), 4.

¹¹⁹ *Ibid.*, 55.

tradición de Wordsworth, exceptuando que las descripciones eran tal vez más vívidas y precisas (mostrando su amplio conocimiento en historia natural)”¹²⁰.

La explicación por la pasión en la expresión poética y la acentificación wordsworthianos podría encontrarse en lo expresado en *Preface to Lyrical Ballads* (1800)¹²¹. En este texto Wordsworth expresa que la creación poética es una parte esencial del ser de todo ser humano. Su práctica, por lo tanto, debería verse como una acción totalmente natural y necesaria. En otras palabras, a pesar de que la actividad poética sea una actividad individual, íntima y en la que el espíritu trabaja de forma autónoma, con independencia del mundo exterior, dicho espíritu, manifestado en el ser humano, es universal y consustancial a la naturaleza humana. Sin embargo, a pesar de que afirme que la práctica poética es un acto interno y privado, en donde el espíritu trabaja sin considerar al mundo exterior, Wordsworth expresa en TP que se forma un “mundo independiente” en su mente a partir de “imágenes” o estímulos que percibe de todo lo que le rodea. Se crea una “síntesis” o interpretación particular del mundo a través de la poesía¹²². El mundo exterior, en este caso, la naturaleza, sirve de inspiración y aporta imágenes de cada elemento. El poeta realiza, en consecuencia, su propia interpretación de lo observado. Esta es, no obstante, una interpretación “natural,” de la realidad en donde no interfiere ningún tipo de conocimiento científico que filtre lo observado y modifique su descripción.

En relación al papel de la naturaleza con respecto al poeta, son relevantes las palabras de Stevenson: “Wordsworth, despite his instinctive sense of communion with external nature, treated natural phenomena as a mere background for human thoughts and emotions, assuming an essential difference to exist between mankind and all other phenomena”¹²³. No considero atinado destacar, por un lado, el “instintivo sentido de comunión con la naturaleza externa” e inmediatamente matizar que se trata de un “mero fondo para los pensamientos y emociones humanas.” El carácter instintivo de la actitud empática de Wordsworth con la naturaleza queda patente en sus textos. Sin embargo, a pesar de que resulte, asimismo, evidente que es gracias a la observación de la naturaleza que el poeta posee la capacidad de describir de forma enfática los pensamientos y

¹²⁰ Lionel Stevenson, *Darwin among the Poets* (Chicago: The University of Chicago Press, 1932), 187.

¹²¹ Wordsworth, *Poetical Works*, 734-743 (apéndice incluido).

¹²² Wordsworth, TP VI, 180-186.

¹²³ Stevenson, *Darwin among the Poets*, 10-11.

emociones generadas a partir de lo observado, no debería igualarse la fuente de gran parte de su inspiración poética a mera materialidad.

El hecho de que Wordsworth establezca una obvia diferencia entre, según Stevenson, existir entre humanos, y existir entre fenómenos de la naturaleza, no convierte a éstos en elementales bancos de datos a los que acudir de forma desapasionada. Los textos de Wordsworth muestran precisamente todo lo contrario, a saber, una fuerte pasión por el entorno natural. Mackie realiza una clara analogía entre la experiencia natural wordsworthiana y el sentimiento reverencial que puede surgir al entrar en una gran catedral: “Nature to him [Wordsworth] was an all-pervading spirit, and in her presence he felt himself overawed, as an ordinary man may be when he enters a great cathedral, in which the artistic grandeur of the building is supported and harmonized with the splendour of the ritual, and he is prompted to uncover his head and bow his knees in an attitude of humble reverence and sincere devotion”¹²⁴.

La reformulación que M.H. Abrams realiza de las palabras de Stevenson en torno a la relación de Wordsworth con la naturaleza es destacable: “like Blake and Coleridge, Wordsworth manifested wariness, almost terror, at the threat of the corporeal eye and material object to tyrannize over the mind and imagination, in opposition to that normative experience in which

The mind is lord and master—outward sense
The obedient servant of her will (TP 1850, 222-223).

the visual report is invariably the occasion for a meditation which turns out to constitute the *raison d'être* of the poem. Romantic writers, though nature poets, were humanists above all, for they dealt with the nonhuman only insofar as it is the occasion for the activity which defines man, thought, the process of intellection”¹²⁵. A pesar de la aparente dureza de las palabras de Wordsworth con respecto a lo externo entendido como “el obediente sirviente” de la voluntad de la mente, no considero que sea acertado, dentro de un contexto de interpretación de lo wordsworthiano, calificar a la naturaleza como *mero* (Stevenson) recurso, o al que en última instancia se recurre, como si recurrir al entorno natural fuese una acción evitable en el caso de que no fuera la fuente de inspiración principal. Wordsworth parece amparar cuidadosamente el origen de toda su iluminación poética y no parece desear influencias externas que la

¹²⁴ Mackie, *Nature Knowledge*, 58.

¹²⁵ Abrams, *The Correspondent Breeze*, 77.

corrompan. La ciencia, en este sentido, distorsionaría la percepción del mundo e impondría una visión particular de la realidad a la mente. En términos de A. N. Whitehead: “we forget how strained and paradoxical is the view of nature which modern science imposes on our thoughts. Wordsworth, to the height of genius, expresses the concrete facts of our apprehension, facts which are distorted in the scientific analysis”¹²⁶

La práctica científica, según apunta Wordsworth en el *Preface*, es una acción personal e individual y no inherente a nuestro ser. Tanto el científico como el poeta persiguen la verdad y el placer, pero la verdad científica solamente puede ser obtenida en partes individuales y no permite, además, un vínculo de afinidad con el resto de seres humanos, por ser una actividad a realizar en soledad:

The knowledge both of the Poet and the Man of Science is pleasure; but the knowledge of the one cleaves to us as a necessary part of our existence, our natural and unalienable inheritance; the other is a personal and individual acquisition, slow to come to us, and by no habitual and direct sympathy connecting us with our fellow-beings. The Man of Science seeks truth as a remote and unknown benefactor; he cherishes and loves it in his solitude: the Poet, singing a song in which all human beings join with him, rejoices in the presence of truth as our visible friend and hourly companion¹²⁷

Wordsworth no ofrece en el *Preface* un ataque explícito a la actividad científica. De hecho, en ocasiones, habla de ella y de la actividad poética como compañeras con capacidad de beneficiarse mutuamente¹²⁸. La poesía, en este caso, sería la encargada de aportar un toque de emoción y sensación a la ciencia, tomada ésta, quizás, como una actividad de lo más árida¹²⁹. Sin embargo, Wordsworth utiliza la forma de expresión condicional, posiblemente de forma deliberada, para hacer ver que solamente si la ciencia logra un cambio en la condición del ser humano, entonces la poesía le podría acompañar:

¹²⁶ Whitehead, *Science*, 104.

¹²⁷ Wordsworth, *Poetical Works*, 738.

¹²⁸ M. Gaull (“From Wordsworth to Darwin”) afirma que seguramente existiera un gran interés por parte de Wordsworth hacia los notables avances en geología de su época y destaca, además, la relación de Wordsworth con Adam Sedgwick: “Wordsworth knew Sedgwick during the ‘golden’ or ‘heroic’ age of geology, a period of controversy and change between 1770 and 1830 [...] The topics must have been immensely interesting to Wordsworth” (p. 37). Gaull se muestra, a diferencia de E. Manier, a favor de relacionar directamente a Wordsworth con el mundo científico y sus avances, y no menciona ningún tipo de condición restrictiva (cfr. nota 115).

¹²⁹ El poeta Percy B. Shelley también hermana a la ciencia con la poesía en su poema *The Revolt of Islam* (1818): “And Science, and her sister Poesy” (l. 2255).

If the labours of Men of Science should ever create any material revolution, direct or indirect, in our condition, and in the impressions which we habitually receive, the Poet will sleep then no more than at present, but he will be ready to follow the steps of the Man of Science¹³⁰.

Wordsworth no rechaza la ciencia, pero le pone una clara condición: solamente cuando llegue a demostrar algo que pueda alterar de forma sustancial y esencial la condición del ser humano, la poesía seguirá sus pasos. Estas condiciones, sin embargo, desaparecen por completo en el prefacio al poema *This Lawn, a Carpet all Allive* (1835) en donde el poeta realiza una insólita alegación a favor de hábitos tan científicos como el “análisis, la descomposición o la anatomización” para una más clara y profunda percepción de la belleza:

Some are of opinion that the habit of analysing, decomposing, and anatomising is inevitably unfavourable to the perception of beauty. People are led into this mistake by overlooking the fact that, such processes being to a certain extent within the reach of a limited intellect, we are apt to ascribe to them that insensibility of which they are in truth the effect and not the cause. Admiration and love, to which all knowledge truly vital must tend, are felt by men of real genius in proportion as their discoveries in natural Philosophy are enlarged; and *the beauty in form of a plant or an animal is not made less but more apparent as a whole by more accurate insight into its constituent properties and powers. A Savant who is not also a poet in soul and a religionist in heart is a feeble and unhappy creature*¹³¹.

En relación a las palabras de Wordsworth, Mackie responde alegando que “esta era su opinión teórica,” y no se debería “ocultar que su estado mental era más bien no científico”¹³². Ciertamente, Wordsworth *teoriza* en el prefacio y defiende una posición de proximidad o simpatía para/con la ciencia. Pero, ¿lo cumple en sus poemas? Sin duda, la defensa de Wordsworth a favor de ciertos hábitos científicos es poco compatible con su actitud y el *output* de su escritura poética.

La visión aparentemente unificadora de la ciencia y la poesía, así como la fervorosa defensa del análisis científico como potenciador y maximizador de la experiencia estética, sin embargo, no aparecen en TP, en donde sí se desprecia explícitamente la ciencia por el uso de un estudio divisorio de la naturaleza. La visión de la naturaleza que la ciencia ofrece no es compatible con la percepción unitaria de la

¹³⁰ Wordsworth, *Poetical Works*, 738.

¹³¹ William Wordsworth, *The Complete Poetical Works of Wordsworth*, ed. Paul D. Sheats (Boston: Houghton Mifflin Company, 1982), 668. Cursivas en el original.

¹³² Mackie, *Nature Knowledge*, 57.

naturaleza que Wordsworth obtiene en su observación¹³³. Considera, por ello, a la ciencia como una aproximación alternativa a la naturaleza, con unos métodos de análisis que permiten su observación desde otros puntos de vista no demasiado revolucionarios. Según A. Nichols, el tono críptico y enigmático de la poesía de la naturaleza de Wordsworth demuestra que, a pesar de mantener una relación cercana con la ciencia y las obras de inquietos viajeros, estos descubrimientos no pueden considerarse como nuevos paradigmas en ciencia que lleguen a alterar la concepción del mundo existente en la época. Las descripciones de nuevos paisajes sirven a Wordsworth para crear una nueva poesía, más profunda y fascinante¹³⁴. Nichols lo expresa de la forma siguiente: “this tension between objective describer of the natural scene and subjective shaper of sensory experience is partly the result of Wordsworth’s view of the mind as ‘creator and receiver both’ (*Prelude* II, 273)¹³⁵. Wordsworth consistently describes his own mind as the recipient of external sensations, which are then rendered into its own mental creations [...] Such an alliance between the inner life and the outer world is at the heart of Wordsworth’s descriptions of nature”¹³⁶.

La unidad que Wordsworth defiende entre el observador y la naturaleza observada le permite obtener la tan ansiada visión universal de todo lo que le rodea. La naturaleza es comprendida por el poeta como una sinfonía cargada de significado que solamente el sentimiento puede comprender. Según W. Garstang, para Wordsworth la naturaleza es “una sinfonía universal, una armonía de elementos infinitamente variados que atraen al hombre a través de cada sentido y entrada al corazón”¹³⁷. En este sentido, la ciencia no tiene mucho que aportar; el sentido total de la sinfonía de la naturaleza

¹³³ Las ciencias naturales de la época no parecen ofrecer pruebas inteligibles y perceptibles de su verdadera utilidad para el ciudadano común. En términos de W. Garstang (“Wordsworth’s Interpretation of Nature,” *Nature* 117 (supplement), Nº 2933 (1926)): “he [Wordsworth] had a vision in his mind which was not unfriendly to the development of science, even though, as he said, he would be unable to make use of science until, in its various branches, it had made some degree of progress intelligible and familiar to the common man” (p. 7).

¹³⁴ Precisamente, según Whitehead (*Science*), la fijación, el amor y la defensa por parte de Wordsworth hacia la naturaleza hizo que reaccionara en contra de la mentalidad científica del siglo XVIII: “Wordsworth in his whole being expresses a conscious reaction against the mentality of the eighteenth century. This mentality means nothing else than the acceptance of the scientific ideas at their full face value. Wordsworth was not bothered by any intellectual antagonism. What moved him was a moral repulsion. He felt that something had been left out, and what had been left out comprised everything that was most important” (p. 96).

¹³⁵ Se destacarán más adelante los mismos versos de Wordsworth que contienen la idea de reciprocidad entre el ser humano y la naturaleza.

¹³⁶ Ashton Nichols, “Roaring Alligators and Burning Tygers: Poetry and Science from William Bartram to Charles Darwin,” *Proceedings of the American Philosophical Society* 149, Nº 3 (September 2005): 307.

¹³⁷ Garstang, “Wordsworth’s Interpretation of Nature,” 4.

solamente puede ser comprendido por un poeta que, sin necesidad de descartar la razón, apuesta plenamente por las emociones¹³⁸.

1.3. Comunión con la naturaleza y deleite

Los sentimientos juegan un papel importante en la poesía romántica dado que “proyectan una luz”¹³⁹ sobre los objetos de percepción. La mente ya no es un “espejo,” un mero espacio receptor y reproductor del contenido recibido; la mente romántica pasa a ser proyectora de nuevo contenido, una “lámpara” que aporta luz y que convierte el proceso en una “percepción creativa”¹⁴⁰. En palabras del propio Wordsworth:

*From nature largely he receives; nor so
Is satisfied, but largely gives again,
For feeling has to him imparted strength,
And powerful in all sentiments of grief,
Of exultation, fear, and joy, his mind,
Even as an agent of the one great mind,
Creates, creator and receiver both (TP II, 267-273).*

De la interrelación que existe entre el poeta y la naturaleza¹⁴¹ deriva el rechazo radical de ideas mecanicistas del universo, emergentes de la filosofía de René Descartes y Thomas Hobbes. Como consecuencia se potencia el acercamiento hacia la naturaleza y la idea de revitalización de lo material¹⁴². Sentir la armonía de la sinfonía de la naturaleza permite la creación poética, que es el resultado de una exitosa comunión del

¹³⁸ Simétricamente, un científico podría afirmar que a pesar de sufrir “sordera” frente a la gran sinfonía natural, el poeta romántico sufriría de “ceguera” frente al verdadero funcionamiento de la realidad que observa. Se estaría dando por hecho que el científico no posee la actitud adecuada para *comprender* la naturaleza además de explicarla, y que el hecho de ofrecer un análisis de las partes no permitiría sentir lo mismo que un poeta expuesto a la totalidad de las fuerzas de la naturaleza.

¹³⁹ Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York: Oxford University Press, 1974), 54.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, 59, 63.

¹⁴¹ Sobre la defensa wordsworthiana de una unión entre el ser humano y la naturaleza, en contraposición con una defensa malthusiana a favor de la separación entre ambos, véase Christian Becker et al., “Malthus vs. Wordsworth: Perspectives on Humankind, Nature and Economy. A Contribution to the History and the Foundations of Ecological Economics,” *Ecological Economics* 53 (2005). En este artículo, por ejemplo, destaca la siguiente idea en torno a lo beneficioso de la comunión humano-natural: “Wordsworth considers nature as a point of reference for humankind. Not by turning away from nature does humankind fulfil its destiny (as by Malthus), but by turning to and orientating itself on her. This orientation on nature is, for Wordsworth, an essential condition of a good life [...] humankind and nature are not viewed in conflict with one another but in harmony [...] nature [...] represents a source of inner orientation. For Wordsworth, a good life is inseparably connected to an interrelationship with nature. This requires an encounter with and a respect for nature” (p. 307).

¹⁴² Abrams, *Mirror*, 65.

ser humano con cada elemento del entorno natural. La interiorización de la naturaleza hace que Wordsworth escriba en estos términos:

Then sometimes, in that silence, while he hung
Listening, a gentle shock of mild surprize
Has carried far into his heart the voice
Of mountain torrents; or the visible scene
Would enter unawares into his mind
With all its solemn imagery, its rocks,
Its woods, and that uncertain Heaven, receiv'd
Into the bosom of the steady Lake (TP V, 406-413).

La comunión con la naturaleza aporta al poeta un “poder visionario” (“Visionary Power,” TP V, 619) inspirador, que lo lleva a percibir un paisaje natural cuya descripción se escapa de todo intento de análisis científico racional. Wordsworth descubre un escenario con aires mágicos, descrito con la sentimentalidad propia de estar envuelto por el efecto de la percepción de lo sublime:

[...] The hemisfere
Of magic fiction, verse of mine perhaps
May never tread; but scarcely Spenser's self
Could have more *tranquil visions* in his youth,
More *bright appearances* could scarcely see
Of human Forms and superhuman Powers,
That I beheld, standing on winter nights
Alone, beneath this fairy work of earth¹⁴³ (TP VI, 102-109).

Las descripciones de la naturaleza que mejor expresan la emoción y el deleite que Wordsworth siente frente a ciertos contextos naturales, generalmente, poseen un carácter místico y hacen referencia a elementos sobrenaturales o espirituales. El efecto que percibe Wordsworth al estar en comunión con el espíritu de la naturaleza es, de hecho, similar al estado de encantamiento. Sin embargo, cabe matizar que a pesar de que Wordsworth describa unos sentimientos que afirma compartir con los propios elementos de la naturaleza, en un estado de sublime comunión, la diferencia entre el observador y lo observado, según, S. A. Brooke, se mantiene siempre firme: “it is important in reading Wordsworth to understand this clearly—this separate life of Nature and Man [...] he will not spoil Nature by tracing in her any likeness to his own moods”¹⁴⁴.

¹⁴³ Wordsworth hace un guiño a la obra *The Faerie Queene* (1590-1596) de Edmund Spenser.

¹⁴⁴ Brooke, *Theology*, 92-93.

Las escenas sublimes complacen a los sentidos, satisfacen a la razón y provocan persistentemente emociones de sobrecogimiento y asombro. Es a partir de este sentimiento reverencial que Wordsworth comprende la sinfonía de la naturaleza. Entiende el mensaje que envía la naturaleza viva mediante un lenguaje especial:

[...] and I would stand,
Beneath some rock, listening to sounds that are
The *ghostly language* of the ancient earth (TP II, 326-328).

La interpretación particular que cada poeta podría realizar de dicho lenguaje místico convierte las consecuentes descripciones de la naturaleza en subjetivas:

Of Genius, Power,
Creation and Divinity itself
I have been speaking, for my theme has been
What pass'd within me. Not of outward things
Done visibly for other minds, words, signs,
Symbols or actions; but of my own heart
Have I been speaking, and my youthful mind (TP III, 171-177).

Sobre la perspectiva subjetiva originada por el intercambio entre el objeto observado y el observador, también son destacables los siguientes versos:

I seem'd about this period to have sight
Of a new world, a world, too, that was fit
To be transmitted and made visible
To other eyes, as having for its base
That whence our dignity originates,
That which both gives it being and maintains
*A balance, an ennobling interchange
Of action from within and from without,
The excellence, pure spirit, and best power
Both of the object seen, and eye that sees* (TP XII, 370-379).

Sobre los versos recién mencionados, M.H. Abrams realiza un pertinente comentario en torno a la idea de percepción activa en Wordsworth —y Coleridge—, y defiende que sus escritos muestran una mente en un estado perceptivo activo más que “inertemente receptivo”¹⁴⁵. Como contraste a la idea de actividad wordsworthiana de Abrams, es significativo el poema *Expostulation and Reply* (1798) del propio Wordsworth. En esta obra se describe un estado de “sabia pasividad” (“wise passiveness”) en el ser humano, gracias al cual pueda “alimentar” (l. 23) su mente

¹⁴⁵ Abrams, *Mirror*, 58.

mediante la percepción y adquisición de poderes naturales, en lugar de permanecer constantemente en su busca¹⁴⁶:

‘Nor less I deem that there are powers,
Which of themselves our minds impress;
That we can feed this mind of ours
In a wise passiveness (ll. 21-24)¹⁴⁷.

La síntesis que Wordsworth crea en su mente a partir de las imágenes de la naturaleza es personal y sus descripciones de la naturaleza, comprensiblemente, relatan las impresiones que ha obtenido en su “propio corazón” (“my own heart,” TP III, 176). Las palabras de A. Mackie sirven como contraste porque ofrecen una respuesta a la actitud de Wordsworth frente a la naturaleza. Califica esta actitud como errónea y apunta que “Wordsworth estaba gravemente equivocado cuando afirmaba que la Naturaleza revelaba sus secretos sin necesidad de buscarlos”¹⁴⁸. Mackie continúa: “the fact is that many of her [Nature’s] most charming riddles are solved only after much seeking and close persistent labour. A merely meditative gaze, however sympathetic and however reverent, will not, from a distance, discover all that is to be seen”¹⁴⁹. Ciertamente, los poetas románticos tienden a pensar, en lo que a la belleza natural concierne, que la naturaleza es transparente y revela sus secretos con sólo ponerse en trance ante ella. Es un supuesto análogo al de la teoría de “la verdad manifiesta” (K. Popper), según la cual, la verdad se manifestaría inevitablemente por sí sola.

¹⁴⁶ En relación con las ideas mencionadas sobre actitudes activas y pasivas frente a la naturaleza, conviene destacar las palabras de T. W. Adorno (*Teoría Estética*, Vol. 7 en *Obra Completa*, trad. Jorge Navarro Pérez (Madrid: Akal, 2004)) con respecto a la percepción de la naturaleza: “de la belleza natural sabe más la percepción inconsciente. En su continuidad se muestra la belleza natural, a veces de repente. Cuanto más intensamente se contempla la naturaleza, tanto menos se percibe su belleza, a no ser que le llegue a uno involuntariamente. No suele servir de nada visitar los miradores más famosos, las bellezas naturales más importantes. A lo que habla en la naturaleza le perjudica la objetualización que la contemplación atenta causa [...] Si la naturaleza sólo se puede ver ciegamente (por decirlo así), son imprescindibles estéticamente la percepción y el recuerdo inconscientes [...] La pura inmediatez no basta para la experiencia estética. Ésta necesita, junto a la involuntariedad, también la voluntariedad, la concentración de la consciencia; no se puede eliminar la contradicción” (p. 98). Adorno plantea deliberadamente la contradicción que contempla, por un lado, la defensa de una “percepción inconsciente” de la belleza natural y, por otro, la necesidad de una voluntariedad “para la experiencia estética.” Adorno aboga por una contemplación de la naturaleza que, a diferencia de la observación de las obras de arte, no debiera ser nada intensa ni atenta, desinteresada, inconsciente, involuntaria, ciega. Asimismo afirma que “quien quisiera fijar lo bello natural en un concepto invariante quedaría en ridículo” (p. 99). Sin embargo, parece confirmar su irrevocable incumplimiento. Sin duda, la idea de que “la naturaleza solo se puede ver ciegamente” sin la “objetualización que la contemplación atenta causa” es insostenible, al menos para los poetas románticos, quienes de manera casi inconsciente, practican una contemplación del paisaje atenta, intensa, activa en el caso de Coleridge, y sabia en el caso de Wordsworth.

¹⁴⁷ Wordsworth, *Poetical Works*, 377.

¹⁴⁸ Mackie, *Nature Knowledge*, 57.

¹⁴⁹ Ídem.

Sin embargo, Wordsworth no sigue los dictámenes de una observación persistentemente activa. La percepción wordsworthiana de la naturaleza es meditativa, individual y no sometible a juicios objetivos. La consecuente descripción de la naturaleza, por lo tanto, puede ser considerada como crónica poética que da cuenta de los sentimientos o percepciones del autor, y no como análisis objetivo de la naturaleza. Un ejemplo recurrente es la percepción de lo sublime¹⁵⁰ en la naturaleza y el consecuente sentimiento de infinitud generado en el observador. A pesar de que Wordsworth no sea capaz de observar la infinitud de la naturaleza y del ser humano, sí es capaz, en cambio, de percibirla:

Our destiny, our nature, and our home
Is with infinitude, and only there (TP VI, 538-539).

El sentimiento de infinitud, asimismo, hace que la sensación de libertad se acentúe en Wordsworth. Este sentimiento de libertad permanece latente en cada verso con el uso de un léxico muy enfático que no siempre describe escenas o situaciones reales, sino que, en ocasiones, relata escenarios ideales o contextos pasados. La intuición e imaginación juegan un papel importante en la obra de Wordsworth. La observación intuitiva de la naturaleza trasladada al lenguaje poético se reviste, además, de un marcado sentimentalismo y espiritualidad. El uso de un vocabulario que hace referencia directa a seres o esencias divinas no es, sin embargo, necesario en cada momento que el poeta desea hacer referencia a ello. La mayor muestra de percepción de unidad, orden místico y eternidad se ofrece con la descripción de los elementos de la naturaleza activos e interconectados entre sí:

[...] the brook and road
Were fellow-travellers in this gloomy Pass,
And with them did we journey several hours

¹⁵⁰ Marjorie Hope Nicholson (*Mountain Gloom and Mountain Glory: the Development of the Aesthetics of the Infinite* (Seattle and London: University of Washington Press, 1997), 375) subraya cómo se percibe lo “Sublime” en los relatos de montaña románticos, a saber, como algo agradable lejano de todo “Horror” y “Terror” burkeanos. En términos de la autora, aquél viejo sublime “se había ido.” E. Burke (*A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. James T. Boulton (London: Routledge and Kegan Paul, 1958)) se refiere a la experiencia sublime definiéndola como la adquisición de placer mediante la observación estética de la naturaleza en su más potente manifestación de un poder que pone de manifiesto la insignificancia humana frente a las fuerzas de la naturaleza. La fuente del sentimiento de lo sublime se encontraría en todo tipo de experiencias calificables como terribles o que operaran en el ser humano de manera análoga al terror: “whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling” (p. 39. Cursiva en el original); “Indeed terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently, the ruling principle of the sublime” (p. 58).

At a slow step. The immeasurable height
 Of woods decaying, never to be decay'd,
 The stationary blasts of water-falls,
 And every where along the hollow rent
 Winds thwarting winds, bewilder'd and forlorn,
 The torrents shooting from the clear blue sky,
 The rocks that mutter'd close upon our ears,
 Black drizzling crags that spake by the way-side
 As if a voice were in them, the sick sight
 And giddy prospect of the raving stream,
 The unfetter'd clouds, and region of the Heavens,
Tumult and peace, the darkness and the light,
Were all like workings of one mind, the features
Of the same face, blossoms upon one tree,
 Characters of the great Apocalypse,
The types and symbols of Eternity,
Of first and last, and midst, and without end (TP VI, 553-572).

No sólo en los fragmentos citados, sino en todo TP, se percibe, según T. Milnes, una latente y “peculiar fusión de lo mundano y lo trascendental, lo personal y lo sublime”¹⁵¹, que puede ser comprendida como la “culminación del impulso de la Ilustración tardía”¹⁵². Abrams aporta una máxima que recoge de forma sintética las ideas contenidas en la obra de Wordsworth. En TP, según Abrams, se da una manifiesta intención de “naturalizar lo sobrenatural y humanizar lo divino”¹⁵³. Wordsworth crea una interrelación entre lo sublime y lo místico con los elementos de la naturaleza y el ser humano. La comunión entre todo lo que hay, lo humano con lo natural y lo espiritual, expresado en el texto como la unión de elementos opuestos (“Tumult and peace, the darkness and the light”), se presenta como una realidad con un orden superior (“Were all like workings of one mind”) y eternamente prolongable en el tiempo (“The types and symbols of Eternity, / Of first and last, and midst, and without end”).

La descripción de sentimientos sobre la infinitud, la percepción de eternidad de la naturaleza y su carácter místico, llevan a Wordsworth a expresarse, en ocasiones, con el uso de un lenguaje simbólico. La distintiva simbología wordsworthiana permite descubrir al lector cuál es, según J. R. Barth, su “visión del misterio”¹⁵⁴. Wordsworth

¹⁵¹ Tim Milnes, *William Wordsworth, The Prelude: A Reader's Guide to Essential Criticism* (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2009), 3.

¹⁵² *Ibíd.*, 4.

¹⁵³ Abrams, *Natural Supernaturalism*, 68.

¹⁵⁴ J. Robert Barth, *The Symbolic Imagination: Coleridge and the Romantic Tradition* (Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1977), 78.

crea “un mundo simbólico en donde puede ocurrir el encuentro más profundo. Se trata del encuentro entre el poeta consigo mismo, con el mundo de la naturaleza y de los hombres, con la realidad trascendente que llamamos Dios”¹⁵⁵. El símbolo, según Barth, permite que en dicho encuentro con los aspectos de la naturaleza y del ser humano más desconocidos, se mantenga, al mismo tiempo, velada su esencia: “symbol reveals the deepest mysteries of human life, but respects their ultimate resistance to revelation. Symbol leaves the mysteries as it finds them— awesome, compelling, radiant with darkness and with light”¹⁵⁶.

El uso del lenguaje simbólico muestra el sentimiento de estar en total conexión con mundos misteriosos y realidades transcendentales. Sin embargo, lo simbólico no permite revelar la totalidad de las características de lo percibido. De ahí el encanto de la situación en la naturaleza vivida por Wordsworth y de su posterior descripción. La terminología simbólica empleada por Wordsworth en las descripciones de la naturaleza desvela un sentimiento de comunión con la naturaleza que permite interpretarla como ámbito místico, espiritual. La unión del ser humano con la naturaleza es, a su vez, una unión con Dios. Se le considera, no obstante, el Dios de los valles y ríos y no tanto el Dios religioso.

En una carta de Wordsworth (6 de septiembre de 1790) se puede observar que, no lejos del habitual lenguaje empleado en TP, pero sí sin el uso del verso, el poeta mantiene su particular estilo de descripción de la naturaleza:

After all this we had the moon. It was impossible not to contrast that repose, that complacency of spirit, produced by these lovely scenes, with the sensations I had experienced two or three days before, in passing the Alps [...] Among the more awful scenes of the Alps, I had not a thought of man, or a single created being; *my whole soul was turned to Him who produced the terrible majesty before me*¹⁵⁷.

La observación de la escena natural en los Alpes lleva a Wordsworth a realizar referencias a elementos no naturales como recurso para una mejor expresión de los sentimientos generados. La sacralidad de la naturaleza se mantiene incluso en las cartas Wordsworth, dando a entender que es una percepción de la naturaleza de la que no

¹⁵⁵ Ídem.

¹⁵⁶ Ídem.

¹⁵⁷ William Wordsworth, *Letters of the Wordsworth Family from 1787 to 1855*, ed. William Knight, Vol. 1 (Boston and London: Ginn and Company, 1907), 14.

prescinde en sus escritos, por ser la única forma de expresión que parece dar cuenta de sus sentimientos.

1.4. Material semántico

Un procedimiento fiable para el estudio de la IM inferible de la forma de percibir la naturaleza consistiría en analizar el léxico empleado para su descripción. Se han realizado dos tablas¹⁵⁸ que muestran el uso de los adjetivos utilizados para la descripción de la naturaleza en el léxico de TP. Dicho análisis no es exhaustivo en la medida en que no muestra un recuento total de adjetivos en la obra, sino que se centra en los adjetivos más frecuentes para la descripción de la naturaleza. En cambio, sí se ha tratado de aplicar exhaustividad en la tarea de mostrar todos los adjetivos que afectan a un mismo sustantivo. Los sustantivos escogidos hacen referencia a los elementos o escenarios de la naturaleza más recurrentes en las descripciones paisajísticas. Se rastrea así la adjetivación de sustantivos como *forms*, *scene*, *mountain*, *flower*, *tree*, *sight*, *water*, *night*, entre otros. No se muestran en las tablas, no obstante, los adjetivos y sustantivos de carácter ambiguo, dudoso, o que no hagan referencia directa a ningún aspecto de la naturaleza. La repetitividad o escasez de ciertos términos, expuesta a propósito, es significativa para el análisis final del léxico romántico.

Se muestra a continuación una tabla resumen que extrae del análisis completo del léxico de TP¹⁵⁹ los adjetivos más frecuentes en las descripciones de la naturaleza en la obra de Wordsworth¹⁶⁰. Esta tabla pretende mostrar una selección de los adjetivos que a más sustantivos acompañan obtenida a partir de un análisis completo del léxico de Wordsworth en TP. La frecuencia, indicada mediante corchetes a continuación de cada sustantivo, no corresponde al número total de ocasiones que un sustantivo concreto aparece en la obra, sino al número total de veces que dicho sustantivo aparece acompañado del adjetivo indicado en la columna dedicada a los adjetivos.

¹⁵⁸ Los resultados totales en: Annex/Table 1 y Annex/Table 2.

¹⁵⁹ Véase Annex/Table 1.

¹⁶⁰ Dada la breve extensión de la tabla dedicada al análisis sobre la adjetivación del léxico relativo a las descripciones de la naturaleza y entidades no materiales (Annex/Table 2) no se realizará una versión abreviada de ésta.

Tabla Resumen 1¹⁶¹: léxico relativo a las descripciones de la naturaleza en *The Prelude* de William Wordsworth

ADJETIVOS	SUSTANTIVOS/FRECUENCIA
Beauteous	Stream [1]; River [1]; Forms [2]; Scenes [1]; Sights [1]; Pictures [1]; Spot [1]; Scene [1]; World [2]; Domain [1]
Beautiful	Vales [1]; Sky [1]; Hills [1]; Day [1]
Calm	Water [1]; Lake [1]; Waters [1]; Days [1]
Deep	Vales [1]; Haunts [1]; River [1]; Breathing-place [1]; Vale [1]
Delightful	Rill [1]; Sounds [1]; Pathways [1]; Day [1]; Island [1]
Distant	Hills [1]; Vales [1]; Winds [1]; Nooks [1]; Mountains [1]; Woods [1]; Sky [1]
Dusky	Lake [1]; Grove [1]; Shade [1]; Wood [1]
Fair	Face of water-weeds [1]; Island [1]; Woods [1]; Expanse (level Pasture) [1]
Gentle	Breeze(s) [2]; Place [1]; Banks [1]; Undulation [1]; Soane [1]; Bird [1]; Airs [1]
Gloomy	Hills [1]; Shades [1]; Pass [1]; Breathing-place [1]
Lofty	Height [1]; Elms [1]; Rocks [1]; Mountain [1]; Steeps [1]; Pinnacle [1]
Lonely	Scene [1]; Places [2]; Brooks [1]; Road(s) [3]; Mountain [1]
Lovely	Forms [3]; Tree [1]; Countenance (lake) [1]; Region [1]
Mighty	Forms [2]; Depth of waters [1]; Waves [1]; Place [1]
Native	Hills [2]; Rock [1]; Region [1]; Stream [1]
Pleasant	Journey [1]; Fields [1]; Bay [1]; Wandering [1]; Flowers [1]; Sight [1]; Brows [1]; Sound [1]; Nooks [1]
Shady	Place [1]; Fountain [1]; Nook [1]; Woods [1]; Dells [1]
Silent	Lake [1]; Water [1]; Bay [1]; Trees [1]; Road [1]; Owls [1]; Rocks [2]; Zephyrs [1]; Day [1]; Night [1]; Hills [1]
Solitary	Hill(s) [2]; Cliffs [1]; Place [1]; Shades [1]
Stately	Groves [1]; Roads [1]; Vales [1]; Flower [1]
Sweet	Stream [1]; Vale [1]; Birthplace [1]; Garlands [1]; Valley [2]
Wild	Water [1]; Flower(s) [3]; Field [1]; Wood-honey [1]; Walks [1]; Place [1]

La Tabla Resumen 1 muestra un uso dual de adjetivos en TP. Por un lado, destacan los adjetivos referentes a elementos de la naturaleza que generan en Wordsworth sensaciones de calma y sosiego frente a la belleza natural (*beautiful, calm, delightful, fair, gentle, lovely, sweet, etc.*). Por otro lado, son significativos los adjetivos con una mayor potencia expresiva como *beauteous, lofty, mighty, etc.* para describir los elementos de la naturaleza que logran despertar en Wordsworth sentimientos de

¹⁶¹ En esta tabla no se indican las referencias al lugar exacto de la obra en el que aparecen los conjuntos de adjetivos y sustantivos. Las referencias exactas de cada entrada se encuentran en Annex/Table 1.

exaltación estética. Las imponentes formas de la naturaleza son descritas con un léxico que transmite la experiencia de lo sublime vivida por Wordsworth, en ocasiones una experiencia explícitamente místico-religiosa.

Si se tienen en cuenta las características de la obra de Wordsworth que se han analizado hasta ahora, ha resultado conveniente mostrar el rastreo semántico y selectivo de cada uno de los libros del poema dividido en dos tipos de tablas. Una dedicada a situaciones o elementos concretos de la naturaleza y otra a entidades no materiales o naturales, aunque directamente relacionadas con la idea naturaleza¹⁶². Ambos ámbitos, la naturaleza material, por un lado, y la naturaleza inmaterial, por otro lado, son los dos principales bloques semánticos constitutivos de la idea de naturaleza de la que se sirve Wordsworth a la hora de describir el entorno natural. Un estudio del léxico que abarca ambos ámbitos del contenido de TP ha permitido dar cuenta del tipo de percepción y representación de la naturaleza y, por tanto, de las presuposiciones ontológicas y epistemológicas, con las que Wordsworth procesa la naturaleza.

¹⁶² Véase Annex/Table 1 y Annex/Table 2.

1.5. Semántica wordsworthiana de las descripciones de la naturaleza

Una gran serie de sustantivos se exponen en TP acompañados de una adjetivación no propia de las características del elemento de la naturaleza que describen, sino ligada al estado sentimental de Wordsworth. Se exponen a continuación los adjetivos que mejor representan el estado sentimental de Wordsworth: *beauteous, beautiful, calm, delightful, fair, gentle, gloomy, lofty, lonely, lovely, mighty, pleasant, silent, solitary, stately, sweet, wild*. Destacan otra serie de adjetivos de carácter ambiguo como *deep, distant, dusky, native* y *shady*, referentes tanto a las propiedades del paisaje como a la impresión que el observador obtiene en la naturaleza.

Se ha de conceder, no obstante, un cierto margen entre lo verdaderamente propio de cada elemento de la naturaleza y lo referente al estado anímico del poeta/descriptor, tal como muestra el caso de expresiones como *beautiful sky, soft wind, splendid evening*, etc. El hecho de describir atributos propios del paisaje como el color de los campos (*green fields*) o la profundidad de valles o lagos (*deep breathing-place / haunts / river / vale(s)*) contrasta con lo bello, suave o espléndido que para Wordsworth resultan una tarde, el viento o una velada. Tanto lo bello como lo suave y lo espléndido, son expresiones de sensaciones comunes en las descripciones poéticas de la naturaleza y se adecúan perfectamente al formato estilístico de TP. Sin embargo, estas descripciones delatan al poeta y lo convierten en un descriptor abiertamente sentimental, subjetivamente descriptivo. Incluso la profundidad de ciertos elementos de la naturaleza puede estar condicionada por la impresión particular de Wordsworth, que, se ha de sobreentender, ha prescindido de la técnica necesaria de medición de la profundidad terrenal.

Por supuesto, lo salvaje que resulta una flor y un lugar concretos (*wild field / flower(s) / place / walks / water / wood-honey*) o lo sombrío (*gloomy forms*¹⁶³ / *trees / countenance (lake) / region*) que parece un árbol y el aspecto de un lago, depende completamente de la experiencia particular del observador. Wordsworth decide considerar salvajes los elementos de la naturaleza con los que mantiene menos familiaridad; sombrío, en cambio, el lugar que le suscite menor sensación de claridad.

¹⁶³ Se ha de entender el sustantivo *forms* como referente a una naturaleza material a pesar de que Wordsworth en ocasiones considere a las “formas” como recuerdos que afloran de su memoria y provenientes de experiencias en la naturaleza pasadas. Es por dicho vínculo inicial con la naturaleza material que las “formas” se entenderán también como elementos materiales.

Estas expresiones que dan cuenta de la impresión producida en el observador en diferentes contextos naturales, no obstante, resultan intermedias entre una descripción acorde con la realidad natural —si se considera lo salvaje como sinónimo de abrupto o escarpado y lo sombrío como ausente de luz— y una descripción parcial o ajena de las características propias de la naturaleza, es decir, directamente ligada al estado emocional de Wordsworth. Con respecto a este último tipo de adjetivación, son significativos los adjetivos *pleasant* y *lovely*, perfectamente legítimos para expresar la preferencia por una encantadora o agradable flor salvaje, y un encantador o agradable lago sombrío. Así, se podrían crear expresiones combinadas, compuestas tanto por adjetivos estético-sentimentales como por adjetivos que hagan referencia directa, o al menos parcial, a las características propias de la naturaleza. Expresiones características por ser descripciones combinadas y que podrían ser integradas en TP son, por ejemplo, *lovely wild flower*, *pleasant wild flower*, *lovely gloomy lake*, *pleasant gloomy lake*.

Cabe subrayar, no obstante, que la relevancia que se podría otorgar a la ajenidad o parcial ajenidad de dicha adjetivación depende del contexto en el cual se empleen las expresiones. En un poema como TP, lo sublime como característica destacable de la naturaleza, o la solemnidad (*solemn heights / region*) que ciertas escenas de la naturaleza sugieren al observador, podrían ser presupuestas y totalmente comprensibles.

Resulta obvio que este tipo de léxico no es relevante para un estudio científico de la naturaleza. De ello se podría deducir que el objetivo del Wordsworth es hacer explícitos sus sentimientos, surgidos a partir de su valoración estética de la naturaleza, descritos con el uso de una abundante adjetivación acompañada, en ocasiones, de signos exclamativos que añaden énfasis al texto. Un ejemplo claro que manifiesta la intención wordsworthiana de expresar su particular visión o percepción de la naturaleza es el uso de los adjetivos *mighty* y *stately*. Es notoria la manera en que el autor desea describir su particular percepción de la fuerza o potencia de las diferentes formas de la naturaleza. Tanto *mighty* como *stately* parecen ser los adjetivos que mejor atinan en la expresión de la percepción que el poeta tiene de ciertos elementos de la naturaleza.

Es inevitable que un poeta romántico como Wordsworth se muestre perseverante en la tarea de descripción constante de los elementos de la naturaleza en una obra como TP. Las inagotables imágenes de la naturaleza, expresadas con un lenguaje enérgico, confirman el principal objetivo de TP, a saber, ofrecer una extensa descripción de la naturaleza tal como se presenta ante los ojos de su observador, así como de su efecto

sobre su ánimo. Esta doble vía perceptiva, desglosable en un binomio compuesto por la observación primaria y la asimilación anímica, deriva en un tipo de descripción poética fácilmente contrastable con la explicación científica de la naturaleza. La *comprensión* poética y la *explicación* científica de la naturaleza no convergen en la obra de Wordsworth. Este es un propósito difícilmente realizable si se tiene en cuenta, según apunta J. S. Mill, que el principal objeto de la poesía es el de “actuar sobre las emociones,” ofrecer “objetos de contemplación interesantes para la sensibilidad”¹⁶⁴, conmover, estimular, remover la estabilidad emocional y estética, delinear “los más profundos y secretos mecanismos del corazón humano”¹⁶⁵.

Sin embargo, cuando la observación y la percepción de la naturaleza confluyen en un único medio expresivo como el poético, se genera la poesía descriptiva, que, según Mill, “consiste, sin duda, en la descripción, pero en la descripción de las cosas como parecen”¹⁶⁶, no como *son*”¹⁶⁷. El poeta realiza, como consecuencia del efecto filtrante de su experiencia y percepción personales, una descripción distorsionada que no responde a la “verdad” que describe un naturalista, sino que se ve afectada por la “imaginación puesta en acción por los sentimientos”¹⁶⁸. El inevitable tamizado cognitivo a partir de la percepción de la naturaleza tendería a disiparse en las descripciones de los naturalistas, deliberadamente desligadas de toda influencia anímica y que no obedecen al dominio imaginativo de la mente humana. Según Mill, la valoración de los sentimientos y de la imaginación conforman, sin embargo, criterios a seguir para lograr una buena poesía que plasme la “verdad” de la estructura emocional del poeta-descriptor¹⁶⁹. Tal como Mill sugiere, la poesía descriptiva debería responder a la veracidad emocional y no tanto a la veracidad objetiva. De forma análoga, la belleza descriptiva no debería depender de la veracidad o el realismo transmitidos, sino de otra

¹⁶⁴ John Stuart Mill, “What is Poetry?,” en *Early Essays*, ed. J. W. M. Gibbs (London: George Bell and Sons, 1897), 202.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, 204.

¹⁶⁶ Es relevante la exaltación del Romanticismo a favor del conocimiento absoluto de los objetos externos y de poder, además, sentirse uno con ellos. La dinámica romántica de observación y descripción de la naturaleza con la confianza de estar percibiendo lo que verdaderamente la naturaleza es, se contrapone al escepticismo radical que I. Kant y sus contemporáneos heredan de D. Hume y D. Hartley. La imposibilidad de conseguir evidencias universales acerca del mundo por haber reducido todo el conocimiento a conocimiento empírico, se muestra en contra de la defensa romántica del conocimiento de la naturaleza tal como es. El criticismo kantiano trata de compatibilizar el empirismo y el racionalismo defendiendo la experiencia como fuente de conocimiento, sin aceptar, no obstante, que todos los productos del conocimiento provengan de la percepción sensorial.

¹⁶⁷ Mill, “What is Poetry?,” 207. Cursiva en el original.

¹⁶⁸ *Ídem.*

¹⁶⁹ *Ídem.*

serie de criterios —variables en cada época artística—¹⁷⁰. No obstante, a pesar de que se pueda otorgar cierta independencia al poeta frente a la verdad —o la descripción realista—, queda en pie la cuestión sobre *cómo* y *qué* percibe y *cómo* y *qué* describe el poeta, es decir, su semántica, así como la relación entre el conocimiento de la naturaleza y la experiencia estética. La cuestión principal que subyace a esta reflexión es precisamente la posibilidad de conceder relevancia a la carga cognitiva —o la ignorancia— del artista si se acepta que el arte describe la naturaleza tal como la percibe el artista y no cómo ella sea, pues determinará *qué* percibe en la naturaleza y *cómo* lo percibe.

La reflexión que contempla la oposición entre las descripciones de la naturaleza de los naturalistas y las descripciones de los poetas románticos permite, a su vez, una digresión hacia la incógnita sobre si Wordsworth realmente posee el conocimiento necesario para realizar una descripción más cercana a la objetividad de la ciencia acerca del funcionamiento de los mecanismos de la naturaleza. Sin necesidad de tomar una radical posición en el debate, parece difícil saber en qué medida la ciencia de la época llega a influir en la obra de Wordsworth. Sin embargo, es evidente que llega a estar al corriente del avance científico a pesar de que, al parecer, no considere dicho avance como accesible y comprensible para todo ser humano¹⁷¹. Sin llegar a quedar clara la influencia del conocimiento científico en el poeta y su obra, sí se podría afirmar que, al menos, parte del progreso en ciencia como los viajes de exploradores naturalistas logra inspirarle. En términos de R. Holmes: “Mungo Park’s story inspired a number of poets. Wordsworth included a passage about Park ‘alone and in the heart of Africa’ in an early version of *The Prelude*”¹⁷².

1.5.1. Léxico de la prosa de Wordsworth en *Guide to the Lakes*

La ciencia de los siglos XVIII y XIX sirve, en ocasiones, como inspiración para autores como Wordsworth, aunque sus descripciones de la naturaleza mantienen la esencia romántica, considerada hasta ahora como la prevalente tendencia a expresar la

¹⁷⁰ J. S. Mill (“What is Poetry?,” 212) enfatiza la oposición entre la creación artística y la mera imitación o “descripción pura” de un paisaje y afirma que el arte creativo debería materializar una idea y sentimiento concretos.

¹⁷¹ Véase subcapítulo 1.2. “Ciudad y Ciencia.”

¹⁷² Richard Holmes, *The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science* (London: Harper Press, 2009), 232.

impresión que la naturaleza ocasiona en el observador. No obstante, la propensión hacia una repetitiva y enfática expresión sentimental disminuye, aunque no desaparece, cuando Wordsworth se aleja de la escritura en verso y opta por la prosa. De esta forma, queda al descubierto su particular visión del mundo, libre de la ornamentación y el simbolismo propios del lenguaje poético.

Este es el caso en *Guide to the Lakes (Guide)*. Esta obra, escrita en prosa, es de sesgo menos subjetivista que la poesía de Wordsworth. Sirve así como caso ejemplar por exhibir características parcialmente opuestas a las de su obra poética. Este texto, dedicado a la descripción paisajística y de la distribución geográfica del Distrito de los Lagos, podría considerarse como una guía personal pero dedicada a las “*mentes* de personas con gusto y sentimiento por el paisaje”¹⁷³. El poeta, en esta ocasión, al utilizar la prosa para describir el entorno natural, ofrece una expresión más directa y sin artificios de su percepción de la naturaleza¹⁷⁴.

La primera llamada o invitación a percibir la naturaleza bajo el prisma wordsworthiano en *Guide* se realiza mediante la sugerencia de una valoración estética global de los elementos de la naturaleza. Wordsworth expresa su desdén hacia una aproximación detallada del escenario natural:

It may be easily conceived that this exhibition affords an exquisite delight to the imagination, tempting it to wander at will from valley to valley, from mountain to mountain, through the deepest recesses of the Alps. But it supplies also a more substantial pleasure: for the sublime and beautiful region, with all its hidden treasures, and their bearings and relations to each other, is thereby comprehended and understood at once.

Something of this kind, without touching upon minute details and individualities which would only confuse and embarrass, will here be attempted, in respect to the Lakes in the north of England, and the vales and mountains enclosing and surrounding them¹⁷⁵.

La tarea principal de cualquier naturalista recae inicialmente, según Wordsworth, en un análisis de las partes para posteriormente poder aportar sentido al todo, incluso desde un punto de vista estético. No obstante, de forma inversa, él

¹⁷³ William Wordsworth, *Guide to the Lakes*, ed. Ernest de Sélincourt (Oxford: Oxford University Press, 1984), 1. Cursiva en el original. Reimpresión de la edición de 1906, basada en la 5ª edición de 1835.

¹⁷⁴ A pesar de que Wordsworth opte por la escritura en prosa, las descripciones de la naturaleza mantienen la esencia poética. De hecho, en ocasiones, el poeta introduce versos de poemas como TP, entre otros, como elementos que refuerzan sus afirmaciones. *Guide* podría considerarse como la manifestación de una serie de ideas románticas sobre la naturaleza, pero envueltas por un velo prosaico.

¹⁷⁵ Wordsworth, *Guide*, 21.

encuentra dicho sentido de una manera inmediata, sin la necesidad de un análisis fraccionador que despoja a la escena de su poder de encanto¹⁷⁶. La única finalidad del conocimiento sobre la topografía del lugar sería la de buscar belleza en la naturaleza. Las descripciones de Wordsworth se transforman así en una mezcla entre ciencia y narrativa, que giran siempre en torno a la búsqueda del placer que puede obtenerse en la observación del paisaje natural. Ejemplo de lo mencionado es su descripción de lo sublime:

Sublimity is the result of Nature's first great dealings with the superficies of the earth; but the general tendency of her subsequent operations is towards the production of beauty; by a multiplicity of symmetrical parts uniting in a consistent whole¹⁷⁷.

En el caso de que la superficie terrestre tienda a lo no-simétrico, la naturaleza, según Wordsworth, corregiría el proceso con efectos sublimes. Lo sublime se formaría, por lo tanto, cuando la naturaleza entrase en contacto con el área terrestre irregular con el fin de crear belleza mediante formas simétricas. Aquí se ofrece una visión particular de la actividad terrestre, siendo la Naturaleza activa la que adquiere total protagonismo. Este enfoque teleológico, nada lejano a las ideas manifestadas en TP, no es sino resultado, una vez más, de la dinámica entre observador y objeto observado. Es el propio Wordsworth el que establece una clara diferencia entre la belleza que el mismo paisaje puede poseer, y la impresión que dicho paisaje provoca en el observador, que lo juzga e interpreta según sus viejas experiencias:

But, in Scotland, particularly, what long tracts of desolate country intervene! So that the traveller, when he reaches a spot deservedly of great celebrity, would find it difficult to determine how much of his pleasure is owing to excellence inherent in the landscape itself; and how much to an instantaneous recovery from an oppression left upon his spirits by the barrenness and desolation through which he has passed¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Un ejemplo representativo de las ideas recién destacadas es el tema que trata más adelante: La admiración de un edificio religioso no debería provenir solamente por la perfección de su arquitectura, sino, sobre todo, por lo que representa y los sentimientos que genera (*Guide*, 66.). J. S. Mill ("What is Poetry?") se refiere a la capacidad de impresión que la arquitectura puede llegar a tener en la medida que sea "la expresión o el símbolo de una idea interesante" (p. 216). En el caso de la arquitectura eclesiástica —sobre todo, la catedral gótica—, destaca como representación y materialización de sentimientos dispares que oscilan entre la admiración o la devoción y el sometimiento o el pavor hacia lo indefinido y misterioso que puede resultar la creencia en la Deidad.

¹⁷⁷ Wordsworth, *Guide*, 35.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, 37.

El juego entre el observador y la naturaleza observada crea una visión sintética de la realidad que responde a las creencias de aquél proyectadas sobre una situación o escena concretas. La supuesta ausencia de conocimiento descriptivo-explicativo sobre el paisaje natural hace posible que un poeta como Wordsworth sienta que está experimentando la más completa, y sin embargo personal, de las percepciones: una visión pura y global de la naturaleza, la cual incluye interpretaciones que toman, en ocasiones, un sesgo espiritual. No obstante, el conocimiento previo sobre el lugar, ya sea adquirido de forma empírica o por la influencia de la ciencia, convertiría a cada percepción en objetiva y explicable en términos racionales. Los efectos del conocimiento empírico son relatados por el propio autor en *Guide*, no sin destacar y lamentar el resultado desencantador producido por dicho conocimiento previo:

Walking by the side of Ullswater upon a calm September morning, I saw, deep within the bosom of the lake, a magnificent Castle [...] after gazing with delight upon it for some time, *as upon a work of enchantment*, I could not but regret that my previous knowledge of the place enabled me to account for the appearance. It was in fact the reflection of a pleasure-house called Lyulph's Tower¹⁷⁹.

Esta cita es especialmente significativa para las ideas aquí tratadas. Wordsworth lamenta su conocimiento del lugar en que se encuentra porque aporta sentido lógico al fenómeno observado¹⁸⁰. La explicación que el poeta ahora proporciona sobre una ilusión óptica no se corresponde con lo que los sentidos inicialmente podrían hacer creer a un observador inexperto. La escena, según se destaca en el texto, deja de resultar cognitivamente atractiva por el hecho de que ha perdido el *encanto* que unos sentidos desentrenados y la falta de conocimiento proporcionarían al visitante primerizo.

Los incesantes consejos para buscar el paisaje más bello en las zonas que se describen en la obra hacen que, de forma ineludible, Wordsworth utilice un amplio abanico de expresiones para describir la naturaleza. Se mencionan a continuación una serie de ejemplos relevantes extraídos de *Guide*:

- Pleasing or grand scenery (p. 6)
- Pleasant halting-place (p. 6)

¹⁷⁹ *Ibíd.*, 108.

¹⁸⁰ La escena descrita trata sobre el reflejo de un castillo en el lago, que unido al efecto mágico que el vapor de agua ejerce sobre la imagen, crea la ilusión de la existencia de un maravilloso palacio subacuático. El vapor actúa como un velo que oculta el edificio real a los ojos humanos pero no imposibilita su reflejo en la superficie del agua. Frente a tal visión, los nuevos visitantes se encontrarían en un estado de “agradable asombro” (*Guide*, 108).

- Beautiful views / woods / vale / plants / (diversified, splendid) scenery / region / landscape (pp. 6, 18, 24, 28, 93, 128, 150)
- Majestic plain / Lake / trees / timber (pp. 8, 16, 19, 67)
- The solemnity of a fine evening (p. 11)
- No part of the country is more distinguished by sublimity [Wastdale] (p. 14)
- The Pass of Kirkstone and the descent from it are very impressive (p. 14)
- Magnificent view / scenes / grounds / river / walnut-trees / Lake / ruins (pp. 15, 18-19, 19, 33, 104, 106, 162)
- Sublime combination of mountain forms / image / forms of Nature (pp. 17, 87, 96)
- Whoever [...] will be pleased with the beauty, the grandeur, and wildness of the scenery (p. 18)

Exceptuando ciertos fragmentos en donde, dado su conocimiento empírico del lugar, Wordsworth utiliza una forma de descripción de la naturaleza semejante a la narrativa naturalista, el resto de la obra se caracteriza por ser un mapa, no sólo del *Lake District*, sino también de las impresiones y sentimientos del autor frente a la naturaleza. A penas se encuentran pasajes donde no se trate de describir escenas grandiosas, sublimes o majestuosas. El lenguaje descriptivo-explicativo queda, obviamente, descartado; la continua expresión, en términos sentimentales, de la percepción de la naturaleza del autor no es sino resultado de dicha ausencia, consecuencia ésta, a su vez, de la falta de un exhaustivo conocimiento científico sobre la naturaleza.

La tendencia a la expresión de la impresión del observador de la naturaleza —y, sobre todo en el lenguaje poético, la expresión explícita de estados anímicos—, en ocasiones, adquiere un cariz metafísico. Si se intercambia el sujeto del ejemplo expuesto anteriormente —la ilusión de la existencia de un castillo maravilloso en el lago— por otro —naturaleza, fenómenos de la naturaleza—, podría afirmarse que la predisposición hacia la formulación de argumentaciones o expresiones que implican la presencia de elementos y entidades sobrenaturales o fantásticos, es propensa a manifestarse en textos románticos dedicados a la descripción de la naturaleza sin la intermediación del razonamiento científico. Dicho razonamiento provocaría el desencantamiento, en el sentido estricto del término, del fenómeno en sí. Análogo desencantamiento, aunque en un sentido peyorativo, se habría dado en la percepción del fenómeno por parte de Wordsworth.

1.5.2. Descripciones de la naturaleza y entidades no materiales

La naturaleza que Wordsworth describe con total dedicación en TP, adquiere, en notables ocasiones, una autoridad especial¹⁸¹. Queda sin respuesta concreta la pregunta sobre la idea wordsworthiana acerca de la relación entre Dios y la naturaleza. Sin embargo, se puede apreciar un uso frecuente de un vocabulario relacionado con fuerzas, que, a pesar de tener un vínculo directo con la naturaleza, exhiben características supranaturales. La naturaleza y el ser humano son la expresión material de la voluntad y el poder divinos. La existencia de un lazo de unión entre Dios, la naturaleza y el ser humano es, por lo tanto, ineludible.

De la naturaleza destaca su alma rebosante, vital, animadora y sublime (*overflowing / vital / quickening / sublime soul*) pero a la vez sosegada (*tranquil*), su espíritu (*spirit of nature*), su poder supremo y terrible (*supreme / awful¹⁸² power*), su soberanía (*sovereign Nature*), así como su terrible y sublime (*awful and sublime*) capacidad de dominación (*Nature's domination*). La naturaleza rebosante de actividad y poder ejecutor sobre todas las cosas, no obstante, es capaz de crear ambientes — imprescindibles para la inspiración poética— de total quietud y calma (*breathless stillness, deeper quietness, holy calm*).

La presencia de una deidad natural y animada es habitual en TP. Sin embargo, no faltan referencias a un orden más general y poderoso, del cual, a su vez, formaría parte la propia naturaleza para garantizar la unidad de todo lo que hay: *Wisdom and Spirit of the universe; one great mind¹⁸³; sovereign Intellect; divine soul; mighty Mind*.

¹⁸¹ Véase Annex/Table 2.

¹⁸² La terribilidad sobre la que el adjetivo *awful* induce a pensar aparece explícito en el verso destacado en Annex/Table 2: “And suffering among awful Powers and Forms.” Hacer referencia al sufrimiento en presencia de “awful Powers and Forms” crea un contexto de negatividad explícita. Sin embargo, cuando dicho adjetivo se emplea en versos dedicados a la descripción de la naturaleza, Dios y sus poderes derivados, lo “terrible” también podría ser comprendido como algo extremadamente impresionante, exagerado, poderoso o grandioso. Teniendo en cuenta la raíz y sustantivo *awe* (sobrecogimiento, asombro, temor reverencial), el uso del adjetivo *awful* puede asemejarse al uso del adjetivo *sublime*, siendo lo sublime algo de extremada magnificencia, producida, dentro de contextos poéticos románticos, por la observación de ciertos fenómenos naturales desde una distancia de seguridad que permite la admiración estética de la naturaleza salvaje y peligrosa. La presencia del término *awful* así crea un vínculo directo con la idea de una experiencia sublime, dada la doble carga interpretativa implícita en el sustantivo. En definitiva, *awful* no haría referencia solamente a lo “terrible,” en un sentido negativo, sino que también podría entenderse como algo “asombroso” a reverenciar por su grandiosidad y superioridad respecto del ser humano. De ahí el uso común del término en descripciones de la naturaleza que ocasionan en el observador el sentimiento de lo sublime.

¹⁸³ El hecho de especificar la referencia a *una* única mente aporta énfasis al carácter transcendental del verso. La naturaleza se considera en la obra, generalmente, como un elemento sobre el cual es posible

Wordsworth otorga igual importancia a la naturaleza animada y creadora (*naturans*), y a la naturaleza material o creada (*naturata*) —ríos, montañas, etc.—, ya que ambas forman un conjunto indivisible al cual fácilmente se le podría asignar el distintivo “naturalismo místico.” Sin embargo, los versos dedicados al *espíritu* de la naturaleza adquieren un mayor énfasis por la capacidad del espíritu natural de producir inspiración poética en todo aquél que se percate de su presencia.

Tanto los estados de iluminación como la propia inspiración poética aparecen definidos de diversas maneras: *Mild and creative breeze; poetic spirit; visionary mind / power; imaginative power; poetic faculty*. Estas expresiones permiten a Wordsworth abrir un nuevo camino interpretativo hacia una idea de naturaleza formada sobre una base animista. La inspiración poética no es solamente un objetivo a alcanzar para Wordsworth. La interacción entre Wordsworth y la naturaleza abre una vía inversa de relación, siendo la propia naturaleza la que se aproxima¹⁸⁴ al que la observa. El hecho de considerar la naturaleza como poseedora de alma o espíritu crea una lógica y casi forzosa concepción animista de la realidad.

La doble composición de un texto basado en el mutuo reconocimiento de elementos de la naturaleza y la divinidad, hace que la línea divisoria entre los dos ámbitos permanezca borrosa. El léxico empleado en TP muestra una interrelación explícita entre los dos dominios. Resultado de dicha correspondencia es la existencia de un cierto solapamiento entre campos ideológicos y sus respectivos significados. Las descripciones de la naturaleza adquieren significación mística y la descripción de lo supranatural no se puede comprender sin la influencia de la naturaleza terrenal. La tendencia de Wordsworth hacia la descripción sentimental también se manifiesta en las líneas dedicadas a entidades no materiales. Tal reacción podría considerarse lógica dado que no existiría mejor expresión de lo divino si no fuera gracias a la exteriorización de los sentimientos. La presencia de un evidente análisis subjetivo de la naturaleza, en parte movido por el carácter autobiográfico de la obra, y siempre dominado por concepciones espirituales sobre todo lo que hay, convierten a TP en un símbolo romántico.

establecer una clara división entre naturaleza creada, o naturaleza material, y naturaleza que crea o actúa sobre la naturaleza creada. Esta distinción provoca que Wordsworth se refiera a la naturaleza agente, generalmente, como entidad animada y poseedora de un poder especial, paradójicamente transnatural, que la dota de una autoridad mística y poder diligente absolutos.

¹⁸⁴ Wordsworth se refiere a la aproximación de la naturaleza como “apariciones” (*visitations*).

2. Samuel Taylor Coleridge: la naturaleza como un todo vital

Frente a la mecanización del mundo promovida por la urbanización y la Revolución Industrial, deshumanizadora, creadora de tiempos sincronizados y dictadora de normas estrictas de la conducta humana, la uñida al mundo de la naturaleza revoluciona la forma de percibir la vida por parte de una serie de poetas, entre los cuales se sitúa Samuel Taylor Coleridge. El poeta se muestra en contra de la aceptación de una vida deformada por la industria que avanza persiguiendo el beneficio y el progreso y que pone barreras a la libertad humana. La separación de la ciudad y el hecho de reunirse con la naturaleza que le acompaña en su infancia, proporciona fuerza a la imaginación romántica y genera, en consecuencia, vivas emociones. La expresión de tales sentimientos se hace visible en la poesía de Coleridge, dedicada, en gran parte, a su mayor fuente de inspiración: la naturaleza.

Si se parte de la definición de la buena poesía, que, según apunta Wordsworth en *Preface to Lyrical Ballads*, consiste en “el espontáneo desbordamiento de intensos sentimientos”¹⁸⁵, la obra *Lyrical Ballads* (LB), que reúne algunas de las composiciones más reconocidas de Coleridge y Wordsworth, se debería comprender como la “adecuación al orden métrico de una selección del lenguaje real de las personas en un estado de intensa emoción”¹⁸⁶. A pesar de que el paso de los años hace que ambos poetas se distancien y discrepen en ciertas nociones acerca del lenguaje poético, queda constancia de su gran fascinación común por la naturaleza, fuente de todas las intensas emociones¹⁸⁷.

De la extensa obra poética de Coleridge se han seleccionado una serie de poemas¹⁸⁸ —en su mayoría, poemas conversacionales¹⁸⁹— que, no sólo por la temática

¹⁸⁵ Wordsworth, *Poetical Works*, 735, 740.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, 734.

¹⁸⁷ En relación a lo mencionado sobre la naturaleza entendida como fuente común de inspiración, John Beer (“The Paradoxes of Nature in Wordsworth and Coleridge,” *The Wordsworth Circle* 40: 1 (Winter 2009)) apunta que es “tanto una cuestión de debate como de acuerdo” (p. 4) entre Coleridge y Wordsworth. Es muy comprensible que dos poetas unidos por un vínculo amistoso compartan ciertos núcleos temáticos, y más si se trata de un tema clásico romántico como la naturaleza, el cual constituye, además, parte de la base fundamental de LB. Sin embargo, es casi inevitable que, a pesar de la existencia de un tema en común, surjan ciertas discrepancias acerca de la comprensión del mismo provocadas por la evolución en el tiempo del pensamiento en los poetas y de sus respectivas ideas acerca del mundo.

¹⁸⁸ Algunos de los poemas que se mencionarán a continuación forman parte de LB, fruto de la amistad entre Wordsworth y Coleridge. La mutua influencia llega a ser tan notoria que, en ocasiones, uno adquiere el estilo narrativo del otro y viceversa. Tal intercambio de estilos, al parecer, llega a calar más

mencionada, sino también por su particular estilo narrativo, resultan relevantes para un análisis centrado en el léxico empleado por el poeta en las descripciones de la naturaleza. Los poemas se expondrán de forma cronológica, por orden de publicación¹⁹⁰:

- *The Eolian Harp* (1796, 1817)¹⁹¹
- *Reflections on Having Left a Place of Retirement* (1796)¹⁹²
- *The Rime of the Ancient Mariner* (1798)¹⁹³
- *Frost at Midnight* (1798)
- *Fears in Solitude* (1798)
- *The Nightingale* (1798)
- *This Lime-tree Bower my Prison* (1800)¹⁹⁴
- *Hymn before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni* (1802)
- *Dejection: An Ode* (1802)

2.1. Dios en la naturaleza: *The Eolian Harp*, *Reflections on Having Left a Place of Retirement*, *The Rime of the Ancient Mariner* y *Frost at Midnight*

The Eolian Harp (EH)

Este poema conversacional muestra una lucha entre la percepción de la naturaleza y las ideas del poeta. Coleridge describe sentimientos y pensamientos

hondo en ciertos poemas de Coleridge que, en ocasiones, parecen escritos por el mismo Wordsworth. Thomas McFarland dedica páginas a lo que él denomina “la simbiosis de Coleridge y Wordsworth” en “The Symbiosis of Coleridge and Wordsworth,” *Studies in Romanticism*, 11, N° 4 (1972).

¹⁸⁹ El único poema en el que Coleridge hace explícito su deseo de calificarlo como “conversacional” es *The Nightingale*. Sin embargo, la estructura conversacional que este poema posee se repite en otra serie de composiciones poéticas. La inclusión de tales obras en la categoría de “poemas conversacionales” es un hecho comúnmente aceptado por expertos en Coleridge. Los poemas de conversación o de meditación poseen una estructura lingüística común, característica por mostrar una meditación o conversación del ser humano con la naturaleza o consigo mismo, para culminar con una nueva reflexión o moraleja.

¹⁹⁰ El año de publicación de los poemas no corresponde, generalmente, con el año en que fueron compuestos. El proceso de corrección de los poemas es una tarea que puede abarcar meses. Es por eso que puede existir cierto solapamiento entre fechas. En caso de coincidencia de fecha de publicación entre varios poemas, se expondrán en orden de composición. Una tarea diferente de la actual sería la de analizar la ideología del autor en función de sus composiciones, exponiendo, para ello, el análisis poético en compás con los acontecimientos vitales de Coleridge. Adelanto que la forma de clasificación cronológica, por año de publicación también se empleará en posteriores clasificaciones de la obra de autores como Percy B. Shelley y John Keats.

¹⁹¹ La primera versión del poema publicada en 1796 lleva el título *Effusion XXXV. The Eolian Harp* se publica en 1817.

¹⁹² Publicado por primera vez bajo el título *Reflections on entering into active life. A Poem which affects not to be Poetry*.

¹⁹³ *The Rime* fue publicado de forma anónima por primera vez en LB en 1798. Aquí se hará mención de la reimpression de LB de 1800.

¹⁹⁴ Publicado por primera vez con el siguiente subtítulo: *A Poem Addressed to Charles Lamb, of the India House, London*.

surgidos por la observación de la luz de la tarde en las montañas, entre otra serie de percepciones sensoriales; se pregunta si todos los seres animados no serán precisamente animados porque existe una brisa espiritual que les proporciona pensamiento y que constituye el Dios de todas y el alma de cada una:

And what if all *animated nature*
Be but organic Harps diversely fram'd,
That tremble into thought, as o'er them sweeps
Plastic and vast, one *intellectual breeze*,
At once soul of each, and God of all? (ll. 44-48).

A. F. Gaskins asevera lo que se hace explícitamente evidente en los versos, a saber, que Coleridge “ve un paralelismo entre la fuerza del viento actuando en el arpa y la fuerza de Dios actuando en la mente humana”¹⁹⁵. En otras palabras, la tendencia del poeta es creer en una fuerza orgánica perteneciente no sólo al mundo natural —el viento que hace sonar el arpa—, sino también al supranatural —Dios o la brisa intelectual obrando sobre la mente humana—. El ser humano también encuentra protagonismo en esta unidad armónica, dado que debe su consciencia de la presencia de los elementos de la naturaleza al toque de brisa divino, y a la vez orgánico, que se le ha proporcionado¹⁹⁶. La escena descrita expone una naturaleza fantástica en conexión con Dios que simboliza la no separación del ser humano con el mundo orgánico. La idea de unión entre el ser humano y la naturaleza se expresa de forma clara en las siguientes líneas:

O! the *one Life*¹⁹⁷ within us and abroad,
Which meets all motion and becomes its soul,
A light in sound, a sound-like power in light,
Rhythm in all thought, and joyance every where—
Methinks, it should have been impossible
Not to love all things in a world so fill'd (ll. 26-31).

La forma de comprender la naturaleza por parte de Coleridge consiste en la percepción del mundo como “una vida” (“one Life,” l. 26)¹⁹⁸ en donde todos los

¹⁹⁵ Avery F. Gaskins, “Coleridge: Nature, the Conversation Poems and the Structure of Meditation,” *Neophilologus* 59, N° 4 (1975): 629.

¹⁹⁶ En términos de S. A. Brooke (*Theology*): “the music of the wind-lute makes him [Coleridge] think, as the wind touches it, of the whole of Nature breaking into harmony under the Thought of Man” (p. 64).

¹⁹⁷ El verso que incluye la idea de “una vida” se introdujo en la versión del poema publicada en 1817.

¹⁹⁸ Dometa Wiegand (“Alexander von Humboldt and Samuel Taylor Coleridge: The Intersection of Science and Poetry,” *Coleridge Bulletin*, New Series 20 (2002)) se apoya en la tardía inclusión de la idea de “una vida” en la publicación del poema en 1817 para sostener una fuerte influencia humboldtiana en la obra de Coleridge. Wiegand sostiene que las reiteradas alusiones de Coleridge a una visión holística del mundo que contempla un *todo* conciliador de ciencias, en contra de una forma de conocimiento fraccionadora, contienen un marcado fondo obtenido de la lectura de los viajes de Alexander von Humboldt. La conocida tendencia humboldtiana —poseedora de una comprensible aunque discutible

elementos están interconectados (“A light in sound, a sound-like power in light,” l. 28)¹⁹⁹. Sin embargo, el poema da un brusco giro cuando Coleridge expresa su total rechazo a lo descrito y lo considera como una impía y banal filosofía. Parece arrepentirse de haber confesado su particular percepción del orden orgánico de la naturaleza y pasa a ofrecer un vocabulario mucho más centrado en referencias a elementos puramente religiosos como Cristo y Dios, denominado éste como el “Incomprensible.” Ya no cree que su intuición sobre una brisa vital sea acertada y ofrece una defensa de la fe y el temor, considerados como los únicos elementos que permiten una correcta referencia hacia Él:

But thy more serious eye a mild reproof
Darts, O belovéd Woman! nor such thoughts
Dim and unhallow'd dost thou not reject,
And biddest me walk humbly with my God.
Meek Daughter in the family of Christ!
Well hast thou said and holily disprais'd
These shapings of the unregenerate mind;
Bubbles that glitter as they rise and break
On vain Philosophy's aye-babbling spring.
*For never guiltless may I speak of him,
The Incomprehensible! save when with awe
I praise him, and with Faith that inly feels*²⁰⁰ (ll. 49-60).

Coleridge no encuentra signos de aprobación hacia sus pensamientos poco ortodoxos en la mirada de su oyente y apuesta por un lenguaje menos personal, aunque no por ello menos sentimental, y mucho más dirigido a la expresión de su

influencia de la *Naturphilosophie* con respecto a la idea de combinación de materia y espíritu— de incorporación de lo estético, lo emocional y o lo artístico como fundamentos indispensables, junto con la también necesaria recolección empírica de información en la naturaleza, para la aportación de nuevo conocimiento sobre el entorno natural, habría de ser definitiva, según Wiegand, para la adopción y defensa por parte de Coleridge de una visión integradora del mundo. La consideración coleridgeana de “una vida” como principio fundamental del funcionamiento del mundo, en términos de la autora, habría de considerarse más “humboldtiana/naturfilosófica que panteísta” (p. 108). La sugerencia de Wiegand sobre la influencia de la obra de Humboldt en Coleridge resulta aceptable. Sin embargo, no parece contemplar el llamativo giro ideológico plasmado en los últimos versos de EH en donde se muestra una convencida renuncia a la visión del mundo —ya sea humboldtiana, naturfilosófica, panteísta o incluso wordsworthiana— que se plantea al inicio del poema. La alusión hacia lo divino —escasamente presente en la obra de Humboldt— resulta tan excesivamente explícita en EH que no considero que sea acertado obviarlo y centrarse únicamente en los versos que contienen una idea sobre el mundo humboldtianamente unificadora. La aportación de Wiegand habría sido, quizás, más enriquecedora si hubiese incluido reflexiones acerca de la medida en que dicha influencia habría sido definitiva para un cambio en la concepción del mundo de Coleridge.

¹⁹⁹ M.H. Abrams (*Correspondent Breeze*) realiza un comentario oportuno con respecto a los versos recién destacados: “the passage [a light in sound] threatens to absorb a transcendent and personal Creator of the world, without remainder, into an indwelling Soul of Nature, the *Pneuma* or *Spiritus Sacer* or *Anima Mundi* of the Stoics and Neoplatonists, which informs all the material universe and constitutes all modes of consciousness” (p. 162).

²⁰⁰ El término *feels* aparece en cursiva en el texto original.

arrepentimiento hacia el Dios del Cielo. Según J. Robert Barth, “el problema con *The Eolian Harp* es que se percibe un hueco, una fractura, entre la casi mística visión y el regreso, entre la experiencia y su consecuencia”²⁰¹. Barth, partiendo del conocimiento de la estructura de otra serie de poemas conversacionales de Coleridge, considera que EH es único por el hecho de expresar un retorno y no un nuevo conocimiento o percepción sobre un tema concreto.

A este respecto, cabría añadir una precisión con relación a las palabras de Barth: En lugar de denominar “problema” al giro en el poema de Coleridge, sería, quizás, más conveniente denominarlo “excepción.” Si bien es cierto que finalmente se rechaza la visión panteísta inicial, y se deja de lado un vocabulario más rico en símbolos evocador de imágenes de la naturaleza e imágenes fantásticas, no considero que el arrepentimiento y la inusual vuelta a la religiosidad puedan ser considerados problemáticos. La intención de mostrar los sentimientos de Coleridge se cumple en EH; la brusquedad del retorno debería contemplarse, tal vez, como un aspecto enriquecedor y no restrictivo, dado que incluye una nueva visión de la realidad que contrasta con la inicial, y aporta, además, valor al contenido léxico de los versos.

La percepción unificadora de la realidad de Coleridge se relata con versos tan expresivos como “At once Soul of each, and God of all” (l. 48) y la ya mencionada expresión “A light in sound, a sound-like power in light” (l. 28). Las referencias a las fuerzas animadoras que hacen posible tal unidad orgánica de elementos se expresan como “intelectual breeze” (l. 47). En términos de G. Davidson, “Coleridge creía que había dos esquemas de revelación [...] su creencia en los poderes revelatorios de la naturaleza había sido durante años tan literal como la de Wordsworth. Pero su comprensión de la naturaleza fue sometida a un desarrollo considerable en su vida posterior”²⁰².

La mezcla entre la naturaleza (brisa) y un orden superior (intelectual) que conforma la expresión “intellectual breeze,” se contrapone a una visión centrada únicamente en un Dios creador y redentor. Sin embargo, tal colisión de conceptos y visiones resulta beneficiosa para un estudio terminológico centrado en las implicaciones

²⁰¹ Barth, *Symbolic Imagination*, 82.

²⁰² Graham Davidson, “Coleridge and the Bible,” *The Coleridge Bulletin*, New Series 23, (2004): 64. Resulta frecuente el cambio de visión del mundo en autores que mantienen una actitud constante de inquietud y curiosidad por nuevos conocimientos. Expertos en Coleridge admiten ver un cambio de perspectiva en su obra hacia el año 1800, fecha a partir de la cual Coleridge comienza a tener un fuerte interés en temas filosóficos y en los avances científicos de la época.

epistemológicas y ontológicas que dicho uso del lenguaje puede manifestar. La forma en que Coleridge percibe la naturaleza en sí y todos sus elementos en EH se extiende a lo largo de numerosos poemas como los que se analizan a continuación.

Reflections on Having Left a Place of Retirement (Reflections)

Este poema conversacional puede considerarse complementario a EH, dada la gran similitud en la descripción del paisaje en ambas composiciones. El incesante análisis descriptivo y valorativo del entorno natural en el que se encuentra Coleridge convierte a *Reflections* en un gran conjunto de expresiones y referencias a la naturaleza cuya mención resulta necesaria:

Low was our pretty Cot; our *tallest Rose*
Peep'd at the chamber-window. We could hear
At silent noon, and eve, and early morn,
The Sea's faint murmur. In the open air
Our Myrtles blossom'd; and across the porch
Thick Jasmins twined: the little landscape round
Was green and woody, and refresh'd the eye (ll. 1-7).

Coleridge añade más adelante su impresión acerca de la dicha que reina en el lugar (“Blessed Place,” l. 17) y prosigue su descripción, ya no del jardín de su casa de campo (“Cot,” l. 1), sino de otro escenario que aparece en su memoria:

But the time, when first
From that low Dell, steep up the stony Mount
I climb'd with perilous toil and reach'd the top,
*Oh! what a goodly scene! Here*²⁰³ the bleak mount,
The bare bleak mountain speckled thin with sheep;
Grey clouds, that shadowing spot the sunny fields;
And river, now with bushy rocks o'er-brow'd,
Now winding bright and full, with naked banks;
And seats, and lawns, the Abbey and the wood,
And cots, and hamlets, and faint city-spire;
The Channel *there*²⁰⁴, the Islands and white sails,
Dim coasts, and cloud-like hills, and shoreless Ocean—
It seem'd like Omnipresence! God, methought,
Had built him there a Temple: the whole World
*Seem'd imag'd*²⁰⁵ *in its vast circumference:*
*No wish*²⁰⁶ *profan'd my overwhelméd heart.*

²⁰³ *Here* aparece en cursiva en el original.

²⁰⁴ El término *there* aparece en cursiva en el texto original.

²⁰⁵ El término *imag'd* aparece en cursiva en el texto original.

²⁰⁶ El término *wish* aparece en cursiva en el texto original.

Blest hour! It was a luxury, —to be! (ll. 26-42).

Coleridge menciona al inicio del poema las flores de su jardín (“Rose,” l. 1; “Myrtles,” l. 5; “Jasmins,” l. 6) y el débil sonido del mar en la lejanía (“the sea’s faint murmur,” l. 4). Sin embargo, en su descripción del recuerdo de un día de excursión, aparecen las montañas y colinas, las nubes, los campos, los ríos y canales, las islas, etc. Tal es la abundancia de elementos a su alrededor, que no duda en hacer explícitos sus sentimientos²⁰⁷ acerca de la imponencia de la escena (“what a goodly scene!,” l. 29). La observación del paisaje genera en Coleridge sentimientos de totalidad y divinidad (“It seemed like Omnipresence!,” l. 38); la idea de unidad surgida a partir de la observación de la naturaleza se viste de religiosidad y reaparece Dios como el creador (“God, had built him there a temple,” l. 39) de la abundante riqueza de elementos de la naturaleza que sobrecogen al poeta (“my overwhelméd heart,” l. 41).

Las descripciones de la naturaleza que se explicitan en *Reflections*, al igual que las descripciones de EH, recuerdan a una visión de la naturaleza más próxima a la de Wordsworth, en donde no existe una mención directa —ni se sugiere implícitamente una comprensión alternativa— a ciertos términos substancialmente teológicos. Sin embargo, Coleridge no tarda en añadir los matices que convierten a dichas descripciones en religiosas, teocéntricas, más cercanas a un Dios que observa desde arriba que a una defensa de las fuerzas indefinidas del mundo natural. Tales matices son claramente definatorios del estilo propio de Coleridge, característico por defender una unidad de los elementos de esencia panteísta, pero con la protección y presencia constantes de un Creador.

También abundan, no obstante, composiciones poéticas en donde se muestra una visión ligeramente “naturalizada” de lo supranatural, en donde la deidad no es comprendida como un ente superior a la naturaleza y el ser humano, sino que se encuentra inmersa en el orden de causas del mundo material cotidiano. Es especialmente notorio este juego de visiones presente en las obras de Coleridge. Ambas perspectivas, contradictorias a simple vista, aparecen, en ocasiones, solapadas en un mismo poema, dado que comparten una base temática común: lo místico, lo misterioso,

²⁰⁷ Según S. Piggin y D. Cook (“Keeping Alive the Heart in the Head: The Significance of ‘Eternal Language’ in the Aesthetics of Jonathan Edwards and S.T. Coleridge,” *Literature & Theology* 18, Issue 4 (2004): 383), Coleridge, junto con Wordsworth, inaugura un despertar espiritual y se mantiene a favor de las intensas emociones como vías directas a la comprensión de la verdad religiosa. El uso único de la razón, en este aspecto, resultaría insuficiente.

lo sobrenatural. No obstante, el acercamiento naturalizado en las composiciones quedaría eclipsado por la constante presencia de elementos que exceden los términos aplicables a la naturaleza y que interfieren en su explicación.

The Rime of the Ancient Mariner (The Rime)

Este poema incluido en LB, es posiblemente una de las mayores y mejor reconocidas composiciones de Coleridge. La edición de 1834 se abre con un lema en latín de la obra de Thomas Burnet *Archeologiae Philosophicae* (1692) mediante el cual se desea anticipar al lector de la escasa claridad y abundante carga misteriosa con la que se va a topar en el poema. Según apunta Barth, “estamos avisados incluso antes de empezar de que este es un poema sobre mundos demasiado vastos para ser totalmente conquistados, sobre misterios demasiado profundos para ser abarcados por meras palabras”²⁰⁸. En efecto, el poema se centra en una historia que se aleja de todo tipo de intento de explicación racional y que admite, en consecuencia, una gran diversidad de interpretaciones diferentes. De no ser así, cabría decir que, quizás, el sentido de la poesía de Coleridge desaparecería por completo.

La historia se centra en la maldición que recae sobre un marinero por haber disparado al albatros que sobrevuela la embarcación. La temática obviamente permite que la mezcla entre lo natural y lo supranatural, entre lo inmediatamente dado y lo misterioso, esté siempre presente en el poema; según Barth, ambos extremos “son simbólicamente uno. Cada imagen, cada acto, es parte de una unidad más grande”²⁰⁹. *The Rime* refleja, por lo tanto, la visión unitaria del mundo de Coleridge, en donde la incorporación de lo fantástico al mundo natural se comprende como parte fundamental de cualquier estado de cosas reales:

Under the keel nine fathom deep,
From the land of mist and snow,
The spirit slid: *and it was he*
That made the ship to go
The sails at noon left off their tune,
And the ship stood still also (Part V, 377-382).

N. Frye se refiere a estos versos y expresa que los poetas poseen poder creativo por el hecho de considerarse uno con la naturaleza; está en su propio interior el poder

²⁰⁸ Barth, *Symbolic Imagination*, 91.

²⁰⁹ *Ibíd.*, 94.

que los dota de creatividad. El poeta romántico se ve inmerso así en un proceso unificador, ligado a un poder creativo más grande. Este gran poder que se forma es “algunas veces un barco movido por la brisa o la corriente, o por más fuerzas mágicas eficientes”²¹⁰. La historia del marinero no sería más que un fiel reflejo de las ideas sobre la unidad que Coleridge defiende. En la misma línea de contenido, Coleridge añade más adelante lo siguiente:

He prayeth best who loveth best
All things both great and small;
For the dear God who loveth us,
He made and loveth all (Part VII, 614-617).

Estos versos indican que no sólo es Dios el que hace mover el barco, sino que es el creador de todas las cosas. Se atribuye a Dios la fuerza motora del mundo, así como la fuerza creadora de todo lo existente. Los versos permiten afirmar que la característica unidad entre Dios, el ser humano y la naturaleza, siempre protegida por Coleridge y presente en su poesía, posee un cierto orden spinoziano interno.

En la obra de Coleridge, el Creador y lo creado comparten cualidades esenciales que los sitúan a un mismo nivel, como si fuesen un conjunto indivisible. Sin embargo, existiría cierta jerarquización a la hora de analizar cada parte y de atribuirle la función esencial que le corresponde. Se aprecia un orden de elementos implícito, de hecho, es el propio poeta el que afirma que si se confunde la naturaleza con Dios y si predomina la incapacidad de encontrar unidad en la multiplicidad, entonces surgiría el politeísmo²¹¹. A este respecto, resultan pertinentes las palabras de Frye: “if a Romantic poet, therefore, wishes to write of God, he has more difficulty in finding a place to put him that Dante or even Milton had, and on the whole, he prefers to do without a place, or finds ‘within’ metaphors more reassuring than ‘up there’ metaphors”²¹².

Efectivamente, se puede observar cómo Coleridge sitúa a Dios *en* la propia naturaleza y no *fuera* de ella o “arriba.” Recordando la unión con un gran poder líneas atrás comentada, Frye expresa que es precisamente poder sentir que se es uno con el gran poder lo que hace que gran parte de la mejor poesía romántica tienda a crear mitos: “the myth is typically the story of the god, whose form and character are human, but

²¹⁰ Northrop Frye, *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society* (London: Methuen & Co LTD, 1970), 209.

²¹¹ Samuel Taylor Coleridge, *Miscellanies, Aesthetic and Literary: to which is added “The Theory of Life,”* ed. T. Ashe (London: G. Bell & Sons, 1911), 150.

²¹² Frye, *The Stubborn Structure*, 205.

who is also a sun-god or tree-god or ocean-god. It identifies the human with the non-human World”²¹³.

Ya sea mediante la utilización de un mito, o a través de una descripción poética de la naturaleza, lo divino y lo natural coexisten en la poesía de Coleridge. La presencia de un “supranaturalismo natural”²¹⁴ induce a la interpretación de *The Rime* como un poema creador de dualidades y, a la vez, conciliador de opuestos. Se genera así una “metafísica secular” (Barth) que no siempre se muestra visible en todos los poemas del autor, dados ciertos casos en donde preponderan imágenes estrictamente religiosas, pero que siempre se mantiene latente en un plano secundario. En el caso de *The Rime*, tal visión es fácilmente perceptible por situarse en la superficie temática, lejos de interpretaciones alternativas y protegida por el relato unificador de Coleridge.

***Frost at Midnight* (FM)**

La visión en torno a la naturaleza presente en este poema conversacional vuelve a vestirse de un panteísmo unificador de Dios y la naturaleza, muy semejante a la visión de la naturaleza en la obra TP de Wordsworth. Coleridge exclama:

My babe so beautiful! It thrills my heart
With tender gladness, thus to look at thee,
And think that thou shalt learn far other lore,
And in far other scenes! *For I was reared*
In the great city, pent' mid cloisters dim,
And saw nought lovely but the sky and stars.
But *thou*²¹⁵, my babe! shalt wander like a breeze
By lakes and sandy shores, beneath the crags
Of ancient mountain, and beneath the clouds,
Which image in their bulk both lakes and shores
And mountain crags: so shalt thou see and hear
The lovely shapes and sounds intelligible
Of that eternal language, which thy God
Utters, who from eternity doth teach
Himself in all, and all things in himself.
Great universal Teacher! he shall mould
Thy spirit, and by giving make it ask (ll. 48-64).

²¹³ *Ibíd.*, 210.

²¹⁴ Expresión procedente de la obra de Thomas Carlyle *Sartor Resartus* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 193-202. Véase “El Sobrenaturalismo Natural” en Baumer, *El Pensamiento Europeo Moderno*, 264-270; Abrams, *Natural Supernaturalism*, 384.

²¹⁵ El término *thou* aparece en cursiva en el original.

La ciudad resurge en los versos de Coleridge como un lugar que no puede ofrecer nada sugerente o hermoso, mientras que el encuentro con la naturaleza se describe como lo idóneo. La naturaleza es un lugar en donde encontrar a Dios en todas las cosas (“Himself in all, and all things in himself,” l. 62) y así percibir y comprender el lenguaje eterno (“eternal language,” l. 60)²¹⁶ que Él pronuncia y enseña desde la eternidad, como un gran maestro universal (“Great universal Teacher!,” l. 63). Coleridge defiende la enseñanza recibida de la naturaleza y Dios por encima de cualquier otro modo ilustrativo; rechaza, sobre todo, el tipo de vida que podría llevarse a cabo en la ciudad.

La idea de unidad que emerge en EH (“one Life,” l. 26) reaparece en FM con la figura de Dios manifiesta desde el primer momento, implícitamente en comunión con la naturaleza, pero estableciendo una cierta diferencia funcional de forma explícita; Dios emite un mensaje desde la eternidad y es sólo gracias a la naturaleza que el ser humano puede comprender el lenguaje eterno. En palabras de S. Piggin y D. Cook, “a pesar de la separación entre la creatura y el creador ocasionada por la Caída, Dios comunica su presencia en un ‘lenguaje eterno’”²¹⁷. La labor del ser humano interesado en la comprensión de la verdad divina, será la de descifrar el mensaje simbólico manifestado en los elementos concretos de la naturaleza. Así, “dado que el ser humano está hecho a la imagen de Dios, posee el potencial para recibir la revelación divina de Dios.” Partiendo de la creencia en la existencia de “algo divino en el interior del ser humano,” tal recibimiento consistiría en “un proceso de reconocimiento más que de cognición”²¹⁸.

Según H. Fraser, “la idea de un coloquio entre la mente humana y el paisaje natural, por supuesto, no es una invención romántica. Coleridge conoce las obras de Akenside, Berkeley y Paine, las cuales expresaban la idea de naturaleza como el lenguaje simbólico de Dios”²¹⁹. Sin embargo, la idea del lenguaje simbólico se remonta a tiempos mucho más lejanos. Fraser menciona la Biblia y la distinción que realiza entre “el aparente orden del cosas abierto a la comprensión humana y el orden oculto de la primera causa providencial.” Es así como surge el concepto de *liber naturae*, “un

²¹⁶ Sobre la influencia del trabajo de J. Böhme en Coleridge, en la maduración de la idea de un lenguaje divino de la naturaleza, destaca el estudio de Tim Fulford, “Coleridge, Böhme and the Language of Nature,” *Modern Language Quarterly* 52, Issue 1 (1991): 37-52.

²¹⁷ Piggin y Cook, “Keeping Alive,” 387.

²¹⁸ *Ibíd.*, 388.

²¹⁹ Hilary Fraser, *Beauty and Belief: Aesthetics and Religion in Victorian Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 34.

mundo de símbolos para ser interpretados como evidencia de un creador divino”²²⁰. No obstante, Fraser añade que tanto Coleridge como Wordsworth crean una nueva forma de acercarse a estos “dos mundos” de interpretación. Una atenta percepción de los fuertes sentimientos generados por la observación de la naturaleza sería la clave para la comprensión de la verdad religiosa transmitida a través de las formas del paisaje natural.

De forma inversa, la naturaleza también sirve al ser humano para redirigirse a Dios, generalmente con un motivo de alabanza. En el poema *To Nature* (1836)²²¹, dedicado a la naturaleza, como su título bien indica, sin embargo, el propósito de Coleridge es el de sacralizarla. El poeta considera que los campos son su altar particular, el cielo azul su bóveda y la dulce fragancia de las flores salvajes su incienso:

So will I build my *altar* in the *fields*,
And the *blue sky* my fretted *dome* shall be,
And the *sweet fragrance* that the *wild flower* yields
Shall be the *incense* I will yield to Thee,
Thee only *God!* (ll. 9-13).

El fragmento culmina con una mención a Dios, fin último a alcanzar para Coleridge. Sin embargo, no existe un marcado orden vertical entre un Dios superior a la naturaleza y el ser humano. Es, además, fácilmente visible la admiración por la naturaleza y la divinidad al mismo tiempo. La contemplación con agrado de la naturaleza continúa visible en el léxico empleado en FM (“The lovely shapes and sounds,” l. 59), que se extiende a lo largo del poema con numerosas y constantes exclamaciones y menciones a otra serie de elementos concretos de la naturaleza (“The owl’s cry,” l. 2; “Sea, hill, and wood,” ll. 10-11; etc.), así como con descripciones de la percepción de Coleridge del entorno natural en el que se encuentra (“The inmates of my cottage, all at rest, / Have left me to that solitude, which suits / Abstruser musings,” ll. 4-6; “’Tis calm indeed!,” l. 8); “extreme silentness,” l. 10; etc.). Las descripciones de la naturaleza de Coleridge siempre adquieren un tono esperanzador, con un trasfondo unificador. Continuamente transmiten el deseo de querer estar en constante contacto con la naturaleza y de recuperar el vínculo que la ciudad le ha arrebatado.

²²⁰ *Ibíd.*, 34-35.

²²¹ Publicado por primera vez en 1836. Se establece como fecha de composición del poema el año 1820, cuya aceptación resulta dudosa entre los expertos. El tono en el que está escrito y el tema del poema son más propios del Coleridge joven, quizás más cercano a una visión panteísta de la naturaleza.

2.2. La glorificación de la naturaleza: *Fears in Solitude*, *The Nightingale* y *This Lime-tree Bower my Prison*

Fears in Solitude (FS)

Los primeros versos de este poema conversacional muestran una total adoración a la naturaleza, por su efecto reconfortante en el ánimo del observador²²²:

A GREEN and silent spot, amid the hills,
A small and silent dell! O'er stiller place
No singing sky-lark ever poised himself.
[...]
Oh! 'tis a quiet *spirit-healing nook!* (ll. 1-3, 12).

Sin embargo, la inclusión de una referencia a lo religioso no se hace esperar:

And he, with many feelings, many thoughts,
Made up a meditative joy, and found
Religious meanings in the forms of Nature!
And so, his senses gradually wrapt
In a half sleep, he dreams of better worlds,
And dreaming hears the still, *O singing lark,*
That singest like an angel in the clouds! (ll. 22-28).

Tal como sugiere Gaskins, “en un momento de estrés emocional, Coleridge siguió el ejemplo de Wordsworth y se rodeó de naturaleza vegetal con el deseo de que le proporcionara una solución a su problema, o al menos, confort a su agitación”²²³. Y es en la tranquilidad del paisaje natural donde Coleridge percibe la presencia de signos religiosos en las formas de la naturaleza. Tal percepción se expresa con la comparación que realiza del canto de la alondra (“singing-lark,” l. 27) con el canto de un ángel entre las nubes (“That singest like an angel in the clouds!,” l. 28). En la misma línea temática que la del poema *To Nature*, Coleridge menciona en FS la adoración de Dios en la naturaleza estimada y sagrada:

O native Britain! O my Mother Isle!
How shouldst thou prove aught else but dear and holy
To me, who from thy lakes and mountain-hills,
Thy clouds, thy quiet dales, thy rocks and seas,
Have drunk in all my intellectual life,

²²² Como el propio subtítulo del poema sugiere (*Written in April, 1798, during the alarm of an invasion*), probablemente, Coleridge parece encontrarse en un estado de máxima inestabilidad emocional dado el estado de alerta en Inglaterra.

²²³ Gaskins, “Coleridge,” 632.

All sweet sensations, all ennobling thoughts,
All *adoration of the God in nature*,
All lovely and all honourable things,
Whatever makes this mortal spirit feel
The joy and greatness of its future being?
[...]

O divine
And beauteous island! thou hast been my sole
And *most magnificent temple*, in the which
I walk with awe, and sing my stately songs,
Loving the God that made me! (ll.182-191, 193-197).

El asombro y admiración (“awe,” l. 196) por el entorno de su lugar de nacimiento hace que se generen en Coleridge sentimientos de adoración por Dios y en consecuencia, que se considere lo observado como perteneciente también a un ámbito sagrado (“most magnificent temple,” l. 195). J.R. Barth ofrece una respuesta a la pregunta por la constante presencia de religiosidad en la poesía coleridgeana, entendida ésta como expresión simbólica y, en consecuencia, como una actividad religiosa. En la obra de Coleridge, según Barth, se crea una analogía entre el símbolo, comprendido como la parte que hace alusión a un todo, y el sacramento, interpretado como actividad simbólica para llegar a Dios, y que éste llegue al ser humano. Tanto el símbolo como el sacramento serían, por lo tanto, medios para lograr un encuentro; la poesía podría asemejarse al acto religioso mediante el cual el poeta puede alcanzar a Dios y viceversa²²⁴.

Partiendo de la defensa de Coleridge a favor de la consubstancialidad de todo lo existente, la constante búsqueda de la unidad de todo podría estar materializada en la creación poética. El “lenguaje eterno” (FM) que Coleridge afirma percibir en la naturaleza permite recibir el mensaje pronunciado por Dios; de forma simétrica, la poesía sería, el medio personal del poeta para lograr la comunión con Dios y recibir, a la vez, inspiración divina.

Coleridge apunta que, considerando todas las Bellas Artes como diferentes tipos de poesía, el propósito de ésta sería el de estimular las emociones humanas a través del placer por la belleza. Este proceso, generador de agitaciones sentimentales, se contrapondría a la ciencia, cuyo propósito principal sería proporcionar verdad y posible utilidad²²⁵. Por supuesto, se podría encontrar un particular tipo de verdad en la poesía y

²²⁴ Barth, *Symbolic Imagination*, 3-22.

²²⁵ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. John Shawcross. Vol. II (Oxford: The Clarendon Press, 1907), 221.

placer en la ciencia. Sin embargo, Coleridge apuesta por la enfatización de las particularidades.

El arte utilizado en pintura, escultura, arquitectura y música, sería el mediador y reconciliador del ser humano y la naturaleza²²⁶. En otras palabras, sería “el poder de humanizar la naturaleza” que hace posible la expresión de las impresiones que el ser humano tiene sobre el objeto de su contemplación²²⁷. Teniendo en cuenta la idea del poder reconciliador del arte de Coleridge, se podría comprender así la naturaleza como lazo vinculante entre el ser humano y Dios; en este sentido, la naturaleza sería, para un observador religioso, “el arte de Dios”²²⁸. Según se induce de las palabras del poeta, no se incluye a sí mismo en el grupo de los observadores religiosos, dado su reconocimiento de que el placer no se encontraría en la representación misma, en este caso la naturaleza, sino en el objeto al que representa, es decir, Dios. En la extensa obra poética del poeta se encuentran, sin embargo, explícitas adoraciones a la naturaleza que, en repetidas ocasiones, aparecen junto con referencias a Dios, realizadas de una forma marcadamente afectiva.

The Nightingale (TN)

La temática de TN se asemeja a la de FM dado que posee como núcleo temático la preferencia por el entorno natural sobre cualquier otro modo de vida posible. Coleridge se refiere a su hijo y le agrada poder decir que se está convirtiendo en un compañero de juego de la naturaleza:

Full fain it would delay me! My dear babe,
Who, capable of no articulate sound,
Mars all things with his imitative lisp,
[...]

²²⁶ C.D. Friedrich reproduce la misma idea con términos muy similares: “el arte aparece como mediador entre la naturaleza y el hombre. A ojos de la muchedumbre el modelo original es demasiado grande y sublime como para poder ser abarcado. La copia, como obra del hombre, se halla más próxima a los débiles” en Javier Arnaldo, ed., *Fragments para una Teoría Romántica del Arte* (Madrid: Tecnos, 1987), 95. Para Coleridge, el arte facilita la expresión de los sentimientos con respecto a la naturaleza, en otras palabras, aproxima al ser humano al entorno natural. Friedrich, en cambio, invierte la secuencia y parte del arte considerado como mediador entre lo sublime en la naturaleza y el ser humano. Es, en este caso, el arte lo que aproxima la naturaleza al ser humano. Como complemento al apunte de Coleridge sobre la poesía como medio facilitador de la exteriorización de los sentimientos con respecto a la naturaleza, se ha de destacar a Novalis, que define la poesía como “*presentación del ánimo —del mundo interior en su conjunto*” (Ibíd., 115. Cursivas en el original), un medio natural para la expresión sentimental.

²²⁷ Coleridge, *Biographia Literaria* (Vol. II), 253.

²²⁸ Ibíd., 254.

And bid us listen! And I deem it wise
To make him Nature's play-mate²²⁹. He knows well
The evening-star (ll. 91-93, 96-98).

Es relevante la referencia de J.R. Barth al mensaje de igualdad que se expresa en TN. Apunta que el poeta debe ser uno con la naturaleza y actuar de la misma forma que lo hace el ruiseñor, es decir, de forma libre y no por convención: “The nightingale — part of Nature and in tune with Nature— sings freely, not by convention [...] The poet too can sing freely. By opening himself to the reality around him”²³⁰. De esta forma, el poeta abraza la naturaleza y, a la vez, permite que lo abracen²³¹. Tal unión entre iguales no se podría dar en un entorno artificial como aquél de los teatros y salas de baile:

And youths and maidens most poetical,
Who lose the deepening twilights of the spring
In ball-rooms and hot theatres (ll. 35-37).

Wordsworth también incluye en LB poemas cuyo mensaje consiste en comprender la igualdad natural que se debe establecer entre el ser humano y la naturaleza. En *Lines left upon a seat in a yew-tree* (1798) la naturaleza descrita se sitúa al mismo nivel que el ser humano, y se aborda de forma despectiva el orgullo que éste pudiera sentir despreciando a criaturas inferiores:

If Thou be one whose heart the holy forms
Of young imagination have kept pure,
Stranger! henceforth be warned; and know that pride,
Howe'er disguised in its own majesty,
Is littleness; that he who feels contempt
For any living thing, hath faculties
Which he has never used; that thought with him
Is in its infancy (ll. 48-55)²³².

La reivindicación de la igualdad entre el ser humano y la naturaleza lleva siempre implícita, obviamente, la oposición ciudad/naturaleza que tan usual es en los

²²⁹ This verse from TN is perhaps the most characteristic of Coleridge's work in that it clearly and directly conveys the idea of the desire of humans to be as close to nature as possible.

²³⁰ Barth, *Symbolic Imagination*, 86.

²³¹ *Ibíd.*, 85. Coleridge niega que la naturaleza sea evocadora de sentimientos melancólicos. Defiende a la naturaleza viva y poderosa, capaz de generar los más intensos sentimientos de alegría. La melancolía que se pueda encontrar al observar ciertas escenas naturales depende totalmente de la percepción del observador y de sus pasadas vivencias, moldeadoras éstas de las imágenes que el observador percibe, y generadoras de una serie de sentimientos personales. Para Coleridge lo melancólico no puede surgir en un entorno natural como el que acoge la presencia de un ruiseñor (“nightingale”) que canta: “In Nature there is nothing melancholy. / But some night-wandering man whose heart was pierced / With the remembrance of a grievous wrong, / Or slow distemper, or neglected love, [...] he, and such as he, / First named these notes a melancholy strain” (ll. 15-18; 21-22).

²³² Wordsworth, *Poetical Works*, 18.

escritos de Wordsworth y Coleridge. A partir de dicha dicotomía se puede extraer, además, una colisión de conceptos derivada: la oposición entre arte y naturaleza²³³.

Con miras a lograr la comunión del ser humano con la naturaleza, Coleridge, en su ensayo *On Poesy or Art*²³⁴, parte del conocimiento de que “en cada obra de arte hay una reconciliación de lo externo con lo interno” y expresa que se debe conectar con la naturaleza de tal forma que la imitación artística creada no sea de la *natura naturata* sino de la *natura naturans*²³⁵. Debería existir, según el poeta, una apreciación de la naturaleza en sentido superior para poder lograr una conexión entre naturaleza y el alma humana. En definitiva, “el artista debe imitar aquello que está dentro de las cosas [...] el *Natur-geist* o espíritu de la naturaleza”²³⁶, y alcanzar la belleza artística, a la vez que se alcanza la tan ansiada comunión con la naturaleza.

La definición que Coleridge aporta sobre lo bello no es otra que “Multiplicidad en la Unidad”²³⁷. Menciona el ejemplo de la observación de la escarcha cristalizada en la superficie de un cristal; sería así bello observar la estructura en forma de árbol que se crea y poder descubrir la relación que un grupo de ramas tiene entre sí y el vínculo que de igual forma posee con otra serie de ramificaciones. En este sentido, los diferentes grupos de ramificaciones tendrían relación con el conjunto total. Este ejemplo sirve a Coleridge para mostrar cómo la variedad convertida en una unidad armoniosa puede ser considerada como algo bello.

Existe una fuerte carga platónica latente en las palabras de Coleridge. La idea de que la variedad de elementos pueden, a su vez, relacionarse con una unidad superior se

²³³ En el poema *To the Nightingale* (1796) de Coleridge también se utiliza la figura del ruiseñor como símbolo natural y, por lo tanto, opuesto al arte o a la cultura. Muchos de los aspectos de este poema se trabajaron con posterioridad por Coleridge y se incluyeron en TN. Wordsworth, por su parte, acentúa en *Guide* la naturaleza como elemento principal insubordinable, frente a todo interés que lo arquitectónico pudiera sugerir: “A mansion, amid such scenes, can never have sufficient dignity or interest to become principal in the landscape, and to render the mountains, lakes, or torrents, by which it may be surrounded, a subordinate part of the view” (p. 76). No obstante, Wordsworth destaca el valor que construcciones como los castillos podrían tener dado el respeto que se les puede guardar por ser símbolos de seguridad en momentos históricos conflictivos. Sobre este aspecto, una edificación moderna, a su parecer, no puede estar a la altura: “To such honours a modern edifice can lay no claim; and the puny efforts of elegance appear contemptible, when, in such situations, they are obtruded in rivalry with the sublimities of Nature [...] a gentleman’s mansion may, with propriety, become a principal feature in the landscape” (ibíd., 77). La excesiva ornamentación de este tipo de mansiones lleva, según Wordsworth, a una inevitable desfiguración del paisaje de la zona. Lo que se ha de destacar de este tipo de oposiciones es la mención a la supremacía de “las sublimidades de la Naturaleza” frente a todo intento de destacar de forma artificial y la preferencia, en última instancia, por edificaciones centenarias como los castillos en ruinas en donde se manifiesta el poder invencible de la naturaleza sobre las obras del ser humano.

²³⁴ Coleridge, *Biographia Literaria*, 253-263.

²³⁵ Ibíd., 257-258.

²³⁶ Ibíd., 259.

²³⁷ Ibíd., 232.

ejemplifica con la descripción comparativa que Coleridge añade sobre dos ruedas de carros diferentes: una estropeada por el uso y otra de oro reluciente perteneciente al carro del Sol. Ambas ruedas, a pesar de ser diferentes entre sí, encontrarían igualdad en una idea de unidad armónica y superior²³⁸. De forma simétrica, el ser humano y la naturaleza, a pesar de constituir un conjunto de elementos diferentes, ambos compartirían identidad como conjunto y, al mismo tiempo, con otro elemento superior: Dios.

This Lime-tree Bower my Prison (This Lime-tree)

La escena que se presenta en este poema conversacional muestra la situación del propio Coleridge lamentándose por la lesión que le impide acompañar a un grupo de amigos visitantes a caminar por los alrededores de su casa de campo. Sin embargo, el poeta les sigue con su imaginación desde su cenador y recorre el mismo camino en su mente. Coleridge hace uso de uno de los recursos más respetados por los poetas, la imaginación, y disfruta del paseo por la naturaleza como si estuviese experimentándolo en persona:

Now, my friends emerge
Beneath the wide wide Heaven—and view again
The many-steepled tract *magnificent*
Of hilly fields and meadows, and the sea,
With some fair bark, perhaps, whose sails light up
The slip of smooth clear betwixt two Isles
Of purple shadow! Yes! they wander on
In *gladness* all; but thou, methinks, most glad,
My gentle-hearted Charles! for thou hast pined
And hunger'd after Nature, many a year,
In the great City pent, winning thy way
With sad yet patient soul, through evil and pain
And strange calamity! (ll. 20-32).

Los signos exclamativos añaden efusividad a la descripción paisajística y el uso de ciertos adjetivos y sustantivos de carácter llamativamente apasionado (“magnificent,” l. 22; “gladness,” l. 27) elevan la descripción a un nivel estético máximo. A. F. Gaskins compara *This Lime-tree* con dos poemas conversacionales mencionados anteriormente, *EH* y *Reflections*, y apunta que “muestra una visión de la

²³⁸ *Ibíd.*, 232-233.

naturaleza mucho más wordsworthiana”²³⁹. Comenzando por la oposición ciudad-naturaleza que se muestra en los versos finales del fragmento (ll. 28-32) en donde, nombrando a su amigo Charles Lamb, transmite la idea de una ciudad agobiante en contraposición a la naturaleza, sí es perceptible un acercamiento a la visión de Wordsworth de la naturaleza. Tal similitud es también notoria en los versos que siguen a la cita anterior:

And strange calamity! Ah! slowly sink
Behind the western ridge, *thou glorious Sun!*
Shine in the slant beams of the sinking orb,
Ye purple heath-flowers! richlier burn, ye clouds!
Live in the yellow light, *ye distant groves!*
And kindle, *thou blue Ocean!* So my friend
Struck with deep joy may stand, as I have stood,
Silent with swimming sense; yea, gazing round
On the wide landscape, *gaze till all doth seem*
Less gross than bodily; and of such hues
As veil the Almighty Spirit, when yet he makes
Spirits perceive his presence (ll. 32-43).

Las referencias afectivas sobre la naturaleza continúan (“*thou glorious Sun!*,” l. 33; “*Ye purple heath-flowers! richlier burn, ye clouds!*,” l. 35; “*ye distant groves!*,” l. 36; “*And kindle thou blue Ocean!*,” l. 37) con una significativa variación: es Coleridge el que se dirige directamente a los elementos de la naturaleza convirtiendo el poema en una conversación directa con una naturaleza animada. La simple descripción anímica y paisajística deja paso a un diálogo entre iguales, el ser humano y el mundo natural. La visión del mundo de Coleridge, sin embargo, no estaría completa sin incluir un tercer elemento a la unión: el Espíritu Todopoderoso (“*Almighty Spirit,*” l. 42)²⁴⁰. A pesar de haber incluido un tercer eslabón inmaterial, la comprensión del mensaje de Coleridge se opone radicalmente a otros poemas en donde se hace referencia al Creador. En términos de Gaskins, la naturaleza se entiende ahora como “un nombre abstracto y se le ha dado el tipo de personalidad que Wordsworth proporciona en su poesía. La naturaleza se ha convertido en una fuente de inspiración más inmediata que el ya lejanamente apartado Creador”²⁴¹.

La contemplación y conversación con la naturaleza viva, al mismo tiempo, puede hacer que todo parezca incorpóreo para Coleridge (“*gaze till all doth seem less*

²³⁹ Gaskins, “Coleridge,” 630.

²⁴⁰ Esta expresión posee un significado muy similar a “*God of Nature,*” presente en *Ode to the Departing Year* (1796), dado el contexto de percepción de lo inmaterial en la naturaleza.

²⁴¹ Gaskins, “Coleridge,” 631.

gross tan bodily,” ll. 40-41)²⁴² y que se perciban mejor los matices que Dios utiliza para ocultarse en la naturaleza cuando desea manifestarse (“and of such hues as veil the Almighty Spirit, when yet he makes Spirits perceive his presence,” ll. 41-43). La naturaleza y Dios se muestran aquí unidos pero no se entienden como sinónimos; Dios se manifiesta en la naturaleza, pero no es la naturaleza. C.M. Wallace aporta luz al tema y apunta que la naturaleza en Coleridge podría considerarse como “el lenguaje de Dios, como su texto pero no como el propio Dios”²⁴³. Wallace se refiere a la inclusión del ser humano en la distinción Dios/Naturaleza, y añade lo siguiente: “to say that two things are known in the same way is not to say that there are the same [...] God creates, sustains and relates the being of both human minds and the natural world, but yet generates and maintains the necessary distinction between the two by creating the human as essentially subjective or active, and nature as objective *relative to man*”²⁴⁴.

Se deduce, por lo tanto, que la figura de Dios en la obra, para Coleridge, se encargaría de mantener una distinción clara entre el ser humano y la naturaleza, dejando, asimismo, clara la también distinta relación entre la naturaleza y Dios. Reaparece así la separación de los elementos que conforman, a su vez, un conjunto indivisible, y que permiten, en consecuencia, su correcta definición y posterior interpretación.

La imprecisión y la falta de un contenido explicativo que generalmente se presenta en los textos de Coleridge con respecto a este tema, quedarían parcialmente resueltas si se considera la naturaleza coleridgeana como intermediaria entre Dios y el ser humano, y transmisora, a su vez, del lenguaje divino. La idea del “lenguaje eterno” que se menciona en FM, ciertamente, presenta un conjunto de elementos de la naturaleza y sobrenaturales divisibles, pero esencialmente unidos entre sí. En poemas

²⁴² G. Davidson (“Coleridge and the Bible,”) reflexiona sobre la forma de percepción de Coleridge en los versos destacados: “this gazing is an active process which spiritualizes the gazer; it certainly isn’t a seeing or a looking and Coleridge supposes that it will dematerialize what it gazes upon, in order to reveal the lightly veiled presence of God” (p. 68). La observación de la naturaleza para Coleridge no consiste en un simple “mirar,” sino que implica la creación de un proceso en el que tanto la naturaleza observada como el observador se espiritualizan. Es de esta forma como Coleridge puede llegar a percibir la presencia de Dios en la naturaleza, así como su mensaje divino e interpretable.

²⁴³ C.M. Wallace, *The Design of Biographia Literaria* (London: George Allen and Unwin, 1983), 74. Wallace hace referencia a ciertas palabras de Coleridge expuestas en *Biographia Literaria*. En esta obra Coleridge se refiere al método inductivo utilizado por la filosofía natural y responde indirectamente a la pregunta por la igualdad entre naturaleza y Dios, “the theory of natural philosophy would then be completed, when all nature was demonstrated to be identical in essence with that, which in its highest known power exists in man as intelligence and self-consciousness; when heavens and the earth shall declare not only the power of their maker, but the glory and the presence of their God” ((Vol. I), 176).

²⁴⁴ Wallace, *Design*, 79. Cursivas en el original.

como EH, *Reflections* y *This Lime-tree* se entrevé la tendencia panteísta en la que Coleridge se apoya durante un período de tiempo. Sin embargo, la idea de que el poder creador proviene de una sola fuente superior a todas sus obras, también se explicita en numerosos poemas como *A Hymn* con versos como “My Maker! of thy power the trace / In every creature’s form and face” (ll. 1-2).

La mezcla entre estas dos visiones del mundo, una puramente religiosa y la otra de carácter panteísta, se opone sin duda a toda clase de argumentaciones mecanicistas y científicas sobre el funcionamiento del mundo. Las composiciones poéticas de Coleridge adquieren así una carga enigmática tan fuerte, que es inevitable, en ocasiones, moverse entre ambigüedades. El carácter parcial de las interpretaciones que se pudiesen aportar acerca de la naturaleza velada de las palabras de Coleridge radicaría en la imposibilidad de escoger una única explicación a temas de carácter simbólico; la aportación de un único significado a las ideas de Coleridge eliminaría muchos de los aspectos más distintivos de la poesía romántica como lo implícito, lo sugerente, lo misterioso, lo oculto, etc. En definitiva, lo indeterminado como objetivo literario, simbólico y poético.

2.3. Lo sublime o la divinidad en la montaña: *Hymn Before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni*

Este poema es, quizás, uno de los que mejor expresan el sentimiento de lo sublime en Coleridge. Ya en los primeros versos, además de hacer mención a ciertos elementos de la naturaleza, Coleridge destaca y se dirige a la forma de la naturaleza que percibe como la más sublime de todas, el Mont Blanc²⁴⁵:

Hast thou a charm to stay the morning-star
In his steep course? So long he seems to pause
On thy bald awful head, *O sovran BLANC*,
The Arve and Arveiron at thy base
Rave ceaselessly; but thou, *most awful Form!*
Risest from forth thy silent sea of pines,
How silently! Around thee and above
Deep is the air and dark, substantial, black,
An ebon mass: methinks thou piercest it,

²⁴⁵ Coleridge nunca estuvo frente al Mont Blanc, sin embargo, sus descripciones reproducen de forma vívida la atmosfera del lugar. Esta montaña recibe, además, otra serie de referencias significativas: “Thou kingly Spirit throned among the hills, / Thou dread ambassador from Earth to Heaven, / Great Hierarch!” (*Hymn*, 81-83).

As with wedge! But when I look again,
 It is thine own calm home, thy crystal shrine,
 Thy habitation from eternity!
O dread and silent Mount! I gazed upon thee,
 Till thou, still present to the bodily sense,
 Didst vanish from my thought: entranced in prayer
I worshipped the Invisible alone (ll. 1-16).

Las referencias directas a los elementos de la naturaleza que aparecen en *This Lime-tree* reaparecen en *Hymn*, en este caso con el Mont Blanc como elemento sublime principal de las referencias de Coleridge (“O sovran BLANC,” l. 3; “most awful Form!,” l. 5; “O dread and silent Mount!,” l. 13). Comparado con lo bello, lo sublime hace que se trascienda lo terrenal y se alcance lo divino. Se crea así una línea vertical entre Dios, la montaña —elemento de conexión entre el ser humano y la divinidad— y el poeta. Prueba del sentimiento de infinitud que se genera en Coleridge son sus palabras de reverencia hacia lo invisible/el Invisible (“I worshipped the Invisible alone,” l. 16). El paisaje montañoso mencionado en el poema es empleado con fines teológicos. La presencia de la montaña hace que el poeta esté en contacto con Dios, el Invisible, y que pueda experimentar sentimientos que sugieran la eternidad (“Thy habitation from eternity!,” l. 12). La terribilidad de sus formas la convierte en sublime y, en consecuencia, en mediadora entre el ser humano y Dios. En palabras de C. Stokes, en el poema, lo sensorial deja paso a lo invisible, aunque no existe una ruptura entre los dos, es más, lo sensorial se reconcilia *con* lo invisible²⁴⁶. La eternidad es traída a los límites mundanos, finitos; la divinidad es incorporada a la naturaleza visible.

La idea de naturaleza como mediadora y transmisora del mensaje divino, presente en FM, emerge de nuevo, con una idea de Dios más destacada y reforzada:

And you, ye five wild torrents fiercely glad!
 Who called you forth from night and utter death,
 [...]
 Who gave you your invulnerable life,
 Your strength, your speed, your fury, and your joy,
 Unceasing thunder and eternal foam?

Motionless torrents! silent cataracts!
 Who made you glorious as the Gates of Heaven
 Beneath the keen moon? Who bade the sun
 Clothe you with rainbows? Who, with living flowers
 Of loveliest blue, spread garlands at your feet?—

²⁴⁶ Christopher Stokes, *Coleridge, Language and the Sublime: From Transcendence to Finitude* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), 114. Cursiva en el original.

*GOD! let the torrents, like a shout of nations,
Answer! and let the ice-plains echo, GOD!
GOD! sing ye meadow-streams with gladsome voice!* (ll. 39-40, 44-46, 53-60).

Si en *This Lime-tree* Coleridge dirige su voz a la naturaleza de forma enérgica y exclamativa, el diálogo aquí adquiere incluso más robustez. El carácter interrogativo de las expresiones no tiene otra finalidad más que la de aportar fuerza a su discurso. Coleridge realiza preguntas acerca del origen de toda la vida, la fuerza y la belleza natural y espera que se aporte una única respuesta: Dios²⁴⁷.

La actitud diligente y enérgica que Coleridge mantiene en *Hymn* con respecto a la naturaleza se muestra con versos como “God! let the torrents, like a shout of nations, / Answer! and let the ice-plains echo, God! / God! sing ye meadow-streams with gladsome voice!” (ll. 58-60). Esta actitud se diferencia del modo de relación entre el entorno natural y Wordsworth, el cual sugiere en el poema *Expostulation and Reply* (1798) un estado de “sabia pasividad” (“wise passiveness,” l. 24). La forma de expresión activa de Coleridge frente a la influencia de la naturaleza, sin embargo, no es siempre constante ni tan notoria como en *Hymn*. Coleridge describe una actitud frente a la naturaleza similar a la actitud de Wordsworth en poemas como TN, en donde muestra un esquema de relación entre la mente y la naturaleza sostenido por una actitud más perceptiva que activa frente a los estímulos de la naturaleza. Incluso en FM, donde se sugiere la existencia de un lenguaje divino transmitido a través de la naturaleza e interpretable por el ser humano, no se utilizan referencias tan llamativas como en *Hymn*. *This Lime-tree* es quizás el poema que mayores similitudes comparte con *Hymn*, dada la presencia de menciones enfáticas dirigidas directamente a los elementos y formas de la naturaleza.

Según G. Davidson, “Coleridge parece reconocer que la pura pasividad no es compatible con una percepción de la presencia divina revelada en las imágenes de la naturaleza”²⁴⁸. Una actitud pasiva frente a la naturaleza no parece ser suficiente para comprender el lenguaje de Dios en la naturaleza²⁴⁹. Es por eso que, según Davidson, la

²⁴⁷ La concepción de Dios como Creador y ente superior a toda naturaleza creada que se relata en *Hymn*, reaparece en un poema *Religious Musings* (1796). Coleridge destaca la majestuosidad de Dios como algo ni siquiera superable por la naturaleza: “Yet nor high grove, nor many-colour’d mead, / Nor the green ocean with his thousand isles, / Nor the starred azure, nor the sovran sun, / E’er with such majesty of portraiture / Imaged the supreme beauty uncreate, / As thou, meek Saviour!” (ll. 17-22).

²⁴⁸ Davidson, “Coleridge and the Bible,” 66.

²⁴⁹ La concepción de la mente como pasiva receptora de impresiones, defendida por los empiristas J. Locke y D. Hartley, es, sin embargo, rechazada por su lector, Coleridge. En *Biographia Literaria* Coleridge menciona las ideas de Hartley y se muestra en total desacuerdo: “in Hartley’s scheme, the soul

actitud pasiva que se percibe en TN o FM es “solamente preparatoria. Generalmente la actividad se sucede en su poesía la cual traduce el lenguaje o las imágenes de la naturaleza en consciencia de la presencia de Dios”²⁵⁰. De no ser por la iniciativa del ser humano por conocer el mensaje de Dios, tal conocimiento sería imposible de obtener; basta que uno de los elementos del conjunto Dios/naturaleza/ser humano falle para que se desvanezca el sentido de la unión entre las tres partes.

2.4. ¿La filosofía como causa de la “muerte” poético-sentimental de Coleridge?: *Dejection: An Ode*

Ningún poema de Coleridge resultaría más adecuado que DO para reflejar cómo es consciente de la falta de uno de los elementos necesarios para mantener la unidad substancial entre Creador y cosa creada que permite la comprensión privilegiada del lenguaje de Dios. En un intento de unificación y no separación, característica frecuente en su obra, Coleridge intenta conciliar la poesía y la filosofía, sobre la cual comienza a estar muy interesado. Sin embargo, parece que una total dedicación al conocimiento filosófico-científico termina por impedir al poeta “sentir” como la hacía antes:

And those thin clouds above, in flakes and bars,
That give away their motion to the stars;
Those stars, that glide behind them or between,
Now sparkling, now bedimmed, but always seen:
Yon crescent Moon as fixed as if it grew
In its own cloudless, starless lake of blue;
I see them all so excellently fair,
I see not feel how beautiful they are! (ll. 31-38).

Si la composición de DO, tal como muestran los versos, marca un giro significativo en la vida y el pensamiento de Coleridge o no, es una cuestión que debe quedar en el aire. Sin embargo, sí se podría afirmar la existencia de un cese emocional en Coleridge que le impide percibir la naturaleza con el esplendor que se percibe en la

is presented only to be pinched or *stroked*, while the very squeals or purring are produced by an agency wholly independent and alien. It involves all the difficulties, all the incomprehensibility, [...] of intercommunion between substances that have no one property in common, without any of the convenient consequences that bribed the judgement to the admission of the *dualistic* hypothesis. Accordingly, this ‘caput mortuum’ of the hartleian process has been rejected by his followers, and the consciousness considered as a *result*, as a *tune*, the common product of the breeze and the harp” (Vol. I, p. 81. Cursivas en el original). Coleridge plantea su rechazo al sistema hartleyano como la desaprobación de la idea de una percepción o conocimiento considerado como melodía proveniente de estímulos exteriores (la brisa) sobre la mente humana (el arpa).

²⁵⁰ Davidson, “Coleridge and the Bible,” 67.

mayoría de sus composiciones poéticas. Coleridge muestra aquí, según A. Keanie, su “muerte poética”²⁵¹ que hace que se separe de la unión mística con la naturaleza y Dios, y que perciba las formas de la naturaleza bajo un nuevo prisma. En una carta (25 de marzo de 1801) Coleridge hace entender que su visión de la naturaleza, irreconocible hasta para él mismo, está ahora marcada según reglas geométricas:

—You would not know me—! all sounds of similitude keep at such a distance from each other in my mind, that I have *forgotten* how to make a rhyme—I look at the Mountains (that visible God Almighty that looks in at my windows) I look at the Mountains only for the Curves of their outlines; the Stars, as I behold them, from themselves into Triangles—and my hands are scarred with scratches from a Cat, whose back I was rubbing in the Dark in order to see whether the sparks from it were refrangible by a Prism. The poet is dead in me—²⁵².

Coleridge ya no consigue inspiración poética cuando observa las montañas y las estrellas. Todo lo que surge en su mente son relaciones y formas geométricas. Incluso el acto de acariciar a un gato se convierte en un experimento con chispas de luz estáticas y un prisma. El “Dios Todopoderoso” (“God Almighty”), que antes se manifestaba ante Coleridge en la magnificencia de las montañas, ahora aparece entre paréntesis y no con signos exclamativos. Esta nueva visión del mundo hace que Coleridge considere que su espíritu poético ha muerto. En términos similares se expresa Charles Darwin en su texto autobiográfico, que se analizará más adelante, cuando manifiesta sentirse daltónico frente a la belleza natural de paisajes que años atrás le hacían creer que hay algo más que cuerpo en el ser humano²⁵³.

¿Cuál es la causa de este giro perceptivo en Coleridge? En otra carta (29 de julio de 1802) es el propio poeta el que atribuye a sus “severas investigaciones metafísicas,” entre otras causas de carácter físico o personal, el peso de la pérdida de su “genio poético”:

As to myself, all my poetic Genius, if ever I really possessed any *Genius*, & it was not rather a mere general *aptitude* of Talent, & quickness in Imitation / is gone—and I have been fool enough to suffer deeply in my mind, regretting the loss—which I attribute to my long and exceedingly severe Metaphysical

²⁵¹ Andrew Keanie (“Coleridge’s Capable Negativity in ‘Dejection: an ode’,” *Romanticism* 13, N°3 (2007): 282) apunta que DO muestra una paradoja en el pensamiento de Coleridge: A pesar de que Coleridge se pronuncie como muerto poéticamente, tal información se proporciona con su característico lenguaje poético.

²⁵² Samuel Taylor Coleridge, *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Earl Leslie Griggs. Vol. II (Oxford: The Clarendon Press, 1956), 714. Cursiva en el original.

²⁵³ Nora Barlow, ed., *The Autobiography of Charles Darwin, 1809-1882* (New York: W.W. Norton & Company, 2005), 76.

Investigations—& these partly to Ill-health, and partly to private afflictions which rendered any subject, immediately connected with Feeling, a source of pain & disquiet to me²⁵⁴.

Retomando la influencia de su interés por la filosofía y la ciencia, según Keanie, de las palabras de Coleridge se puede extraer la idea de que el poeta “se ha convertido más en Newton que en Milton.” Coleridge, al parecer, habría entrado en un desalentador proceso de “geometrización de los hasta ahora fenómenos sublimes”²⁵⁵, que habrían hecho que perdiera totalmente su capacidad poética para producir nuevos versos. Del caso concreto de Coleridge se podría abstraer una serie de oposiciones generales como la que separa la ciencia de la poesía.

Según N. Goodman²⁵⁶, las dicotomías conocimiento/sentimiento y cognición/emotividad se diluyen frente a las contrariedades que surgen en el intento de caracterización precisa de lo descriptivo-explicativo y lo estético. Definir lo estético y diferenciarlo de lo no estético mediante términos basados en la capacidad de producir placer —inmediato o no—, contrastado con la posibilidad de resultar satisfactorio, puede ser problemático, dado que tales capacidades no son exclusivas del ámbito de lo estético y pueden ser traspasadas al ámbito de lo descriptivo-explicativo: delimitar acciones como la pura búsqueda desinteresada de conocimiento, por un lado, y, poder contrastarla, por otro lado, con la satisfacción producida por el alcance de conocimiento, se convierte en una tarea absurda e imposible, dada la necesaria correlatividad entre ambas acciones. Asimismo, puede darse el caso de que haya objetos o experiencias estéticas que no produzcan satisfacción alguna e investigaciones científicas con resultados generosamente satisfactorios.

Tales casos implican, en consecuencia, el traspaso de la posibilidad de obtención de placer o satisfacción del campo descriptivo-explicativo al estético y viceversa. De la misma forma, los sentimientos no formarían parte solamente del ámbito emocional, sino que jugarían un papel crucial junto con la cognición de lo observado obtenida a partir de los sentidos en el proceso de reflexión estética. La reflexión cognitiva actuaría, en consecuencia, analizando y seleccionando los sentimientos generados para poder integrarlos con nuestra experiencia y el mundo. La experiencia estética comprendida como correlación entre percepción, emoción y cognición, poseería como resultado,

²⁵⁴ Coleridge, *Collected Letters*, 831.

²⁵⁵ Keanie, “Coleridge’s Capable Negativity,” 287.

²⁵⁶ Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis and New York: The Bobbs-Merrill Company Inc., 1968), 242-245.

según Goodman, la capacidad de modificar los sentimientos y adaptarlos a las circunstancias particulares del observador: “Cognitive use involves discriminating and relating them [emotions] in order to gauge and grasp the work and integrate it with the rest of our experience and the world”²⁵⁷.

La unión recíproca entre campos que presenta Goodman posee, sin embargo, un pasado de incompatibilidades. El origen del antagonismo entre la ciencia y el Romanticismo comienza con el extendido reconocimiento de que el grupo de poetas conocido como *Lake Poets* —William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge y Robert Southey— se opone al avance científico. Sin embargo, la realidad parece ser otra bien distinta. Tal mito²⁵⁸ surge a partir de un encuentro en el estudio londinense del pintor Benjamin Haydon con tres invitados: Wordsworth, Charles Lamb y John Keats. Charlando sobre la *Óptica* (1704) de Newton, Keats, a colación de un comentario de Lamb, opina que “Newton había destruido toda la poesía del arcoíris, reduciéndolo a un prisma”²⁵⁹. Se refiere al efecto colorido surgido por los experimentos de Newton con prismas y luz. Según Holmes, Keats tal vez “no quería admitir —en aquella compañía— que Newton de hecho había *aumentado* el potencial de la ‘poesía del arcoíris’”²⁶⁰. A partir de aquél encuentro, el ataque hacia los efectos simplificadores y reductores de la ciencia²⁶¹ ha sido fácilmente atribuible a los poetas románticos.

La disconformidad con la *Óptica* de Newton adquiere especial fuerza en la manifiesta oposición del poeta y pintor romántico William Blake, creador de la obra pictórica *Newton*. En ella, Newton es representado con un compás en la mano, sentado sobre una imponente roca e inclinado sobre un pergamino que contiene los diagramas que él ha creado. El compás simbolizaría la pretensión de explicar todos los aspectos de la naturaleza; esta intención conllevaría el cercado de la infinita capacidad creadora de la imaginación. La crítica de Blake hacia la ciencia constrictora de Newton puede extenderse, no obstante, a un nivel más general y considerarse como oposición a la

²⁵⁷ *Ibíd.*, 248.

²⁵⁸ Holmes, *The Age of Wonder*, 318.

²⁵⁹ *Ibíd.*, 319.

²⁶⁰ *Ídem*. Cursiva en el original.

²⁶¹ Según Jonathan Smith (*Fact and Feeling: Baconian Science and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (Madison (Wisconsin): The University of Wisconsin Press, 1994), 46), la antítesis ciencia/poesía no se aplicó a la ciencia en general sino a la ciencia newtoniana en particular; tampoco al método científico en general, sino al método inductivo baconiano en particular, por ser éste considerado como excesivamente mecánico e impersonal. Según Baumer (*El Pensamiento Europeo Moderno*) los románticos no han de considerarse “necesariamente [...] anticientíficos.” Todos ellos rechazan “cierto tipo de ciencia, la ciencia mecánica,” pero muchos son ávidos seguidores “de los últimos avances de la ciencia” (p. 269).

Ilustración y la prioridad absoluta que le otorga a la razón como medio único para el conocimiento del mundo. Destaca así la anotación que realiza al margen de su grabado *Laocoon*: “Art is the Tree of Life. Science is the Tree of Death.” Blake estaría haciendo referencia a la muerte de la imaginación, al fin de las visiones espirituales²⁶² desbancadas por la única visión de la naturaleza que el materialismo científico de Newton permite experimentar.

La representación pictórica de Newton volcado sobre sus diagramas, muestra a uno de los mayores exponentes de la ciencia moderna dando la espalda a la naturaleza virgen —simbolizada, tal vez, por la presencia de una gran roca que ocupa la mitad izquierda del lienzo— y a su contemplación poética. En cambio, en la obra se manifiesta la primacía que Newton concede a la reflexión matemática como medio de explicación sintética de los mecanismos de la naturaleza que se ocultan a la visión contemplativa de los poetas. No obstante, la agresiva crítica de Blake hacia Newton, no estaría dirigida, según F. Burwick, hacia la investigación científica, sino hacia el materialismo. Blake busca, de hecho, la unión entre el arte y la ciencia, aunque se opone a la generalización que habría de difuminar los límites de ambos. Esta es una precisión aplicable al movimiento poético romántico en general²⁶³.

La relación de amistad entre Coleridge y el químico Humphry Davy sirve como ejemplo que refuta, en parte, la idea sobre la oposición entre ciencia y poesía. De las conferencias y experimentos públicos de Davy en la Royal Institution, Coleridge llena varios cuadernos de notas. De hecho, a la pregunta realizada por su asiduidad a las clases de Davy, Coleridge contesta que le sirven “para aumentar el stock de metáforas”,²⁶⁴. La respuesta de Coleridge demuestra que la asistencia a eventos científicos resulta inspiradora; el progresivo conocimiento de los secretos del mundo y del ser humano genera una fascinación tal en el poeta que su poesía se vuelve más llamativa e intensa.

²⁶² Blake es generalmente considerado un poeta visionario. Distingue así cuatro clases de visiones. El primer tipo no es una visión en sí, sino el acto físico de ver el mundo con los ojos. El segundo tipo de visión consistiría en ver *a través* de los ojos para lograr percibir valores humanos en todas las cosas. El tercer tipo es la visión creativa en donde el pensamiento se manifiesta de forma emocional en el ser humano. El cuarto y más avanzado tipo de visión es un estado de éxtasis místico (Damon Samuel Foster, *A Blake Dictionary: the Ideas and Symbols of William Blake* (Lebanon, NH: Dartmouth College Press, 2013), 436-437).

²⁶³ Frederick Burwick, *The Damnation of Newton: Goethe's Color Theory and Romantic Perception* (Berlin: Walter de Gruyter), 8.

²⁶⁴ John Ayrton Paris, *The Life of Sir Humphry Davy*, Vol. I (London: Henry Colburn and Richard Bentley, 1831), 138.

Coleridge, asimismo, parece hallar una nueva fuente de inspiración en las demostraciones científicas de Davy, que le llevan a observar el mundo desde otro punto de vista. T. H. Levere, sin embargo, realiza una acertada advertencia al sugerir una necesaria diferenciación, por un lado, del interés de Coleridge por la ciencia, aportadora de solidez y consistencia a su pensamiento y, por otro lado, de la necesidad de una preparación mental adecuada para poder adquirir e interpretar consecuentemente el conocimiento científico: “at one level, science served as a repository of facts to bring discipline to thought [...] At another level, scientific facts required skill and a prepared mind for their perception and interpretation”²⁶⁵.

Coleridge, sin duda, posee la preparación necesaria para saber perseguir su principal objetivo poético en la ciencia, basado éste en una convicción del todo inamovible en su pensamiento, a saber, que “tanto los poetas como como los científicos aprehenden y crean unidad en la naturaleza a través de sus ideas”²⁶⁶. Los experimentos químicos de Davy, deconstructores de la realidad visible en elementos invisibles y, simétricamente, creadores de nuevas entidades y conceptos ocultos a simple vista, hacen florecer una realidad implícita hasta el momento para Coleridge; tales hallazgos corroboran aun más su idea acerca de la unión entre el pensamiento y el sentimiento humanos, y hacen que observe la realidad con un nuevo filtro óptico. Cuando dicha unidad se descompone, irremediablemente “el conocimiento de la naturaleza se presenta como desagradable”²⁶⁷.

Conviene mostrar un fragmento de una carta (14 de octubre de 1797) que muestra la nueva forma de aproximación al mundo de Coleridge, ya calada con el espíritu químico desmembrador y buscador de unidades al mismo tiempo:

I can *at times* feel strongly the beauties, you describe, in themselves, & for themselves—but more frequently *all things* appear little—all the knowledge, that can be acquired, child’s play—the universe itself—what but an immense heap of *little things*... My mind feels as if it ached to behold and know something *great*—something *one & indivisible* and it is only in the faith of this that rocks or waterfalls, mountains or caverns give me the sense of sublimity or majesty!²⁶⁸.

²⁶⁵ Trevor Harvey Levere, “‘The lovely shapes and sounds intelligible’: Samuel Taylor Coleridge, Humphry Davy, science and poetry,” en *Nature Transfigured: Science and Literature, 1700-1900*, ed. John Christie, y Sally Shuttleworth (Essex, Manchester University Press, 1989), 85-86.

²⁶⁶ *Ibíd.*, 88.

²⁶⁷ *Ibíd.*, 95.

²⁶⁸ Coleridge, *Collected Letters* (Vol. I), 349. Cursivas en el original.

No hay por qué negar lo evidente: al menos parte del movimiento romántico siente una curiosidad comprensible por los avances en ciencia, aunque, no se debe inducir que tal hecho provoque necesariamente una alteración radical en el contenido de sus obras. En palabras de L. Stevenson: “the Victorian poets were not necessarily possessed of accurate information on all the individual discoveries of science, but in common with the general public they received an adequate conception of the theories advanced by the scientists in attempted explanation of the nature and source of life”²⁶⁹. La “concepción de las teorías avanzadas por los científicos” sirve de inspiración para los poetas románticos, pudiendo así considerarlos como un movimiento “curioso” en busca de inspiración, algo que encuentran de forma satisfactoria en el conocimiento de los nuevos avances científicos.

Los versos de DO muestran, sin embargo, el efecto contrario que Coleridge desea conseguir. Si el deterioro emocional y poético del poeta se debe a una excesiva dedicación a temas científicos o no, es algo difícil de afirmar. No obstante, la cuestión central no es tanto si Coleridge está interesando en la ciencia de la época o no, o si verdaderamente produce en él una variación de su estado anímico, sino si verdaderamente la ciencia llega a influir en su obra.

E. Proffitt expresa que “lo romántico” se ha entendido generalmente como muy lejano a lo científico. Sin embargo, Proffitt defiende lo contrario. Afirma que tanto el Romanticismo como la ciencia poseen una base común: “both are theoretically antidogmatic, are based in an empirical approach to things as opposed to a rationalistic approach, and are motivated by humanistic as opposed to theological ends. No less than the scientist in the laboratory, the romantic artist [...] seeks to come to terms with natural phenomena through immediate experience; no less than the scientist in the laboratory, the romantic *qua* romantic has his focus on the realm of the natural and proceeds via induction from the particulars of immediate experience”²⁷⁰.

No obstante, según Proffitt, a pesar de que se puedan identificar unas bases comunes entre ambos, subyace la defensa de una visión del mundo organicista romántica opuesta a una visión mecanicista²⁷¹. En consecuencia, el movimiento romántico se ve inevitablemente movido a reaccionar en contra de la ciencia como dogma, como *Weltanschauung*, cuyo propósito no estaría lejos de la religión dogmática,

²⁶⁹ Stevenson, *Darwin among the Poets*, 8.

²⁷⁰ Edward Proffitt, “Science and Romanticism,” *The Georgia Review* 34 (1980): 56.

²⁷¹ *Ibíd.*, 57-58.

pero no mantiene un rechazo a la ciencia como ciencia²⁷². En conclusión: “the romantic *qua* romantic has not opposed the discoveries of science or the benefits of technology [...] but the progressively underdimensioned reality model imposed by mechanistic science—a model that undermines the integrity of the mind by invalidating its central perceptions and, in consequence, a model that has been the sponsor of harsh gods indeed²⁷³”.

Es significativo el hecho de que Coleridge, según J. Paradis, se muestre en contra de muchas novedades que comienzan a establecerse como válidas en ciencia y que eliminan una parte fundamental en la percepción poética: la intuición. El nuevo lenguaje taxonómico de Linneo excluye el lenguaje romántico con carga ontológica; por otro lado, los estándares de causalidad y el método empírico seguidos por el astrónomo y matemático John Herschel apartan la intuición humana como método para alcanzar la verdad²⁷⁴. La unión del sujeto con el objeto, del que percibe y lo percibido, constituye el paisaje de la intuición que desaparece frente a un nuevo lenguaje que separa a poetas y filósofos naturales. Además, la naturaleza física deja de ser medida según los estándares establecidos por el observador y pasa a ser medida por estándares objetivos e iguales para todo observador²⁷⁵. Coleridge expresa en *Biographia Literaria* su rechazo hacia los trabajos del naturalista y poeta Erasmus Darwin. En concreto, hacia la obra *The Botanic Garden*²⁷⁶ que tan abiertamente se muestra a favor de la integración del sistema de clasificación de las plantas de Linneo. Sobre *The Botanic Garden* de Darwin, Coleridge expresa lo siguiente:

I had occasion to render my own thoughts gradually more and more plain to myself, by frequent amicable disputes concerning Darwin's Botanic Garden, which for some years, was greatly extolled, not only by the reading public in general, but even by those, whose genius and natural robustness of understanding enabled them afterwards to act foremost in dissipating these

²⁷² *Ibíd.*, 63.

²⁷³ *Ibíd.*, 64.

²⁷⁴ James Paradis, “Darwin and Landscape,” *Annals of the New York Academy of Sciences* 360 (Victorian Science and Victorian Values). *Literary Perspectives* (1981): 91-92.

²⁷⁵ *Ibíd.*, 94.

²⁷⁶ *The Botanic Garden* (1791) de Erasmus Darwin está compuesta por un conjunto de dos poemas titulados *The Economy of Vegetation* y *The Loves of the Plants*. Es en este segundo donde se alude al sistema clasificatorio de plantas de Linneo y se explica su reproducción en términos de la reproducción sexual humana con fines educativos. De esta manera, E. Darwin ofrece una visión antropomorfizada de la reproducción en el reino vegetal.

“painted mists” [...] I remember to have compared Darwin’s work to the Russian palace of ice, glittering, cold and transitory²⁷⁷.

J. Fowles acentúa la forma forzosa con la que se impone el sistema de clasificación de Linneo sobre todos los elementos de la naturaleza. Explica que en la naturaleza no se encuentran a todos los seres separados, obedeciendo a un sistema taxonómico; se encuentra, en cambio, “el conjunto de todos sus fenómenos”²⁷⁸. La necesidad de clasificación y de encontrar en la naturaleza todos los elementos categorizados y ordenados es algo humano, es decir, algo no propio de la realidad. Mediante el proceso de nombramiento, categorización y demás métodos de ordenamiento de la realidad, se consigue considerar a la propia naturaleza como “una especie de oponente, un equipo contrario que al que hay que vencer con astucia”²⁷⁹. El hecho de clasificar la naturaleza hace que el ser humano, en lugar de considerarse parte de ella, se considere superior con derecho a dominarla y poseerla. Se hereda esta manera de categorización y posesión de la “ciencia victoriana, que estaba tan característicamente obsesionada con la máquina y la taxonomía exacta”²⁸⁰.

La obra de Coleridge se presenta, de forma contraria, como la búsqueda de la unión del observador con lo observado sin ningún tipo de mediación científica que sitúe al ser humano por encima de la naturaleza. Se busca una relación horizontal con lo observado, es decir, un vínculo basado en la igualdad. Paradis afirma que Coleridge “buscaba equilibrar el mundo físico del filósofo natural con el mundo espiritual del artista para así ofrecer una teoría unificada del conocimiento y percepción humanos”²⁸¹. Así, la explicación del mundo físico como máquina que propone Newton, meramente fenoménica y dependiente únicamente de los sentidos, no es compatible con un vínculo horizontal entre ser humano y naturaleza, dado que no responde a una experiencia humana de la realidad y no permite unión alguna con el mundo espiritual. En términos de Abrams, “to Coleridge this picture [Newton’s stark image of a machine-universe whose ultimate elements are indivisible particles of matter capable of being set in motion] of the elemental structure of reality was both incompatible with human experience and intolerable to human needs. As no more than a drastic subtraction from the rich diversity of sense-phenomena, it remains itself thinly phenomenal, the product

²⁷⁷ Coleridge, *Biographia Literaria* (Vol. I), 11-12.

²⁷⁸ Fowles, “Seeing Nature Whole,” 50.

²⁷⁹ *Ibid.*, 51.

²⁸⁰ *Ídem.*

²⁸¹ Paradis, “Darwin and Landscape,” 89.

of what Coleridge repeatedly described as a “slavery” to the senses, and especially to the eye”²⁸².

La unión entre ser humano y naturaleza se presenta como una característica a tener en cuenta, no sólo de la obra de Coleridge, sino de una gran parte del movimiento romántico; dicha aspiración a conseguir un vínculo total con la naturaleza y la búsqueda unión entre el intelecto y la emoción, o entre la mente y las fuerzas de la naturaleza, permitiría así, conectar “al que percibe con lo percibido”²⁸³. G. M. Solsona apunta que a pesar de que se considere generalmente la subjetividad como algo defendido por el Romanticismo frente a la pura objetividad de la Ilustración, hay que tener en cuenta que el movimiento romántico busca “siempre la conciliación y unidad que equilibre o subordine todas las diferencias”²⁸⁴. Por lo tanto, se puede afirmar que “la tendencia armonizadora del Romanticismo también se manifiesta claramente en su búsqueda incesante de la conciliación y síntesis entre la dualidad sujeto y objeto. Los románticos se niegan a considerar ambos polos como irreconciliables, así como a identificar en exclusiva uno sólo de ellos con lo humano”²⁸⁵. Mediante la unión entre sujeto y objeto, entre ser humano y naturaleza, se evita considerar a ésta como un elemento extraño al ser humano y que se ejerza, consecuentemente, cierto dominio sobre ella. El propósito de Coleridge, a fin de cuentas, se ha mantenido siempre como la búsqueda de la unión de todo lo que hay, sin mediadores ni distinciones esenciales.

2.5. Material semántico

Limitar el análisis léxico y semántico de la percepción y descripción de la naturaleza, así como de las entidades abstractas, a los poemas recién analizados conllevaría una omisión de contenido sustancial. Para abarcar de forma más completa, aunque no exhaustiva, los diferentes enfoques que el poeta adopta frente a la observación del entorno natural, se han elegido sustantivos relativos tanto a las descripciones de la naturaleza (por ejemplo *bird*, *flower*, *sun*, *vale*, *landscape*, *breeze*, *river*, *cloud*, etc.) como a entidades supranaturales implicadas en esas descripciones

²⁸² Abrams, *The Correspondent Breeze*, 208-209.

²⁸³ Paradis, “Darwin and Landscape,” 90.

²⁸⁴ Gonçal Mayos Solsona, *Ilustración y Romanticismo. Introducción a la Polémica entre Kant y Herder* (Barcelona: Herder, 2004), 394.

²⁸⁵ *Ibíd.*, 395.

(por ejemplo *God, Spirit, Wisdom*, etc.) con el propósito de estudiar qué adjetivos los acompañan mediante un rastreo del léxico en la obra poética completa de Coleridge. Esta selección de sustantivos, debido a su repetitividad y a su presencia en ciertos contextos de descripción de la naturaleza, resulta relevante por aunar, en su conjunto, la visión de la naturaleza de Coleridge. Parte de la selección de términos ha sido ya destacada en el análisis previo de poemas, sin embargo, se han escogido para analizar también otra serie de sustantivos y expresiones que aparecen en poemas no analizados anteriormente. Para mostrar la forma de adjetivación de Coleridge tanto para la naturaleza material como para la dimensión de lo divino, se han realizado dos tablas²⁸⁶ que analizan por separado cada tipo de descripción.

Se enumeran a continuación, por orden alfabético, los poemas que contienen un uso significativo de los sustantivos y adjetivos recién destacados.

Lista de poemas:²⁸⁷

- *A Beck in Winter*, 1924
- *A Christmas Carol*, 1799
- *A Day-Dream*, 1828
- *A Hymn*, 1852
- *A Stranger Minstrel*, 1800
- *A Tombless Epitaph*, 1809
- *A Wish*, 1893
- *Absence = Absence: A Farewell Ode on Quitting School for Jesus College, Cambridge*, 1793²⁸⁸
- *Ad Vilmum Axiologum*, 1893
- *AE = Lines on an Autumnal Evening*, 1793²⁸⁹
- *Alice du Clos*, 1834²⁹⁰
- *AM = Sonnet: To the Autumnal Moon*, 1796
- *An Angel Visitant*, 1836
- *Anacreon = An Ode in the Manner of Anacreon*, 1893
- *Anna and Harland*, 1794
- *Answer = Answer to a Child's Question*, 1802
- *Anthem = Anthem for the Children of Christ's College*, 1796
- *AP = To the Author of Poems*, 1796
- *Ballad = The Ballad of the Dark Ladié*, 1834
- *Baptismal = My Baptismal Birth-Day*, 1834
- *Baron = Baron Guelp of Adelstan. A Fragment*, 1924
- *Beautiful Spring = Lines: To a Beautiful Spring in a Village*, 1796

²⁸⁶ Los resultados totales en: Annex/Table 3 y Annex/Table 4.

²⁸⁷ Las fechas destacadas en los poemas corresponden a la primera publicación.

²⁸⁸ Publicado por primera vez en 1793 bajo el título *Absence, an Ode*.

²⁸⁹ Publicado por primera vez en 1793 bajo el título *Absence*.

²⁹⁰ El título completo del poema es el siguiente: *Alice du Clos; or The Forked Tongue. A Ballad*.

- *Blossoming* = *The Blossoming of the Solitary Date-tree*, 1828
- *Bowles* = *Sonnets on Eminent Characters VII, To the Rev. W.L. Bowles*, 1794
- *British* = *The British Stripling's War-song*, 1799
- *Brockley Coomb: Lines Composed while Climbing the Left Ascent of Brockley Coomb, Somersetshire, May 1795*, 1796
- *Burke* = *Sonnets on Eminent Characters II, Burke*, 1794
- *Catullian Hendecasyllables*, 1834
- *Christabel*, 1816
- *Christening* = *On the Christening of a Friend's Child*, 1797
- *Coeli Enarrant*, 1912
- *Complaint* = *The Complaint of Ninathóma*, 1796
- *Concert-room* = *Lines Composed in a Concert-room*, 1799
- *Connubial Rupture* = *On a Late Connubial Rupture in High Life*, 1796
- *Destruction* = *Destruction of the Bastile*, 1834
- *Devonshire Roads*, 1834
- DN = *The Destiny of Nations*, 1817
- DO = *Dejection: An Ode*, 1802
- *Domestic Peace*, 1795
- *Dura Navis*, 1893
- DY = *Ode to the Departing Year*, 1796
- *Easter Holidays*, 1787
- *Effusion* = *An Effusion at Evening*, 1792, 1793²⁹¹
- EH = *The Eolian Harp*, 1796, 1817
- *Elegy* = *Elegy: Imitated from one of Akenside's Blank-Verse Inscriptions*, 1794
- *Epitaph* = *Epitaph on an Infant*, 1794
- *Erskine* = *To the Honourable Mr. Erskine*, 1794
- ES = *To the Evening Star*, 1877-80²⁹²
- *Evening Prayer* = *A Child's Evening Prayer*, 1852
- FA = *First Advent of Love*, 1834
- *Fancy in Nubibus* = *Fancy in Nubibus, or the Poet in the Clouds*, 1818
- *Fire* = *Fire, Famine and Slaughter*, 1798
- FM = *Frost at Midnight*, 1798
- *Forbearance*, 1834
- *Fragment* = *A Fragment Found in a Lecture-room*, 1895
- *Fragment 20*, 1924
- *France* = *An Ode*, 1798
- *Friend* = *Lines on a Friend who Died of a Frenzy Fever Induced by Calumnious Reports*, 1796
- *From the German*, 1834
- FS = *Fears in Solitude*, 1798
- GB = *The Garden of Boccaccio*, 1829
- *George* = *To the Rev. George Coleridge*, 1797
- *Grateful People* = *The Tears of a Grateful People*, 1820
- *Happiness*, 1834
- HE = *Hymn to the Earth*, 1834
- *Hexameters. Paraphrase of Psalm xlvi*, 1912

²⁹¹ El poema es considerado un primer borrador de *Lines on an Autumnal Evening* y no se especifica la fecha de la primera publicación en *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*. Se han indicado las fechas aproximadas de composición.

²⁹² El poema mencionado en el análisis del léxico coleridgeano es de una publicación posterior (1912).

- *Honour*, 1834
- *Hour* = *The Hour when we shall Meet Again*, 1796
- *Hunting Song*²⁹³. *From Zapolya*, 1844
- *Hymn* = *Hymn Before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni*, 1802
- *Imitated from Ossian*, 1796
- *Imitations* = *Ad Lyræ*, 1796
- *Inscription* = *Inscription for a Fountain on a Heath*, 1802
- *Inscription II* = *Inscription for a Seat by the Road Side half-way up a Steep Hill Facing South*, 1800
- *Israel's Lament*, 1817
- *Kubla Khan* = *Kubla Khan, Or, A Vision in a Dream*, 1816
- *La Fayette* = *Sonnets on Eminent Characters IV, La Fayette*, 1794
- *Lady Whipping* = *On a Lady Whipping*, 1893
- *Last Words* = *Lines Suggested by the Last Words of Berengarius*, 1827
- *Lewti* = *Lewti, or the Circassian Love-Chaunt*, 1798
- *Life*, 1834
- *Limbo*, 1893
- *Lines* = *Lines Written in the Album at Elbingerode, in the Hartz Forest*, 1799
- *Love*, 1799
- *Love, Hope* = *Love, Hope, and Patience in Education*, 1830
- *Love's Apparition* = *Love's Apparition and Evanishment*, 1834
- *Lover's Complaint* = *A Lover's Complaint to his Mistress*, 1893
- *Mahomet*, 1834
- *Manner of Spenser* = *Lines in the Manner of Spenser*, 1796
- *Matilda* = *To Matilda Betham from a Stranger*, 1890
- *Melancholy* = *Lines: To a Friend in Answer to a Melancholy Letter*, 1796
- *Miss Barbour* = *Lines Written in Commonplace Book of Miss Barbour, Daughter of the Minister of the U.S.A. to England*, 1829
- *Monody* = *Monody on the Death of Chatterton*, 1794
- *Morienti Superstes*, 1798
- *Nil Pejus* = *Nil Pejus est Caelibe Vitâ*, 1898
- *Observing a Blossom* = *On Observing a Blossom on the First of February 1796*, 1796
- *Ode (Ye Gales)*, 1796
- *Ode to Tranquillity*, 1801
- *OM* = *The Old Man of the Alps*, 1798
- *On a Cataract*, 1834
- *On Bala Hill*, 1893
- *On Revisiting* = *On Revisiting the Sea-Shore*, 1801²⁹⁴
- *Otter* = *Sonnet: To the River Otter*, 1796
- *Pain*, 1834
- *Pantisocracy*, 1849
- *Pixies* = *Song of the Pixies*, 1796
- *Priestley* = *Sonnets on Eminent Characters III, Priestley*, 1794
- *Rain* = *An Ode to the Rain*, 1802
- *Recantation*, 1798

²⁹³ Los títulos de poemas compuestos por menos de cuatro palabras y con subtítulo precedido por un punto no serán abreviados. Se abreviarán, sin embargo, en el caso de que coincidan con otro título.

²⁹⁴ El poema se publica por primera vez bajo el siguiente título: *Ode After Bathing in the Sea, Contrary to Medical Advice*.

- *Receiving a Letter = Sonnet: On Receiving a Letter Informing me of the Birth of a Son*, 1847
- *Recollections of Love*, 1817
- *Reflections = Reflections on Having Left a Place of Retirement*, 1796
- RM = *Religious Musings*, 1796
- RR = *The Reproof and Reply*, 1834
- *Ruined House = Sonnets Attempted in the Manner of Contemporary Writers III, on a Ruined House in a Romantic Country*, 1797
- *Separation*, 1834
- *Shurton Bars = Lines Written at Shurton Bars*, 1796
- *Something Childish = Something Childish, but very Natural*, 1800
- *Song (Zapolya) = Song. From Zapolya*, 1817
- *Song*, 1817
- *Sonnet = Sonnet [To Charles Lloyd]*, 1796
- *Sonnets I = Sonnets Attempted in the Manner of Contemporary Writers I*, 1797
- *Tale = The Foster-mother's Tale*, 1798
- TD = *To Disappointment*, 1895
- *Tea-kettle = Monody on a Tea-kettle*, 1834
- *Tell's Birth-Place*, 1817
- *The Delinquent Travellers*, 1912
- *The Dungeon*, 1798
- *The Gentle Look*, 1796
- *The Improvisatore*, 1828
- *The Keepsake*, 1802
- *The Kiss*, 1796
- *The Knight's Tomb*, 1834
- *The Mad Monk*, 1800
- *The Night-scene*, 1817
- *The Nose*, 1834
- *The Pang = The Pang more Sharp than All*, 1834
- *The Picture*, 1802
- *The Raven*, 1798
- *The Rime = The Rime of the Ancient Marinere*, 1798/1834
- *The Rose*, 1796
- *The Silver Thimble. The Production of a Young Lady, Addressed to the Author of the Poems Alluded to in the Preceding Epistle*, 1796
- *The Snow-drop*, 1893
- *The Three Graves*, 1809
- *The Two Founts*, 1827
- *This Lime-tree = This Lime-tree Bower my Prison*, 1800
- *Thought = A Thought suggested by a View of Saddleback in Cumberland*, 1833
- *Time = Time, Real and Imaginary*, 1817
- TN = *The Nightingale*, 1798
- *To a Friend = To a Friend who had Declared his Intention of Writing no More Poetry*, 1800
- *To a Lady = To a Lady, with Falconer's Shipwreck*, 1817
- *To a Primrose = To a Primrose. The First seen in the Season*, 1796
- *To Asra*, 1893
- *To Fortune*, 1793
- *To Lesbia*, 1798

- *To Lord Stanhope = Sonnets on Eminent Characters XII, To Lord Stanhope on Reading his Late Protest in the House of Lords*, 1893
- *To Nature*, 1836
- *To Robert Southey = Sonnets on Eminent Characters X, To Robert Southey of Baliol College, Oxford, Author of the 'Retrospect' and Other Poems*, 1795
- *To the Nightingale*, 1796
- *To Two Sisters*, 1807
- *To William Wordsworth*, 1817
- *Translation = Translation of a Passage in Ottfried's Metrical Paraphrase of the Gospel*, 1817
- *Unfortunate Woman = To an Unfortunate Woman whom he Author Had Known in the Days of Her Innocence*, 1797
- *Ver Perpetuum*, 1796
- *Verses = Verses: Addressed To J. Horne Tooke and the Company who Met on June 28th, 1796, to Celebrate his Poll at the Westminster Election*, 1893
- *Visit = The Visit of the Gods*, 1817
- *WC = The Wanderings of Cain*, 1828
- *Weeping = On a Lady Weeping*, 1893
- *William Godwin = Sonnets on Eminent Characters, To William Godwin, Author of 'Political Justice'*, 1795
- *Wrangham's = Translation of Wrangham's 'Hendecasyllabi ad Bruntonam e Granta Exituram'*, 1795
- *YF = To a Young Friend, on his Proposing to Domesticate with the Author*, 1797²⁹⁵
- *YL = To a Young Lady with a Poem on the French Revolution*, 1796
- *Young Ass = To a Young Ass: Its Mother Being Tethered near it*, 1794
- *Young Lady = To a Young Lady on her Recovery from a Fever*, 1799
- *Youth and Age*, 1834

Se muestra a continuación una tabla resumen que expone los adjetivos más frecuentes en las descripciones de la naturaleza de Coleridge, a partir de un análisis de su léxico en la obra poética completa. Dada la breve extensión de la tabla dedicada a un análisis sobre la adjetivación de los sustantivos relacionados con Dios y su relación con la naturaleza (Annex/Table 4) no se realizará una versión abreviada de ésta.

²⁹⁵ El título de la publicación de 1797 comienza con *To C. Lloyd*.

Tabla Resumen 2²⁹⁶: léxico relativo a las descripciones de la naturaleza en la obra de Samuel T. Coleridge

ADJETIVOS	SUSTANTIVOS/FRECUENCIA
Beauteous	Birds [2]; Island [1]; Isle [1]; Spring [1]
Bright	Dew-drops [1]; Flower [1]; Spring [1]; Star [1]; Sun [1]
Dark	Grass [1]; Hiding-place [1]; Night [1]; Recess (forest's) [1]; Vale [1]
Fair	Bark (sea) [1]; Breeze [2]; Cloud [1]; Day [1]; Flowerets [1]; Form(s) [3]; Fountain [1]; Grove [1]; Island [1]; Mist [1]; Plant [1]; Sea [1]; Sun [1]; Stars [1]; Sunshine spots [1]; Valleys [1]; Varieties of Light [1]
Fresh	Breeze [1]; Grass [1]; Flowers [1]; Flowerets [1]
Gentle	Bird [1]; Dew-fall [1]; River [1]; Sound(s) [2]; South-west wind [1]; Weather [2]
High	Grove(s) [3]; Hill [1]; Hill-top [1]; Sea [1]; Skiddaw [1]; Stars [1]; Sun [1]; Tree [1]; Vales [1]
Little	Birds [2]; Cloud [1]; Landscape [1]; Sun [1]; Tree [1]; World [1]
Lovely	Day [1]; Flowers [2]; Forms [1]; Hill [1]; Light [2]; Rose [1]; Sight [1]; Sky [1]; Stars [1]; Vales [1]
Mild	Murmurs [1]; Foliage [1]; Sea-air [1]; Splendour [1]
Native	Fields [1]; Land [6]; Vales [1]
Old	Ocean [1]; Skiddaw [1]; Tree [6]
Silent	Dell [2]; Hills [1]; Light [1]; Night [1]; Sea [1]; Sight [1]; Sky [1]; Spot [1]; Stream [1]
Sovran	Blanc [1]; Brocken [1]; Height [1]; Rose [1]; Sovran of the Vale [1]; Sun [1]
Sublime	Hill [1]; Mount [1]; Path [1]; Rock [1]
Sunny	Day [1]; Dell [1]; Fields [1]; Glade [1]; Mist [1]; Spots [1]; Weather [1]
Sweet	Bird [3]; Bird's song [1]; Birth-place [1]; Blossom [1]; Breeze [1]; Flower [3]; Fountain [1]; Fragrance [1]; May [1]; Month of May [1]; Nightingale [1]; Plant [1]; Rill [1]; Sights [1]; Spring [1]; Star [1]; Stream [1]
Wide	Air [1]; Grove [1]; Landscape [1]; Level (mountain's head) [1]; Nature [1]; Rivers [1]; Sea [2]; Waters [1]; Waves [1]; World [2]
Wild	Flower(s) [6]; Recess [1]; Rose [1]; Sound [1]; Stream [2]; Streamlet [1]

²⁹⁶ En esta tabla no se indican las referencias al lugar exacto de la obra en el que aparecen los conjuntos de adjetivos y sustantivos. Las referencias exactas de cada entrada se encuentran en Annex/Table 3.

La Tabla Resumen 2 muestra cómo la colisión interpretativa y de significación que podría existir entre dos ámbitos como el referente a Dios, por un lado, y a la naturaleza, por otro lado, deja de tener sentido en un análisis centrado en la visión de la naturaleza en un autor como Coleridge. Ambos campos ideológicos y sus respectivas implicaciones conceptuales se solapan en la poesía de Coleridge, dando lugar a una interpretación particular de la naturaleza basada en una relación recíproca entre ambos ámbitos de significación, aplicables a cada sustantivo. El uso de adjetivos como *beauteous*, *sovrán* o *sublime*, atribuidos a elementos concretos del paisaje natural, confirma la aplicación, por parte de Coleridge, de una misma jerarquía ontológica al ámbito de lo divino y al ámbito de lo sobrenatural.

En lo que sigue se analiza el uso del lenguaje de Coleridge en las descripciones de la naturaleza a partir de un análisis completo del léxico coleridgeano²⁹⁷.

2.6. Semántica de las descripciones de la naturaleza en la obra de Coleridge

La poesía de Coleridge reproduce fielmente su visión del mundo como conjunto indivisible de elementos, aparentemente opuestos, como la naturaleza material y el Dios inmaterial, impregnada aquélla de inmaterialidad divina y poseedor éste de la necesaria materialidad como para que el ser humano pueda percibirle. Este último elemento perceptivo, el ser humano, también forma parte de la unión y cierra el triángulo de opuestos compatibles como un tercer elemento intermedio capaz de percibir la presencia de Dios en la naturaleza. El contenido de los análisis del léxico dedicados a la naturaleza²⁹⁸ y a Dios²⁹⁹, en consecuencia, merece ser interpretado como un conjunto, a pesar de la necesaria diferenciación realizada en las tablas del léxico de Coleridge.

Coleridge deja entrever en sus obras una miscelánea de elementos perfectamente vinculados entre sí y que se corresponde con su visión unitaria del mundo; el Annex/Table 4 contiene un léxico centrado en la figura de Dios, sin embargo, es inevitable percatarse de la presencia constante de un léxico referente al mundo natural:

²⁹⁷ Véase Annex/Table 3 y Annex/Table 4.

²⁹⁸ Véase Annex/Table 3.

²⁹⁹ Véase Annex/Table 4.

“Wond’rous Alchemy of Heaven!”³⁰⁰ es un verso perteneciente a un poema titulado *Lines on an Autumnal Evening* en el cual se incluye la correspondiente descripción estética del entorno natural junto con la referencia al poder creador celestial. En las obras poéticas de Coleridge es frecuente la presencia de versos como “One intellectual breeze / At once the Soul of each, and God of all?.” Estos versos representan a la Mente divina que adopta la forma de brisa natural y que forma parte esencial del ser humano. La expresión “God of Nature” alberga en sí misma la suma completa de las ideas mencionadas hasta ahora, a saber, la imposibilidad de establecer una clara diferenciación entre lo natural y las realidades suprasensibles en la poesía coleridgeana; la idea sobre la capacidad perceptiva humana de la presencia divina en la naturaleza se muestra en los versos “That eternal language, which thy God / Utters,” que enfatizan la imagen de la naturaleza como maestra del mensaje divino. El verso “All adoration of the God in nature” muestra la idea de cómo la naturaleza puede recordar al ser humano que la presencia de la divinidad se encuentra constantemente activa en el entorno natural; los versos que mejor enfatizan la omnipresencia de Dios y la unidad de todos los elementos pertenecen al poema *Lines*: “God is everywhere! the God who framed / Mankind to be one mighty family.” En cuanto a la inmanencia de Dios en el ser humano, es significativo el siguiente verso de *On Revisiting the Sea-Shore*: “God is with me, God is in me!”

Dadas las expectativas iniciales que un lector podría formarse al conocer un título como *To Nature*, y por la inesperada temática de cariz metafísico que finalmente recogen sus versos, este poema podría tomarse como ejemplo culminante, extremadamente comprimido, y sin embargo, preciso, de muchas de las ideas de Coleridge en torno a la temática sobre divinidad y naturaleza. Conviene mostrar de nuevo sus versos más significativos:

So I will build my *altar* in the *fields*,
 And the *blue sky* my *fretted dome* shall be,
 And the *sweet fragrance* that the *wild flower* yields
 Shall be the *incense* I will yield to Thee,
 Thee only *God!* (ll. 9-13).

³⁰⁰ A pesar de que no se mencione de forma explícita, la expresión “the wond’rous Alchemy of Heaven” sirve como alusión indirecta a Dios y se interpreta como una referencia directa a la capacidad creadora de los cielos que Coleridge sitúa a un nivel superior al terrenal. El verso que le precede delimita el significado de la expresión aportando énfasis al poder formador: “Spirits! to you the infant Maid was given / Formed by the wond’rous Alchemy of Heaven!” (ll. 45-46).

La vía más directa de dirigirse a Dios no es otra que la propia naturaleza, independientemente de la idea particular de naturaleza y de Dios que Coleridge tenga en mente. Asimismo, a pesar de que, con el paso del tiempo, el poeta modificase su tendencia a comprender y describir la relación Dios-naturaleza-ser humano de forma “horizontal,” con un claro aire panteísta, y pasara a describir la naturaleza siguiendo un esquema más jerarquizado, el deseo de unión elemental permanece intacto. La naturaleza en *To Nature* es concebida de forma diferente al resto de sus obras, y, según Ch. Stokes, se deja de lado el carácter visionario y el lenguaje numérico presente en *Hymn* para crear una inversión y convertir la naturaleza en material de adoración. Así, el mundo se convierte en “una escena de ofrendas, más que de revelación”³⁰¹. Por otro lado, incluso en un poema como *Religious Musings*, en donde las referencias a Dios se divulgan generosamente entre sus versos³⁰², existen también alusiones a la naturaleza, las cuales, entre otra serie de referencias, se encuentran recogidas en Annex/Table 4.

Además de expresiones que contienen referencias enfáticas o meramente descriptivas sobre la naturaleza, comprensibles dentro del marco del lenguaje poético (“Mild Splendour of the various-vested Night!;” “nature’s quietness;” “beautiful green willow!;” “many a gorgeous flower,” etc.), son también significativas otra serie de composiciones con referencias a la naturaleza con contenido de obligada mención: los versos “to know ourselves / Parts and proportions of one wondrous whole!” muestran la insistencia por admirar el todo maravilloso compuesto por una difusión uniforme de fuerza divina sobre la totalidad del territorio natural, así como el anhelo de considerar lo humano como parte esencial del todo. La alusión a una naturaleza animada (“animated nature”) representa la búsqueda incesante del espíritu de la naturaleza³⁰³ (“Natur-

³⁰¹ Stokes, *Coleridge, Language*, 130.

³⁰² Conviene destacar una serie de versos de *Religious Musings* en los cuales se incluye el término *God* repetidamente: “From Hope and firmer Faith to perfect Love / Attracted and absorbed, and centred there / God only to behold, and know, and feel, / Till by exclusive consciousness of God / All self-annihilated it shall make / God its Identity, God all in all! / We and our Father one!” (ll. 39-45). Además, la idea de unidad entre en ser humano y Dios aparece clara: “We and our Father one!” (l. 45).

³⁰³ Como ejemplo pertinente de primacía de lo subjetivo también en el arte pictórico, destacan las palabras del paisajista C.D. Friedrich con respecto a la representación del espíritu de la naturaleza: “la imagen sólo debe insinuar [...] el cuadro no debe pretender la representación de la naturaleza, sino sólo recordarla. La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse. Descubrir el espíritu de la naturaleza y penetrarlo, acogerlo y transmitirlo con todo el corazón y el ánimo entregados, es tarea de la obra de arte” (Arnaldo, *Fragmentos*, 53). Las palabras de Friedrich sugieren una completa participación del artista en la obra de arte, donde no se mantienen criterios imitativos a partir de la naturaleza material, sino que destaca la representación de la idea particular del paisaje que el artista posee en su interior como único método posible de captar “el espíritu de la naturaleza.” Con diferentes términos, pero manteniendo la misma idea

geist”)³⁰⁴, activo (“Nature’s vast ever-acting energy!”) e inmortal (“Nature’s immortality”). El sol se torna glorioso (“glorious Sun”) y bendito (“blessed sun”) a los ojos de Coleridge, que encuentra, en consecuencia, sentido religioso en las formas de la naturaleza (“Religious meanings in the forms of nature!”). Los sonidos de la naturaleza se vuelven solemnes (“solemn murmur; solemn music”), y sus elementos terribles (“awful Form”) y tremendos (“stupendous Mountain”). Los ríos y la naturaleza resultan salvajes, sagrados y encantados (“sacred river;” “A savage place! (holy and enchanted”)³⁰⁵, y las estrellas dulces y benignas (“sweet star;” “O Star benign!”).

Al igual que en la obra TP de Wordsworth, la obra poética de Coleridge no prescinde del objetivo romántico de descripción de la naturaleza. La abundancia del adjetivo *green*³⁰⁶ corrobora este propósito. Se ha de incidir sobre lo que a simple vista resulta un comprensible uso reiterado de un adjetivo meramente descriptivo; el estudio del uso de este adjetivo en las obras de Coleridge es relevante para una mejor comprensión del sentimiento coleridgeano —e ideal distintivamente romántico— de unidad vital. Es significativo que las ideas, según Abrams, “sugeridas por el mecanicismo filosófico y el dualismo no sólo eran intolerantes con las necesidades humanas, sino también drásticamente incompatibles con la experiencia humana ordinaria”³⁰⁷. Incidiendo sobre lo *verde* que es la naturaleza no se enfatiza una obvia

de Friedrich, F. W. J. Schelling habría afirmado que “el artista debe emular aquel espíritu natural, activo en el interior de las cosas, elocuente en la forma y la figura” (ibíd., 55).

³⁰⁴ Coleridge, *Biographia Literaria* (Vol. II), 259.

³⁰⁵ *Kubla Khan, Or, A Vision in a Dream* ha sido uno de los poemas a los que más atención experta se ha prestado, no sólo por el exotismo de la historia narrada, sino también por el inusual y chocante origen de la composición del poema. Dada su adicción al opio, Coleridge afirma haber narrado la historia de aires orientales que sueña bajo los efectos del narcótico. De ahí el especial énfasis que Coleridge dedica a la descripción de la naturaleza encantada, con ríos, abismos, colinas, jardines y lugares salvajes como los que describe en los versos destacados en Annex/Table 3: “And there were gardens bright with sinuous rills / Where blossomed many an incense-bearing tree; / And here were forests ancient as the hills, / Enfolding sunny spots of greenery. / But oh! that deep romantic chasm which slanted / Down the green hill athwart a cedarn cover! / A savage place! as holy and enchanted / As e’er beneath a waning moon was haunted” (ll. 8-15).

³⁰⁶ Hecho también destacable del resultado a partir de un rastreo léxico de la obra TP de Wordsworth. M.H. Abrams (*The Fourth Dimension of a Poem, and other Essays* (New York: W.W. Norton & Company, 2012), 130-131) destaca el poema de Wordsworth *Tintern Abbey* como ejemplo que manifiesta la idea sobre una conectividad intensa y vital entre elementos —ya sean naturales o extranaturales—, así como una afinidad total y comunión con el entorno natural: “A motion and a spirit, that impels / All thinking things, all objects of all thought, / And rolls through all things. Therefore am I still / A lover of the meadows and the woods, / And mountains; and of all that we behold / From this green earth; of all the mighty world” (ll. 100-105). La expresión “this green earth” es destacada como símbolo del ecologismo romántico comprendido como sentimiento de intensa estima por el entorno natural.

³⁰⁷ Abrams, *Fourth Dimension*, 135. Abrams subraya el rechazo al dualismo y se centra exclusivamente en Coleridge con los siguientes términos, “in the course of his survey of the dominant philosophy of the preceding age, it becomes clear that Coleridge found intolerable two of its main features, common to philosophers in both the school of Descartes and the school of Locke. The first was its dualism, the

redundancia, sino que se transmite el anhelo y necesidad de una “imagen del mundo post-newtoniana”³⁰⁸ que considere el espacio natural como intrínsecamente perteneciente a la condición humana y elimine la antítesis sujeto/objeto. Así, la naturaleza debe ser considerada parte del sujeto y lo subjetivo como parte de lo natural.

El deliberado acercamiento del entorno natural al observador crea contextos de significación totalmente subjetivos con el uso de adjetivos que permiten incluir el estado anímico del poeta/descriptor como *fair, gentle, lovely, silent, sovrán, sweet y wild*. Como ejemplo significativo, es relevante la prominencia de expresiones que denotan un profundo sentimiento de afecto o estado de bienestar con respecto a elementos concretos del paisaje natural: un hermoso valle o un favorable y bello día, dentro del grupo de expresiones afectadas por el adjetivo *fair*, y una dulce ave o una dulce brisa, dentro del grupo de expresiones afectadas por el adjetivo *sweet*. La repetitividad de estos adjetivos confirma con creces la hipótesis anímico-ideológica que presupone un léxico que responde más a lo emotivo e ideológico de Coleridge, que a las propias características del paisaje.

No se deben obviar, en cambio, los adjetivos de significación ambigua que se han de posicionar entre lo visiblemente objetivo y la percepción particular del observador. Destacan los siguientes adjetivos, por la abundancia de sustantivos a los que afectan:

- **bright** dew-drops / flower / spring / star / sun;
- **dark** grass / hiding-place / night / recess / vale;
- **high** grove(s) / hill / hill-top / Skiddaw / vales,
- **little** birds / cloud / landscape / sun / world;
- **mild** murmurs / foliage / sea-air / splendor;
- **silent** dell / hills / light / night / sea / sight / sky / spot / stream;
- **wide** air / grove / landscape / level / nature / rivers / sea / waters / waves / world;
- **wild** flower(s) / recess / rose / sound / stream / streamlet.

Resultaría difícil delimitar objetivamente el grado de luminosidad o cómo de radiante es la tonalidad de una flor (“bright flower”). Determinar cómo de silenciosa es la noche o una colina (“silent night / hill”) se mostraría como una tarea de lo más ardua.

absolute separation between mind and the material universe, which replaced a providential, vital, and companionable world by a world of particles in purposeless movement” (*The Correspondent Breeze*, 95). La segunda característica es el método elementarista subyacente al dualismo escisorio de sujeto y objeto, que plantea un mundo mecánico/newtoniano compuesto por conjuntos de elementos irreducibles, siendo así el *todo* una combinación de pequeñas partes (ibíd., 208-209).

³⁰⁸ Abrams, *Fourth Dimension*, 143.

Este tipo de adjetivos, sin duda, pertenece a un glosario intermedio entre lo puramente emocional y lo meramente perceptivo, lejano, sin embargo, de la neutralidad científica.

La presencia de adjetivos que indican una inserción de lo sentimental en las obras permite, asimismo, una mayor comprensión del sentido de la coyuntura entre lo natural y lo sobrenatural. La sutileza que Coleridge domina a la hora de describir la naturaleza hace que se puedan incorporar todo tipo de alusiones a lo supranatural en medio de un mar de descripciones estéticas del paisaje natural. Ambos campos de referencia permanecen unidos de tal manera que es imposible percibir distinciones esencialmente significativas. En términos de M.H. Abrams, el propósito romántico no sería otro que el de adaptación de las ideas adquiridas y “hacerlas intelectualmente aceptables, así como emocionalmente pertinentes”³⁰⁹. Coleridge, según Abrams, trataría de mantener lo que considera que es “el mínimo irreducible del credo cristiano en un sistema metafísico esencialmente secular”³¹⁰. La división no entra dentro de los planes del poeta, de hecho, lo concibe como algo “intolerable”³¹¹. La actitud opositora de Coleridge, frente a la defensa materialista a favor de la separación entre el ser humano y la naturaleza, queda reflejada en sus obras, símbolos perfectos de distinción e individuación, con miras siempre hacia la reunión de todas las partes en el uno³¹², o hacia la “multiplicidad en la unidad”³¹³.

La búsqueda de la razón que explique la introducción de referencias directas a entidades no naturales en las descripciones coleridgeanas —y en general, románticas— de la naturaleza podría encontrar su base, en parte, en la aceptación de la imposibilidad de eliminación integral de la serie de ideas teológicas adquiridas. Éstas habrían quedado ligadas íntimamente al discurso de Coleridge sobre la naturaleza. Por lo tanto, ¿está realmente secularizada la metafísica secular (Abrams) coleridgeana? La secularidad del sistema metafísico del poeta es dudosa. No obstante, permanece latente el propósito coleridgeano de mostrar, en ocasiones, su visión más naturalizada (secularizada) del mundo³¹⁴. Al comparar y contrastar ambas posiciones se comprende la existencia de

³⁰⁹ Abrams, *Natural Supernaturalism*, 66.

³¹⁰ *Ibíd.*, 67.

³¹¹ *Ibíd.*, 267.

³¹² *Ídem.*

³¹³ *Ibíd.*, 269.

³¹⁴ En el análisis del poema EH se ha podido comprobar cómo el poeta, en los primeros versos, presenta una visión de la naturaleza organicista, cercana al panteísmo, y sugiere unas imágenes naturales en donde todos los elementos estarían interconectados —Dios, la naturaleza y el ser humano—. Tal visión, sin embargo, no tarda en deshacerse a medida que se avanza en los versos y se abre el camino a una visión de la naturaleza plasmada según un esquema vertical, que responde a una organización jerárquica de la

ambigüedades en las obras de Coleridge y se plantea la cuestión sobre la capacidad romántica de percibir la naturaleza bajo una visión estrictamente naturalizada. ¿Existen, entonces, verdaderas posibilidades de que un poeta romántico como Coleridge pueda percibir el mundo prescindiendo de ideas, imágenes, intuiciones y, en último término, sentimientos supranaturales?

Es significativo cómo N. Goodman, siguiendo las ideas de Ernst Gombrich³¹⁵, hace hincapié en lo absurdo de una concepción como la que considera la actividad observadora como un acto desprovisto de toda influencia pasada y lejos de ser contaminado por los ecos de acontecimientos pasados. Así, la actividad perceptiva estética se debe comprender como lo que su propia denominación ya sugiere, a saber, como un proceso activo que selecciona, clasifica, rechaza y construye contenido en lugar de aceptarlo tal como es percibido³¹⁶. Goodman compara de forma crítica la actividad perceptiva estética con la observación de un poema impreso en un papel. La correcta actitud frente al poema sería, obviamente, su lectura y no simplemente la observación de las palabras impresas: “a persistent tradition pictures the aesthetic attitude as passive contemplation of the immediately given, direct apprehension of what is presented, uncontaminated by any conceptualization, isolated from all the echoes of the past and all the threats and promises of the future, exempt from all enterprise. By purification rites of disengagement and disinterpretation we are to seek a pristine, unsullied vision of the world. I need hardly recount the philosophic faults and aesthetic absurdities of such a view until someone seriously goes so far as to maintain that the appropriate aesthetic attitude toward a poem amounts to gazing at the printed page without reading it. I have held, on the contrary, that we have to read the painting as well as the poem, and that aesthetic experience is dynamic rather than static”³¹⁷. De forma análoga, la actitud de Coleridge frente a la naturaleza podría verse influenciada, no sólo por acontecimientos pasados, sino también por los presupuestos que impiden obtener

realidad en donde Dios estaría en lo más alto de la estructuración del mundo. Según T.H. Levere (“Lovely Shapes,” 96), el panteísmo que una vez tentó a Coleridge, finalmente deja de servirle. Hay un rechazo hacia la idea que sustenta una visión de la naturaleza creadora de sí misma y del resto de actividad y fuerzas existentes. En su lugar, debe ser Dios la fuente de toda actividad, un Dios, sin embargo, no inmanente a la propia naturaleza, sino externo a ella. Según C. Stokes (*Coleridge, Language*), una unidad completa entre el mundo y lo divino se convierte en una concepción amenazadora para Coleridge. Teme que un panteísmo absoluto pueda llegar a convertirse en un único sistema determinista. Además: “this risks both the thesis of human freedom and autonomy that Coleridge took from Kant, and the personicity and transcendence of the Godhead that was fundamental to his later Christianity” (p. 144).

³¹⁵ En *Art and Illusion* (New York: Pantheon Books, 1960), 297-298.

³¹⁶ Goodman, *Languages of Art*, 7-8.

³¹⁷ *Ibíd.*, 241.

una “prístina y pura visión del mundo”³¹⁸, según Goodman. Los restos perceptivos permanentes, sedimentados a medida que se acumulan experiencias y nuevo conocimiento, condicionarían la forma de percepción del mundo, moldeándola y creando, en consecuencia, un producto perceptivo particular, obtenido a partir de un proceso de reorganización dinámico e interactivo entre “percepción, concepción y sentimiento”³¹⁹.

El léxico de Coleridge empleado en las descripciones de la naturaleza permite mostrar una oposición de sentimientos relacionados con el entorno natural, aparentemente opuestos pero perfectamente fusionados en los textos. Las descripciones del poeta adquieren diferentes funciones, oscilando entre la manifestación de las emociones más representativas de un estado de bienestar eufórico y las relacionadas con la felicidad originada en un estado de quietud y serenidad. Los adjetivos *beauteous* y *lovely* permiten la descripción de los sentimientos despertados en Coleridge que encuentran su manifestación más próxima en la observación de lo bello.

En cambio, los adjetivos *sublime* y *sovrán* responden, tal como sugiere el primero, a la serie de sentimientos más cercanos a la experiencia estética de lo sublime. La descripción de la naturaleza en términos basados en dos tipos de sentimientos que coinciden en categoría y varían en grado, crea una imagen completa de la idea de naturaleza de Coleridge y se consigue confirmar la preponderancia de su mayor objetivo hasta ahora, a saber, la búsqueda de una unión entre todos los elementos que puedan hacer posible una mejor percepción, descripción y, en último término, comprensión de la naturaleza.

En términos de R. Modiano, “para Coleridge el gran reto de la escritura descriptiva era el de crear una feliz comunión entre el observador y el descriptor creando imágenes del mundo adecuadas a sus percepciones”³²⁰. Sin embargo, Coleridge admite encontrar dificultades en esta tarea, dada la imposibilidad de conexión “coinstantánea” entre la percepción y la descripción. Es uno de los obstáculos con los que se puede tropezar un autor que persigue la unión de las partes en un “todo armonioso” equiparable a la obra de un pintor³²¹. Coleridge —a diferencia de Wordsworth— toma, según Modiano, los cánones en el arte como referencia para

³¹⁸ *Ibíd.*, 249.

³¹⁹ *Ídem.*

³²⁰ Raimonda Modiano, *Coleridge and the Concept of Nature* (London: Macmillan, 1985), 15.

³²¹ *Ídem.*

aproximarse a la naturaleza con una mirada más entrenada en la búsqueda de equilibrio y poder percibir, asimismo, la misma armonía que encuentra en las obras de arte³²².

Lo bello para Coleridge es “la coalescencia de lo diverso [...] la unión de lo bien formado con lo vital”³²³, que tiende hacia una nueva y más elevada forma de unidad: lo sublime. Lo sublime en Coleridge encuentra su mayor expresión en la descripción de escenas evocadoras de “lo ilimitado y lo indefinido.” El interés y atención de Coleridge, sin embargo, no recaen sobre la propia infinitud, sino sobre lo indeterminado y lo indistinguible³²⁴. Generalmente, las referencias a las cumbres (“mount sublime;” “Brocken’s sovran height;” “O sovran BLANC;” “Sovran of the Vale!”³²⁵) suelen ir acompañadas de descripciones ambientales sobre la niebla, la bruma o las nubes como elementos que no permiten ver la cima y que generan la sensación de infinitud y de apertura espiritual, así como del sentimiento de sublimidad. En palabras de Modiano: “for Coleridge the sublime object appears to be an invitation to an experience of transcendence, nourishing the mind’s longing to reach out for the ‘total completeness’ which is only hazily intimated by shadowy images in the phenomenal world”³²⁶.

Resulta pertinente mencionar la precisión de Modiano acerca de que Coleridge se separa de la idea de sublimidad kantiana, sugerente de una ruptura entre el ser humano y la naturaleza en la experiencia trascendental de percepción de lo sublime. En esta experiencia la naturaleza quedaría relegada a un segundo plano para dar preponderancia al pensamiento abstracto humano que hace posible la experiencia de lo sublime. La intención de Coleridge, en cambio, sería la de incorporar la naturaleza en la experiencia trascendental para lograr un sentimiento de sublimidad sólido e integral, es decir, “una experiencia de unidad total”³²⁷.

Como contraste es relevante la precisión de T. Weiskel. Sugiere que en ciertos poemas³²⁸, lo que precisamente ocurre es una “desublimación”: la realidad material y la fantasía colisionarían en estos poemas, auto-reflexivos y escépticos de sus propias ficciones³²⁹. Sin embargo, Ch. Stokes critica la posición de Weiskel afirmando que no

³²² *Ibíd.*, 11.

³²³ Coleridge, *Biographia Literaria* (Vol. II), 257.

³²⁴ Modiano, *Coleridge*, 115-116.

³²⁵ Véase Annex/Table 3.

³²⁶ Modiano, *Coleridge*, 116. Cursiva en el original.

³²⁷ *Ibíd.*, 128.

³²⁸ DO y TN. También hace referencia a *Ode to a Nightingale* de Keats.

³²⁹ Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976), 57.

existe necesidad de “desublimar” la poesía de Coleridge cuando ésta carece de la trascendencia clásica del romántico idealista. La finitud a la que en ocasiones Coleridge apela, no sería más que “*falta de trascendencia*”³³⁰. En lugar de una desublimación, Stokes propone una visión más cercana a las ideas de Modiano, en la cual Coleridge sería un poeta que aúna lo finito y lo trascendente en “una nueva formación de lo sublime”³³¹ que emerge a partir de “un renovado sentido de lo finito”³³². No obstante, lo sublime en Coleridge no deja de ser: “the sublime we find in William Wordsworth’s *Prelude*, in Shelley’s own Alpine poem ‘Mont Blanc’, and in Caspar David Friedrich’s paintings: nature on the grandest scale, re-envisaged as a sacramental scene for the lone individual for whom deeper forces than those immediately perceptible (be they Platonic, pantheistic or theistic) are revealed”³³³.

Dada la defensa de Coleridge de la unión de todas las cosas en Dios y la aceptación de lo sublime como la capacidad del hombre de trascender lo humano en sentimiento y expresión³³⁴, es ineludible que sus descripciones de la naturaleza giren en torno a un lenguaje espiritualizado. Expresión, sin duda, de una ontología implícita de la naturaleza propensa a considerarla como realidad numérica o como realidad transnatural, tal como muestra, por ejemplo, la gran cantidad de expresiones sinónimas que preceden a la expresión “Living God,” del poema *The Destiny of Nations*, destacada en Annex/Table 4: “To the Great Father, only Rightful King, / Eternal Father! King Omnipotent! / To the Will Absolute, the One, the Good! / The I AM, the Word, the Life, the Living God!.” Esta forma subjetivizada de percibir la naturaleza por parte de Coleridge —así como por parte de la mayoría de poetas románticos— ha dado pie al uso de un léxico más apto para un análisis sentimental del paisaje que para un análisis explicativo de la naturaleza. Por consiguiente, los términos relacionados con la descripción de los sentimientos van estrechamente ligados a los términos con una fuerte carga onto-teológica. Se crea así una descripción de la naturaleza sustentada por conceptos enraizados en una percepción de lo sublime en el entorno natural.

Los datos lexicales no permiten refutar la afirmación sobre la carencia de interés por parte de Coleridge con respecto a la ciencia y la explicación científica de los

³³⁰ Stokes, *Coleridge, Language*, 4. Cursiva en el original.

³³¹ *Ibíd.*, 5.

³³² *Ibíd.*, 10.

³³³ *Ibíd.*, 115.

³³⁴ Lo que debe concebirse como existente más allá de lo humano, según Weiskel (*The Romantic Sublime*), permanece en discordia: “what, if anything, lies beyond the human—God or the gods, the daemon or Nature—is matter for great disagreement” (p. 3).

fenómenos de la naturaleza. En cambio, sí permite inferir que posiblemente sea la falta de conocimientos precisos sobre el funcionamiento de los mecanismos de la naturaleza lo que convierte las descripciones del poeta en representaciones poéticas de la naturaleza “magificadas,” que responden más a los sentimientos que la naturaleza produce en el observador-descriptor, que a la propia naturaleza.

3. Lord Byron: comunión, comprensión del lenguaje de la naturaleza y expresión de los sentimientos

Publicado entre 1812 y 1818, *Childe Harold's Pilgrimage* ha sido generalmente considerado como una biografía de Lord Byron en donde se describen los diferentes lugares visitados por Childe Harold, un personaje que busca nuevos escenarios para dejar de lado una vida que se le muestra incompleta después de años de excesos. Esta obra se muestra como ejemplo representativo que recoge gran parte de los aspectos ideológico-literarios más característicos del Romanticismo, presentes en dos de sus grandes representantes: Wordsworth y Coleridge. La espiritualidad característica de los textos de Wordsworth y la búsqueda de unión entre opuestos presente en la obra de Coleridge vuelven a hacerse explícitas en la obra de Lord Byron. *Childe Harold's Pilgrimage* se convierte así en síntesis entre la obra de Coleridge y la de Wordsworth.

La idea de unión entre el ser humano y la naturaleza reaparece como fundamento esencial sin el cual el observador no podría llegar a percibir los verdaderos encantos de la naturaleza:

To sit on rocks—to muse o'er flood and fell—
To slowly trace the forest's shady scene,
Where things that own not Man's dominion dwell,
And mortal foot hath ne'er or rarely been; [...]
This is not Solitude— 'tis but to hold
*Converse with Nature's charms, and view her stores unrolled*³³⁵
(Canto II, XXV, 1-4, 8-9).

La idea de comunión con una naturaleza que no ha sido todavía dominada por el hombre y con cuyos “encantos” se puede conversar, aparece de forma frecuente en la obra de Byron. Por un lado, el sentimiento de rechazo —surgido en el Medioevo— hacia todo lo que no haya sido moldeado por la mano del ser humano, considerándolo, en consecuencia, como desconocido y evitable, y, por otro lado, la búsqueda exhaustiva de la sistematización y ordenación de los objetos naturales, contrastan con las imágenes descritas en la obra de Byron. Sus versos muestran su más profundo aprecio por una naturaleza incorrupta:

Dear Nature is the kindest mother still! [...]

³³⁵ Todas las cursivas en los versos son mías. En el caso de que pertenecieran al texto original, se especificaría con una nueva nota.

Oh! she is fairest in her features wild,
 Where nothing polished dares pollute her path:
 To me by day or night she ever smiled,
 Though I have marked her when none other hath,
 And sought her more and more, and loved her best in wrath (Canto II, XXXVII).

La dicotomía arte/naturaleza³³⁶ se presenta descalificativa para/con el arte, dado que no lograría enaltecer (“Where nothing polished dares pollute her path”) la imagen de una naturaleza que en sí misma es admirable. Sin embargo, la idea de la naturaleza sublime (“loved her best in wrath”) resulta incluso más atractiva. La concepción de la naturaleza como evocadora del sentimiento de lo sublime y la búsqueda de acercamiento al entorno natural resultan aspectos cruciales para la percepción de un lenguaje especial que solamente llega a ser comprensible una vez que se ha alcanzado un estado de comunión. Byron describe dicha unión junto con la descripción de la naturaleza comprendida como “hogar,” así como la comunicación entre el observador de la naturaleza y la naturaleza misma a través de un lenguaje que dice resultarle más claro que el de su lugar de origen:

Where rose the mountains, there to him were friends;

³³⁶ Friedrich Schiller (“Über naive und sentimentalische Dichtung” en *Sämtliche Werke*, Vol. V (München: Carl Hanser Verlag, 1959) establece una distinción entre la “poesía ingenua”—característica de la antigüedad— y la “poesía sentimental”—característica de la modernidad— en su ensayo *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795-1796). Esta dualidad, sin embargo, no es contradictoria y podría considerarse análoga a la que contempla la separación entre la naturaleza y el arte, así como a la división —análoga a la de Schiller— clásico o antiguo/romántico que A. W. Schlegel difunde con sus lecciones sobre arte y literatura dramáticos (*Über dramatische Kunst und Literatur*, 1810), e incluso a la dicotomía realismo/idealismo. El poeta ingenuo, en términos de M.H. Abrams (*Mirror*), “realista, impersonal, y elusivo” (p. 238), según Schiller “es naturaleza,” y está en armonía con ella. Mientras que el poeta sentimental, idealista, “la busca” (“Über naive und sentimentalische Dichtung,” 716) con su imaginación, por ser éste consciente del abismo insuperable entre el ser humano y la naturaleza. El poeta sentimental se encuentra, según Abrams (*Mirror*), “constantemente presente en su obra” (p. 238) y busca recrear en su imaginación la naturaleza antes de la escisión. Así, crea una poesía más “plástica” basada en el aprendizaje, una *Gelehrtedichtung*. El poeta ingenuo, en cambio, realiza una poesía instintiva y acorde con su naturaleza, una *Natureldichtung*. Es notable la conexión que R. Assunto (*Ontología y Teleología*, 88) establece entre los conceptos “ingenuo” y “sentimental” de Schiller y las ideas ya destacadas sobre la influencia moldeadora del arte en la naturaleza, cuya ausencia permitiría denominarla como “naturaleza espontánea” y su presencia la convertiría en “naturaleza no espontánea.” La ingenuidad y objetividad recaerían sobre la naturaleza no afectada por artificios artísticos. La sentimentalidad y subjetividad, como contraste, recaerían sobre la naturaleza moldeada artísticamente. Los conceptos “objetivo” y “subjetivo,” en cambio, adquieren nueva fuerza en el ensayo *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1794-1795) de Schlegel. El contraste entre *die schöne Poesie* (poesía de la belleza) y *die interessante Poesie* (poesía de lo interesante) se corresponde con la oposición objetivo/subjetivo, siendo éstos, en términos de A. O. Lovejoy (“The Meaning of ‘Romantic’ in the Early German Romanticism,” in *Essays in the History of Ideas* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1948)), “principios gobernantes en la creación artística y la apreciación estética” (p. 195). Lo bello como característica objetiva inalterable de las obras de arte —que pueden ser bellas o no— e independiente del juicio del artista, se opondría al interés estético subjetivo, personal, que se pueda mostrar por una obra de arte. Así, la relación entre el arte y la naturaleza quedaría perfilada como contradicción entre lo antiguo, por un lado, denominado “ingenuo” por parte de Schiller y “objetivo” por parte de Schlegel. Por otro lado, estaría la modernidad, caracterizada como “sentimental” para aquél e “interesante” para éste.

Where rolled the ocean, thereon was his home [...]
 The desert, forest, cavern, breaker's foam,
 Were unto him companionship; *they spake*
A mutual language, clearer than the tome
Of his land's tongue, which he would oft forsake
 For Nature's pages glassed by sunbeams on the lake (Canto III, XIII).

Ejemplo destacable sobre el sentimiento de acogida en la naturaleza es la obra que J. W. Goethe dedica a la descripción de su viaje por Italia. En *Viaje a Italia*³³⁷ Goethe afirma sentirse arropado en la naturaleza, que es como “su casa”: “y ahora, cuando cae la tarde y unas pocas nubes descansan sobre las montañas en la suavidad del aire, casi inmóviles, cuando los saltamontes empiezan a cantar tras el ocaso, *uno se siente por una vez en el mundo como en su casa*”³³⁸.

Wordsworth ofrece en TP unos versos que también contienen la descripción del sentimiento de acogida en la naturaleza:

May fix my habitation where I will.
 What dwelling shall receive me? In what Vale
 Shall be my harbour? Underneath what grove
 Shall I take up my home, and what sweet stream
 Shall with its murmur lull me to my rest? (TP I, 10-14).

En cuanto al lenguaje de la naturaleza, Wordsworth lo hace explícito en TP (“The ghostly language of the ancient earth,” TP II, 328), y Coleridge en FM (“The lovely shapes and sounds intelligible / Of that eternal language, which thy God / Utters,” ll. 59-61). La inclusión de una explícita referencia teológica³³⁹ en los versos de

³³⁷ *Italienische Reise*. Publicado en 1816.

³³⁸ Johann W. Goethe, *Viaje a Italia*, trad. Manuel Scholz Rich (Barcelona: Ediciones B, 2009), 32.

³³⁹ A colación de las evidencias teológicas en las obras de Coleridge, resulta pertinente destacar el Romanticismo místico de Wilhelm H. Wackenroder (en Arnaldo, *Fragmentos*, 89-91), plasmado en sus ideas con respecto a la forma de comunicación de Dios con el ser humano. Este autor afirma diferenciar dos formas de comunicación divina con lo humano, “*dos lenguajes maravillosos*” (p. 89, cursivas en el original): la naturaleza y el arte. La primera se le muestra elocuente: “resultaba ser siempre para mí el manual más sólido y exacto sobre su ser y sus cualidades” (ídem) y es capaz de elevar emociones extraordinarias. El arte, en cambio, constituye un lenguaje cifrado que exalta los sentimientos y que permite, a través de la belleza, ser conscientes de “la más alta perfección humana” (p. 91). Lo invisible o divino adquiere forma en la naturaleza, y el arte, en tanto que producción humana, permite experimentar sentimientos que, de igual forma, elevan el alma hacia Dios. El paisajista C. G. Carus (“De la representación de la idea de belleza en la naturaleza paisajística” en Carl Gustav Carus, *Cartas y Anotaciones sobre Pintura de Paisaje*, trad. José Luis Arántegui (Madrid: Visor, 1992), 86-92), se ocupa en un anexo a una carta de la representación de la idea de belleza en la naturaleza paisajística. Sobre su convicción de la infinitud esencial de la idea de belleza, afirma que “la belleza no es sino aquello que suscita la sensación de una esencia divina en la Naturaleza” (p. 86). Cuando la razón percibe tal sensación en la naturaleza, lo bello entonces se transforma en un “triple acorde de Dios, Naturaleza y Ser Humano” (p. 87). Es el arte lo que permite el conocimiento de una lengua desconocida para el ser humano, perceptible a través de “la encarnación verdadera y directa” (p. 91) de la esencia divina. Se trata de representar “la infinita riqueza de la naturaleza” gracias a la belleza artística, que es humana y

Coleridge no modifica lo esencial de la idea que se desea transmitir. Sea descrito como fantasmal o eterno, la comprensión del lenguaje natural derivada de un estado de total comunión con la naturaleza, debe ser interpretada, volviendo con Byron, como una unión entre todos los objetos de la naturaleza con el alma humana:

*Are not the mountains, waves, and skies, a part
Of me and of my Soul, as I of them?
Is not the love of these deep in my heart
With a pure passion? (Canto III, LXXV).*

La experimentación de unos sentimientos de admiración tan extremadamente conmovedores por las obras de la naturaleza hace que, sin menospreciar al ser humano, se alcance una mayor adoración por la naturaleza (“I love not Man the less, but Nature more,” Canto IV, CLXXVIII). Surje, así la conciencia de la insignificancia del ser humano frente al poder natural que le atrapa y envuelve, generando un estado de necesidad de comunicación de los sentimientos experimentados y, a la vez, de incapacidad de su expresión (“To mingle with the Universe, and feel / What I can ne’er express—yet can not all conceal,” Canto IV, CLXXVIII). Los Alpes se presentan como una escena sublime que permite una gran expansión espiritual, pero que a la vez provoca sobrecogimiento. Las montañas se muestran como si sus grandes paredes llegaran a tocar el cielo, haciendo sentir insignificante al hombre que las contempla:

*But these recede. Above me are the Alps,
The Palaces of Nature, whose vast walls
Have pinnacled in clouds their snowy scalps,
And throned Eternity in icy halls
Of cold Sublimity, where forms and falls
The Avalanche—the thunderbolt of snow!
All that expands the spirit, yet appals,
Gather around these summits, as to show
How Earth may pierce to Heaven, yet leave vain man below (Canto III, LXII).*

diferenciable de la belleza natural, que es divina (ídem). Resulta notable comprobar la evolución prácticamente invariable de los trazos de la entente Dios-naturaleza-ser humano entre varios autores cuando se acordonan en torno al concepto de belleza, o en términos más generales, cuando consideran al arte como eje fundamental para la comprensión de la naturaleza. El arte, en tanto que exaltador de unos sentimientos en el ser humano tan parejos a lo experimentado en contacto con la naturaleza, se equipara a una clave que permite establecer el contacto con el único elemento restante y sin el cual, no se explicaría la belleza en la naturaleza. La asunción de la existencia de una Mente absoluta detrás de una realidad maravillosa parece provocar de forma inmediata una asociación entre lo sobrenatural y lo artístico, ya sea considerado medio facilitador para la expresión sentimental sobre la naturaleza, en el caso de Coleridge, o una clave para una correcta asimilación de la belleza natural como producto divino. Predominan así las interpretaciones poéticas que aluden al lenguaje divino en la naturaleza y no obvian un propósito principal, romántico en esencia: lograr un acercamiento absoluto del ser humano con el medio natural, que es un pasaje hacia lo divino.

Coleridge expone el mismo sentimiento de insignificancia en *Hymn*:

Thou too again, stupendous Mountain! thou
That as I raise my head, awhile bowed low
In adoration, upward from thy base
Slow travelling with dim eyes suffused with tears,
Solemnly seemest, like a vapoury cloud,
To rise before me (ll. 74-79).

El personaje de la obra de Byron no se muestra insensible a la belleza de las escenas del lugar que recorre (“Nor did he pass unmoved the gentle scene,” Canto II, LXX). A pesar de que haya explícitas referencias a Dios en el poema, no son comparables al grado de devoción que adquieren las descripciones de Coleridge. En la obra de Byron se relaciona directamente a Dios con la naturaleza y se expresa que todo lo creado posee un origen que trasciende los límites materiales (“wonder-works of God and Nature’s hand,” Canto III, X). Dada la atribución de un origen divino a todos los elementos naturales, la descripción de la naturaleza se reviste con características metafísicas que destacan la pertenencia de cada elemento a un sólo ser:

All Heaven and Earth are still: From the high host
Of stars, to the lulled lake and mountain-coast,
All is concentrated in a life intense,
Where not a beam, nor air, nor leaf is lost,
But hath a part of Being and a sense
Of that which is of all Creator and Defence (Canto III, LXXXIX).

Byron describe aspectos tan destacables como una visión de la naturaleza espiritual, frecuentemente presente en la obra de Wordsworth, así como la predominante búsqueda de comunión con todos los elementos de la naturaleza, presente en la obra de Coleridge. Byron fusiona estos dos aspectos y crea una síntesis poética que resulta en la generación de una nueva perspectiva a través de la cual aproximarse al mundo. La indiscutible belleza natural inunda las descripciones del poeta, cargadas de un afecto palpable en la narración de lo sublime como sentimiento de acercamiento y total comunión con un entorno natural, concebible, asimismo, como transnatural.

Como ejemplo análogo que muestra la asociación de Dios con la naturaleza bella, destaca el poema *Ce qu’on entend sur la Montagne* (V) de la serie de poemas titulada *Feuilles D’automne* (1831) de Victor Hugo, figura ilustre del Romanticismo francés. El autor presenta una clara colisión entre dos “voces” provenientes de dos espacios naturales: la tierra, de la cual proviene la voz de la humanidad, y el mar, del cual proviene la voz de la naturaleza. Aquélla es descrita como una especie de lamento,

un murmullo triste. La voz de la naturaleza, en cambio, se describe como gloriosa. Ambas voces, mezcladas entre sí, pero perfectamente distinguibles para el poeta, representan una sinfonía de opuestos que sostiene latente una evidente preferencia hacia la naturaleza, cuya voz y belleza, transmitida por la incesante voz y movimiento de las olas del océano, sugiere la presencia de Dios:

Or, comme je l'ai dit, l'océan magnifique
Épandait une voix joyeuse et pacifique,
Chantait comme la harpe aux temples de Sion,
Et louait la beauté de la création.
Sa clameur, qu'emportaient la brise et la rafale,
Incessamment vers Dieu montait plus triomphale,
Et chacun de ses flots que Dieu seul peut dompter,
Quand l'autre avait fini, se levait pour chanter.
Comme ce grand lion dont Daniel fut l'hôte,
L'océan par moments abaissait sa voix haute;
Et moi je croyais voir, vers le couchant en feu,
Sous sa crinière d'or passer la main de Dieu (ll. 43-54)³⁴⁰.

La belleza natural invita a Victor Hugo a explicitar su percepción de una armónica fusión de Dios con la naturaleza, y una confusa y tal vez incomprensible fusión de la humanidad con la naturaleza. El poeta así pone de manifiesto la incorruptible magnificencia de la naturaleza, sugerente de la presencia divina en su seno, frente a la corruptibilidad del ser humano:

Et je me demandai pourquoi l'on est ici,
Quel peut être après tout le but de tout ceci,
Que fait l'âme, lequel vaut mieux d'être ou de vivre,
Et pourquoi le Seigneur, qui seul lit à son livre,
Mêle éternellement dans un fatal hymen
Le chant de la nature au cri du genre humain? (ll. 77-82)³⁴¹.

La interpretación metafísica de la naturaleza tampoco ocupa un lugar superficial en la poesía de Byron. Se encuentra, en cambio, profundamente ligada en la descripción poética; forma parte de la capacidad perceptiva del autor, así como de la narración de dicha percepción. La asimilación de lo transnatural como constituyente de las descripciones de la naturaleza, implica la eliminación de la posibilidad de ser concebido como foco temático sobre el cual volcar la atención en la obra de Byron. La concepción de la realidad como íntimamente ligada a la influencia de un Dios creador, se muestra, por defecto, implícita en los versos y no adquiere excesiva preponderancia. Lo

³⁴⁰ Victor Marie Hugo, *Les Feuilles D'automne* (Paris: Eugène Renduel, 1832), 44-45.

³⁴¹ *Ibid.*, 47.

inmaterial, ya sea comprendido como el origen divino de todo lo que hay o como un poder natural, se encuentra tan sumamente interiorizado en la concepción de la naturaleza de Byron, que apenas es posible encontrar versos en donde no exista referencia implícita o explícita. Es precisamente la interiorización de una concepción teologizada de la naturaleza lo que hace que la teología no ocupe un lugar preferente, como núcleo temático, en la descripción paisajística y de los sentimientos despertados por la influencia del entorno natural en la obra de Byron.

La síntesis poética a partir de la poesía de Coleridge y Wordsworth que se realiza en *Childe Harold's Pilgrimage* apuesta por versos dedicados a una naturaleza esencialmente mística-espiritual. La naturaleza es descrita, sin embargo, con versos centrados exclusivamente en la belleza natural, así como en el poder de asombro que dicha belleza ejerce sobre el ser humano, y no tanto en lo divino en sí. Este nuevo ámbito poético deja paso a descripciones de la naturaleza alternativas y de carácter progresivo hacia nuevas interpretaciones de la influencia de lo inmaterial sobre lo material, y sobre cómo valorar tal influencia, si es que, en definitiva, es considerada existente.

4. Percy Bysshe Shelley: entre la ausencia y la presencia de lo espiritual

El recorrido de las ideas de Percy B. Shelley en su obra poética se tiende a separar en dos períodos. El primero abarca los primeros años poéticos del poeta hasta 1916, etapa en la que destaca su defensa de una epistemología lockeana basada en la percepción a partir de los sentidos como método de adquisición de conocimiento, así como de un escepticismo humeano en torno a la relación entre causa y efecto. El apoyo ofrecido hacia estas teorías conduce a Shelley hacia una radical defensa del ateísmo basada en la primacía de la percepción sensorial sobre otro tipo de adquisición de conocimiento. Es en esta fase empirista de las ideas de Shelley donde predomina la razón sobre el sentimiento. La búsqueda de racionalidad como acción primordial de una mente analítica como la del poeta, se contrapone al placer obtenido por la observación del tipo de paisaje natural que despierta en el observador intensos sentimientos generados por la experiencia de lo sublime. El segundo período habría consistido en un progresivo abandono de las creencias del primer período.

Según afirma A. Leighton en uno de los estudios más exhaustivos en torno a la relación de Shelley con lo sublime³⁴², la racionalidad filosófica del primer período de Shelley impide percibir libremente el encanto que ciertas escenas de la naturaleza le sugieren. Intentar ofrecer una explicación racional acerca del motivo por el que el paisaje natural provoca sentimientos de encanto, tal como hace Shelley, desencanta todo el proceso de encantamiento³⁴³. Se ha de destacar un fragmento de una carta de Shelley (?13 de julio de 1811) que muestra sus elucubraciones en torno al efecto encantador del paisaje de verano de South Wales:

This country of Wales is excessively grand; rocks piled on each other to tremendous heights, rivers formed into cataracts by their projections, & valleys clothed with woods, present an appearance of enchantment—but *why* do they enchant, *why* is it more affecting than a plain, it cannot be innate, is it acquired?—Thus does knowledge lose all the pleasure which involuntarily arises, by attempting to arrest the fleeting Phantom as it passes—vain almost like the chemists aether it evaporates under our observation; it flies

³⁴² Angela Leighton, *Shelley and the Sublime: An Interpretation of the Major Poems* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).

³⁴³ *Ibíd.*, 34.

from all but the slaves of passion & sickly sensibility who will not analyse a feeling³⁴⁴.

En otra carta (julio de 1811) Shelley lamenta su incapacidad sentimental de respuesta estética frente al paisaje que el hábito de análisis ha terminado por adormecer:

Nature is here marked with the most impressive character of loveliness and grandeur, *once*³⁴⁵ I was tremulously alive to tones and scenes—The habit of analysing feelings I fear does not agree with this. It is spontaneous, & when it becomes subjugated to consideration ceases to exist. But you do right to indulge feeling where it does not militate with reason, I wish I could too—This valley is covered with trees [...] Rocks piled upon each oth{er t}o an immense height [...] I am not wholly uninfluenced by its magic in my lonely walks³⁴⁶.

Según Leighton “razón y sentimiento, análisis y magia, permanecen en oposición”³⁴⁷. Sin embargo, es a partir del verano de 1816, en un viaje a los Alpes, cuando se percibe que el tema de la grandeza estética de la naturaleza vuelve a ser central en sus cartas. Estas cartas permiten entrever un cierto alejamiento del empirismo y de su anti-cristianismo, movido, entre otras lecturas, por su interés por textos en torno a la noción de lo sublime —Addison, Monboddó, Reid y Stewart—³⁴⁸. En este segundo período poético, según Leighton, “la imaginación ya no es considerada como fuente dudosa de conocimiento y de ignorancia supersticiosa”³⁴⁹, entendida en años anteriores por Shelley como la causa principal de la creencia en Dios.

El poema *To —. ('Oh! There are spirits of the air')* (1816)³⁵⁰ sostiene una crítica a la confianza y esperanza volcadas sobre entidades extramundanas, sugeridas por los propios elementos de la naturaleza:

Oh! There are spirits of the air,
And genii of the evening breeze,
And gentle ghosts, with eyes as fair
As star-beams among twilight trees: —
Such lovely ministers to meet
Oft hast thou turned from men thy lonely feet.

With mountain winds, and babbling springs,
And moonlight seas, that are the voice

³⁴⁴ Percy Bysshe Shelley, *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, ed. Frederick L. Jones (Oxford: The Clarendon Press, 1964), 119-120.

³⁴⁵ *once* aparece en cursiva en el original.

³⁴⁶ Shelley, *Letters*, 127-128.

³⁴⁷ Leighton, *Shelley and the Sublime*, 35.

³⁴⁸ *Ibíd.*, 36.

³⁴⁹ *Ibíd.*, 37.

³⁵⁰ Según Mary Shelley, el poema está dirigido a Coleridge.

Of these inexplicable things,
 Thou didst hold commune, and rejoice
When they did answer thee; but they
Cast, like worthless boon, thy love away [...]

Still dost thou hope that greeting hands,
Voice, looks, or lips, may answer thy demands?

Ah! wherefore didst thou build thine hope
On the false earth's inconstancy? (ll. 1-12, 17-20).

Shelley aborda de forma negativa el hecho de encontrar consuelo a la soledad en espíritus³⁵¹, criaturas y fantasmas cuya presencia podría percibirse en el aire y la brisa, aportadores éstos, en ocasiones, de un momentáneo bienestar, pero cuya permanencia no estaría asegurada (“*Thou didst hold commune, and rejoice / When they did answer thee; but they / Cast, like worthless boon, thy love away,*” ll. 10-12). La evanescencia propia de tales elementos de consuelo hace que Shelley se pregunte por la verdadera efectividad del giro hacia lo inmaterial, denominado “falsa inconstancia” (l. 20). El cambio en las ideas de Shelley se percibe en poemas como *Hymn to Intellectual Beauty* (IB) (1817) y *Mont Blanc* (1817). Estos poemas muestran la conciencia sobre un Poder más allá de los límites físicos y que requiere de imaginación en el intento de percepción y captación de su esencia. IB también muestra con claridad las impresiones de Shelley frente a la belleza del paisaje natural, sugerente de un Poder oculto tras la materialidad visible:

The awful shadow of some unseen Power
Floats though unseen among us, —visiting
 This various world with as inconstant wing
As summer winds that creep from flower to flower,—
Like moonbeams that behind some piny mountain shower,
 It visits with inconstant glance
 Each human heart and countenance [...]
Dear, and yet dearer for its mystery.

Spirit of BEAUTY, that dost consecrate
 With thine own hues all thou dost shine upon
 Of human thought of form,—where art thou gone?
Why dost thou pass away and leave our state,
This dim vast vale of tears, vacant and desolate?
 Ask why the sunlight not for ever
 Weaves rainbows o'er yon mountain-river [...]

³⁵¹ Resulta común en la obra de Shelley las referencias a personajes fantásticos como el *Spirit of Wind* en *Alastor* (1816). Como ejemplos adicionales, en el poema *Prometheus Unbound* (1820) también destacan el *Spirit of the Earth*, así como el *Spirit of the Moon*.

*No voice from some sublimer world hath ever
 To sage or poet these responses given—
 Therefore the names Demon, Ghost, and Heaven,
 Remain the records of their vain endeavour,
 Frail spells—whose uttered charm might not avail to server.
 (ll. 1-7; 12-19; 25-29).*

En estos versos se describe la belleza ideal arquetípica. Sus sombras terrestres constituyen todos los elementos bellos del mundo material, siendo la intención de Shelley materializar la belleza ideal platónica en el mundo fenoménico³⁵². Sin embargo, según Leighton, el poeta no puede evitar lamentarse por el escenario desolador que queda una vez que el espíritu de la Belleza deja de ser perceptible. El vacío que deja tras su paso mueve a Shelley a preguntarse por el motivo del carácter caduco de la belleza mundana (“Ask why the sunlight not for ever / Weaves rainbows o’er yon mountain-river,” ll. 18-19). No obstante, dado que es el propio espíritu el que provoca un estado de desazón en Shelley, éste trata de buscar respuestas en lo permanente, lo invariable, lo que permanece intacto cuando la presencia de la belleza desaparece, esto es, una voz diferente a la que podría entonar la propia belleza efímera. No obstante, el mundo sublime al que Shelley se dirige, no articula respuesta alguna (“No voice from some sublimer world,” l. 25). Leighton atribuye el silencio del mundo de lo sublime a la relación que el poeta establece entre sublimidad y religiosidad. Cabe destacar, sin embargo, que no por rechazar la voz de la sublimidad religiosa deja Shelley de desear hallar respuestas en el mundo de lo sublime. IB muestra una colisión de ideas incompatibles, como la necesidad de claridad espontáneamente dirigida al mundo de lo trascendental en donde habitaría el Poder desconocido e invisible, el espíritu de la Belleza, según Leighton³⁵³, cuya sombra (“The awful shadow of some unseen Power,” l. 1) sería perceptible en el mundo de la belleza material.

El poema *Epipsychidion* (1821) contiene también un gran cúmulo de referencias a un poder oculto tras la materialidad. Se muestran a continuación unos versos que describen la percepción del Alma. El Alma “puede ser sentida, no vista” tras ciertas formas naturales que representan la totalidad de la naturaleza:

Yet, like a buried lamp, a Soul no less
 Burns in the heart of this delicious isle,

³⁵² Stopford. A. Brooke, Introduction to the reprint of the 1887 edition of Shelley’s *Epipsychidion*, ed. Robert Alfred Potts (New York: AMS Press, 1975), xxiv.

³⁵³ Leighton, *Shelley and the Sublime*, 54-55.

An atom of th' Eternal, whose own smile
Unfolds itself, and may be felt, not seen
O'er the gray rocks, blue waves, and forests green (ll. 477-481).

Lo ideal y lo material adquieren en ocasiones una única forma en *Epipsychidion*, una forma temporal y efímera, que termina por deshacerse, dada la incapacidad de lo ideal por adquirir una forma definitiva, lejos de todo estado quimérico y, por lo tanto, inalcanzable para el ser humano.

Las posibilidades de interrelación con lo invisible no se agotan para Shelley. De hecho, se da otro tipo de relación vertical entre dos órdenes de existencia. Es significativa la relación platónica que Leighton destaca³⁵⁴ entre el viento, como elemento controlador y encantador de todos los elementos de la naturaleza, y las hojas muertas en los versos de *Ode to the West Wind* (1820):

O wild West Wind, thou breath of Autumn's being,
Thou, from whose unseen presence the leaves dead
Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing [...]

If I were a dead leaf thou mightest bear;
If I were a swift cloud to fly with thee;
A wave to pant beneath thy power [...]

Be thou, Spirit fierce,
My spirit! Be thou me, impetuous one! (ll. 1-3, 43-45, 61-62).

El deseo de Shelley parece ser abandonar el mundo material y dejarse llevar por el control e impulso del viento, como si fuera una hoja caída o una rápida nube (“If I were a dead leaf thou mightest bear; / If I were a swift cloud to fly with thee,” ll. 43-44). La invisibilidad del viento (“unseen presence,” l. 2) se emplea como símbolo característico de lo indefinido y permite a Shelley exponer referencias a un espíritu potente (“Be thou, Spirit fierce, / My spirit! Be thou me, impetuous one!,” ll. 61-62) como representante de la inmaterialidad, en constante juego con elementos visibles de la naturaleza como las hojas que vuelan con el impulso del viento o las nubes en movimiento.

Haciendo hincapié en la relación de lo visible con lo invisible y la dificultad de establecer una clara delimitación de los límites entre lo material y lo inmaterial, en *To a*

³⁵⁴ Leighton, *Shelley and the Sublime*, 109.

Skylark (1820) destaca la insuficiencia poética³⁵⁵, sugerida implícitamente como impedimento principal para determinar la naturaleza del ave sobre el que se centran los versos, la alondra. Esta criatura es considerada, en principio, como un espíritu, un símbolo de la imposibilidad de eliminar la línea divisoria entre el ser humano y el mundo de la no materialidad:

Hail to thee, blithe Spirit!
Bird thou never wert [...]

*Thou art unseen, but yet I hear thy shrill delight*³⁵⁶ [...]

What thou art we know not [...]

Teach us, Sprite or Bird,
What sweet thoughts are thine [...]

Teach me half the gladness
That thy brain must know,
Such harmonious madness
From my lips would flow
The world should listen then—as I am listening now
(ll.1-2, 20, 31, 61-62, 101-105).

La espiritualidad proyectada sobre el ave/espíritu (“Hail to thee, blithe Spirit!,” l. 1; “Teach us, Sprite or Bird,” l. 61) podría encontrar su explicación en el hecho de no poder obtener una percepción directa de su presencia (“Thou art unseen, but yet I hear

³⁵⁵ En su ensayo *A Defence of Poetry* (1840. Publicación póstuma. El año en el que se escribe el ensayo es 1821), Shelley destaca un proceso análogo de insatisfacción. Menciona la escritura poética y destaca su carácter fijador de contenidos evanescentes que irrumpen en la mente humana. Según William Keach (*Shelley's Style* (New York and London: Methuen, 1984)), la poesía serviría como medio que aporte “una distintiva y reproducible forma verbal” (p. 120) a todo pensamiento, que, por su naturaleza etérea, estaría destinado a desaparecer. Según infiere Shelley en el ensayo, el lenguaje como producto mental, constituiría el medio adecuado de transmisión de pensamiento. Sin embargo, una vez que dicho lenguaje se separa de la mente que lo ha creado y se materializa en palabras, pierde su perfección en cuanto a transmisor de pensamientos. El carácter evanescente del contenido mental transmitido y recogido por la escritura, análogamente volátil e inestable, recibiría, a su vez, la influencia de ésta, en un proceso recíproco de inspiración entre pensamiento y escritura. Las impresiones e ideas de Shelley respecto del proceso circular de influencias lingüísticas y mentales, fluctúan, según Keach, al igual que varía su posición respecto de “la extravagancia de lo ideal y las frustraciones de lo actual” (p. 3). Entendiendo el contenido a transmitir como una luz, Shelley (*The Complete Works of Percy Bysshe Shelley: Prose*, ed. Roger Ingpen and Walter E. Peck, Vol. VII, 109-140 (New York: Gordian Press, 1965)), comprende el lenguaje como un espejo reflectante, y otros medios de expresión como nubes debilitadoras de dicha luz “de la cual ambas son medios de comunicación” (p. 113).

³⁵⁶ Los versos que siguen a la línea 20 contienen una referencia similar a una específica percepción explicitada por Coleridge en DO. Shelley menciona cómo el canto del ave se vuelve progresivamente inaudible: “Keen as are the arrows / Of that silver sphere, / Whose intense lamp narrows / In the white dawn clear / Until we hardly see—we feel that it is there” (ll. 21-25). Coleridge menciona en DO una serie de elementos naturales, destacando y lamentando el hecho de poder verlos pero no lograr sentir su belleza: “I see not feel how beautiful they are!” (l. 38). Shelley no niega su capacidad sentimental, sin embargo, destaca la evanescencia del canto del ave, así como la de su existencia, teniendo que ser ésta adivinada a partir de las notas de la melodía.

thy shrill delight,” l. 20). El gozo que el canto de la alondra sugiere a Shelley no está al alcance del ser humano, incapaz éste de poder siquiera conocer los motivos que llevan a esta criatura a difundir su melodía (“Teach me half the gladness / That thy brain must know,” ll. 101-102).

La alondra mencionada en *To a Skylark* sirve como nuevo ejemplo de las ideas desglosadas en el poema IB, dado que parece ser considerada como un espíritu cuya verdadera naturaleza permanece indefinida (“What thou art we know not,” l. 31)³⁵⁷ en el mundo de la materialidad; sería una emanación de un poder superior como el de la belleza y el gozo absolutos. El conocimiento de que la admiración de cualquier forma de belleza en el mundo material implica, en realidad, admirar “el espíritu viviente de la belleza”³⁵⁸ del cual provienen todas las formas materializadas de belleza, además de la consciencia de que, en consecuencia, no es posible hallar la belleza ideal en el mundo de los fenómenos, hace que Shelley apueste por lo ideal más que por lo concreto³⁵⁹. En cuanto al materialismo, Shelley se explica en su ensayo *On Life* (1819) en los siguientes términos:

I confess that I am one of those who am unable to refuse my assent to the conclusions of those philosophers who assert that nothing exists but as it is perceived [...] The shocking absurdities of the popular philosophy of mind and matter, its fatal consequences in morals, and their violent dogmatism concerning the source of all things, had early conducted me to materialism³⁶⁰.

Es significativo el análisis de C.E. Pulos sobre el anti-materialismo de la segunda fase ideológica de Shelley y la referencia a su defensa de un escepticismo proveniente del pensamiento de D. Hume. Aceptando Shelley una teoría causal de la realidad que explicara toda relación de causas entre objetos o acontecimientos del mundo material, en términos de una conjunción lógica de pensamientos, el poeta habría terminado por defender que la materialidad existe en la medida que es comprendida por la mente humana. La existencia de las cosas queda así reducida a percepción. En consecuencia, no sólo se elimina la distinción entre objetos del mundo externo e ideas, sino que la existencia independiente de los objetos externos es concebida como

³⁵⁷ A pesar de que Shelley explicita su desconocimiento acerca de la naturaleza del ave cuya melodía está escuchando, los versos tienden hacia la descripción de lo espiritual, dado que es el propio Shelley el que niega que la protagonista de sus versos sea una ave real: “Hail to thee, blithe Spirit! / Bird thou never wert” (ll. 1-2).

³⁵⁸ Brooke, “Introduction,” xxx.

³⁵⁹ *Ibid.*, xxix.

³⁶⁰ Shelley, *Complete Works*, 194.

inexistente³⁶¹. Pulos localiza en el poema *Alastor; or, the Spirit of Solitude* (1816) el primer intento de Shelley de acomodar sus ideas sobre la belleza en términos basados en su defensa de una escéptica adquisición de conocimiento. El prefacio al poema *Alastor* muestra con claridad la colisión entre dos tipos de percepción natural: la percepción de la belleza del mundo externo y la consciencia sobre la existencia de infinitud y de trascendencia más allá de la materialidad natural:

The poem entitled *Alastor* may be considered as allegorical of one of the most interesting situations of the human mind. It represents a youth of uncorrupted feelings and adventurous genius led forth by an imagination inflamed and purified through familiarity with all that is excellent and majestic, to the contemplation of the universe. He drinks deep of the fountains of knowledge, and is still insatiate. *The magnificence and beauty of the external world sinks profoundly into the frame of his conceptions, and affords to their modifications a variety not to be exhausted. So long as it is possible for his desires to point towards objects thus infinite and unmeasured, he is joyous, and tranquil, and self-possessed. But the period arrives when these objects cease to suffice. His mind is at length suddenly awakened and thirsts for intercourse with an intelligence similar to itself.* He images to himself the Being whom he loves³⁶².

En términos de Shelley, “cuando estos objetos dejan de bastar” dentro de los límites imaginativos y se trata de buscar en la naturaleza la trascendencia, la supranaturalidad que ella misma insinúa, el propósito de Shelley se torna inalcanzable. El proceso de búsqueda comienza con la descripción de la naturaleza en términos enfáticos, los cuales denotan la pasión del poeta por la belleza natural sugerida en el prefacio. El profundo afecto del poeta por la naturaleza se hace explícito en las líneas que abren el poema:

EARTH, ocean, air, belovèd brotherhood!
If our great Mother has imbued my soul
With aught of natural piety to feel
Your love, and recompense the boon with mine (ll. 1-4).

Los versos recién destacados poseen ecos de un panteísmo wordsworthiano³⁶³, según E. R. Wasserman³⁶⁴, que reflejan cómo el ser humano encuentra su lugar en la

³⁶¹ C.E. Pulos, *The Deep Truth: a Study of Shelley's Scepticism* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1954), 50-51.

³⁶² Shelley, *Complete Poetical Works* (Shelley), 15.

³⁶³ La crítica en torno a *Alastor* relaciona la invocación de apertura del poema (ll. 1-49) con *Ode: Intimations of Immortality* (1807) de W. Wordsworth. Sin embargo, los versos de Shelley, según Michael O'Neill (*The Human Mind's Imaginings: Conflict and Achievement in Shelley's Poetry* (Oxford: The Clarendon Press, 1989), 14), no son meras sombras de los versos de Wordsworth, sino que poseen la autoridad necesaria como para generar sombra sobre Wordsworth. Shelley no presenta la naturaleza

naturaleza. En consecuencia, la búsqueda de trascendencia —movida por la aparición de una visión velada de presencia femenina— en la propia naturaleza se muestra como algo necesario una vez que se ha llegado a conocer lo supranatural a través de lo natural. Shelley, tal como explicita en el prefacio a *Alastor*³⁶⁵, explora los límites naturales en busca de similitud con el “prototipo ideal”³⁶⁶. En su ensayo *On Love* (1818) Shelley menciona, con términos muy similares a los del prefacio a *Alastor*, la existencia de una voluntad que anhela hallar su igual:

We are born into the world, and there is something within us which, from the instant that we live, more and more thirsts after its likeness³⁶⁷.

Se ha de tener en cuenta lo que M. O'Neill destaca como la ambigüedad existente entre lo real y lo irreal en *Alastor*, característica que vuelve el poema más intrigante y lo envuelve en tenebrosidad, inseguridad y exploración³⁶⁸. Lo material y lo inmaterial se diluyen en los versos y muestran una borrosa distinción entre los dos ámbitos en la mente de Shelley. La temática del poema es expuesta de forma confusa. No llega a hacerse explícita la verdadera sustancia del elemento que se pretende alcanzar, según se infiere en el poema. Si bien lo ideal es comprendido como producto de la mente, y a pesar de que los anhelos del poeta sean perseguir lo ideal mismo y no una copia del arquetipo, la búsqueda acabaría por hacerse efectiva, irremediabilmente, en el mundo fenoménico. La búsqueda de trascendencia en la naturaleza siempre está dominada y determinada por los límites del mundo material al que el propio poeta está sujeto. El escepticismo que sustenta los versos estaría lógicamente provocado por el conocimiento consciente de la materialidad de la cual Shelley depende para acceder a mundos inmatrimales.

La relación entre la naturaleza y los sentimientos satisfactorios que genera en el ser humano provoca en Shelley la necesidad de búsqueda incesante de lo trascendental. Los versos de Shelley en *Alastor* demuestran que tal pesquisa resulta problemática dado que culmina con sentimientos de desilusión y abatimiento:

confortable y apacible de Wordsworth, sino que la expone como una fuerza potente que suscita sentimientos de sublimidad.

³⁶⁴ Earl R. Wasserman, *Shelley: A Critical Reading* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1971), 16.

³⁶⁵ “His mind is at length suddenly awakened and thirsts for intercourse with an intelligence similar to itself” (Shelley, *Complete Poetical Works* (Shelley), 15).

³⁶⁶ Lisa M. Steinman, “Shelley’s Skepticism: Allegory in ‘Alastor’,” *ELH* 45, 2 (The Johns Hopkins University Press, Summer, 1978): 258.

³⁶⁷ Shelley, *Complete Works*, 201.

³⁶⁸ O'Neill, *Human Mind’s Imaginings*, 12. Cfr. nota 363.

No sense, no motion, no divinity—
A fragile lute, on whose harmonious strings
The breath of heaven did wander—a bright stream
Once fed with many-voicèd waves—a dream
Of youth, which night and time have quenched for ever,
Still, dark, and dry, and unremembered now (ll. 666-671).

La pérdida de la velada visión de la presencia femenina provoca, según O'Neill, una crisis “epistemológica, imaginativa y emocional con la realidad.” Se genera una insatisfacción tal, que Shelley llega a experimentar “un descontento casi religioso, un deseo por lo numérico”³⁶⁹. Según T. Webb, tras los versos de *Alastor* descansa la convicción de que detrás del despliegue colorido de la naturaleza se encuentra el vacío³⁷⁰. En términos de Webb, “su reputación como ateo ha tendido a obscurecer el hecho de que, a pesar de que sus opiniones fuesen heterodoxas, su sensibilidad era profundamente religiosa”³⁷¹.

La obra *Mont Blanc*, como contraste, ha sido considerada como composición que afronta la ideología religiosa con carácter crítico. Según J. E. Hogle, el poema desafía, por un lado, la presencia envolvente de todas las cosas en *Tintern Abbey* de Wordsworth; por otro lado, las cumbres que apuntan al Cielo en *Childe Harold's Pilgrimage* de Lord Byron y, por último, la propia voz de Dios que el *Mont Blanc* transmite en *Hymn Before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni* de Coleridge³⁷².

La colisión ideológica presente en IB reaparece en *Mont Blanc*. Brota explícito el deseo de hallar una reconciliación entre la imaginación y el objeto concreto observado que suscita en Shelley pensamientos sobre la eternidad. Se trata de un deseo de integridad de lo concreto con la mente humana abstracta. No obstante, los límites definitorios de cada ámbito permanecen irremediabilmente poco nítidos, dado el carácter ambivalente de ambos campos:

The everlasting universe of things
Flows through the mind, and rolls its rapid waves,
Now dark—now glittering—now reflecting gloom—
Now lending splendour, where from secret springs
The source of human thought its tribute brings
Of waters, [...]

³⁶⁹ *Ibíd.*, 28.

³⁷⁰ Timothy Webb, *Shelley: A Voice not Understood* (Manchester: Manchester University Press, 1977), 235.

³⁷¹ *Ibíd.*, 37.

³⁷² Jerrold E. Hogle, *Shelley's Process: Radical Transference and the Development of his Major Works* (New York: Oxford University Press, 1988), 74.

Far, far above, piercing the infinite sky,
 Mont Blanc appears,—still, snowy, and serene—
 Its subject mountains their unearthly forms
 Pile around it, ice and rock (I, 1-6; III, 60-63).

La montaña constituye un símbolo del poder que su majestuosidad sugiere. Tal grandeza abrumadora provoca en Shelley, según Hogle, el deseo de “mitologizarla, de ficcionalizar lo que también es el vehículo de otra concepción”³⁷³, más intensa, superior y absoluta:

—Is this the scene
 Where the old Earthquake-daemon taught her Young
 Ruin? Were these their toys? or did a sea
 Of fire envelop once this silent snow?
None can reply—all seems eternal now.
The wilderness has a mysterious tongue
Which teaches awful doubt, or faith so mild,
So solemn, so serene, that man may be,
But for such faith, with nature reconciled;
Thou hast a voice, great Mountain, to repeal
 Large codes of fraud and woe; not understood
 By all, but which the wise, and great, and good
 Interpret, or make felt, or deeply feel [...]

Mont Blanc yet gleams on high: —*the power is there,*
 The still and solemn power of many sights,
 And many sounds, and much of life and death.
 In the calm darkness of the moonless nights,
 In the lone glare of day, the snows descend
 Upon that Mountain; none beholds them there,
 Nor when the flakes burn in the sinking sun,
 Or the star-beams dart through them: —Winds contend
 Silently there, and heap the snow with breath
 Rapid and strong, but silently! Its home
 The voiceless lightning in these solitudes
 Keeps innocently, and like vapour broods
 Over the snow. *The secret Strength of things*
 Which governs thought, and to the infinite dome
 Of Heaven is as a law, inhabits thee!
And what were thou, and earth, and stars, and sea,
If to the human mind's imaginings
Silence and solitude were vacancy? (III, 71-83; V, 127-144).

Shelley no encuentra respuesta, por parte de deidades mitológicas, sobre los orígenes de lo observado, pero es precisamente el silencio lo que mejor le suscita la idea

³⁷³ *Ibíd.*, 66.

de una eternidad sublime (“None can reply—all seems eternal now,” l. 75). La voz del silencio, según Leighton, “responde perfectamente a su deseo precisamente porque no responde”³⁷⁴. Sin embargo, a pesar de la apuesta de Shelley por una voz silenciosa, es relevante el hecho de que mantenga la presencia del poder (“the power is there,” l. 127). Según K. A. Weisman, el poema muestra cómo la visión de la montaña estimula la percepción del poeta hasta el punto de ser consciente de la existencia de una fuerza superior inmersa en la montaña y que trasciende los límites de la naturaleza³⁷⁵. Los sentidos y la materialidad del paisaje sugieren la presencia de un poder oculto. Sin embargo, no son elementos suficientes mediante los cuales se pueda llegar a conocer su esencia. A pesar de que Shelley explicita en sus poemas una actitud favorable hacia la participación en la percepción de lo sublime, se mantiene lejos de la tradicional forma de inclusión de lo divino en la experiencia de lo sublime³⁷⁶. Sí incluye, sin embargo, referencias a lo inmaterial, a la percepción de lo eterno (“all seems eternal now,” l. 75), a lo indefinido como lenguaje misterioso y transmisor de contenidos antitéticos (“The wilderness has a mysterious tongue / Which teaches awful doubt, or faith so mild,” ll. 76-77).

La afirmación sobre el desconocimiento de los poderes de la naturaleza ocultos tras la inmensidad de una forma natural como el Mont Blanc, según Pulos, responde a una actitud escéptica basada en una teoría de la necesidad, relativa ésta a la causalidad humeana³⁷⁷. La necesidad deriva de la comprensión causal de una serie de fenómenos interrelacionados. El hecho de desconocer los poderes cuya existencia le sugiere la visión de la montaña, lleva al poeta a abrazar una actitud escéptica frente a la necesidad entre acontecimientos. Esta necesidad de acontecimientos en el mundo fenoménico sería considerada, así, como poder desconocido e indemostrable³⁷⁸. Shelley mantendría, según Pulos, una actitud de fe frente a la existencia de una belleza absoluta. Sin embargo, permanecería escéptico frente a la posibilidad de hallarla en el mundo fenoménico³⁷⁹.

³⁷⁴ Leighton, *Shelley and the Sublime*, 68.

³⁷⁵ Karen A. Weisman, *Imageless Truths: Shelley's Poetic Fictions* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1994), 56.

³⁷⁶ Leighton, *Shelley and the Sublime*, 48.

³⁷⁷ Además de C.E. Pulos, Israel J. Kapstein también mantiene una defensa de la concepción de poder mencionado en *Mont Blanc* como necesidad humeana en “The Meaning of Shelley's ‘Mont Blanc,’” *PMLA* 62, N° 4 (Dic. 1947): 1046–1060.

³⁷⁸ Pulos, *The Deep Truth*, 63-64.

³⁷⁹ *Ibíd.*, 84-85.

La actitud escéptica de Shelley frente a la existencia de un poder oculto en la montaña entra en conflicto con la necesidad poética de dotar a lo percibido con un poder invisible³⁸⁰. El poder que percibe Shelley debe ser considerado como una parte más de la naturaleza, puesto que es gracias a las formas materiales que su existencia llega a ser conocida por el poeta. Sin embargo, “la separación del Poder de sus manifestaciones visibles en la escena provoca el efecto de convertir el paisaje del poema en desconcertantemente salvaje”³⁸¹. Shelley elimina el poder oculto de la escena y, en consecuencia, su idea de sublimidad se desertiza y deriva en una concepción de lo sublime como ausencia de presencias³⁸². El poeta localiza el poder allá donde la percepción humana no puede captar su presencia. La lejanía del poder de la montaña y, en contraste, la referencia directa que Shelley realiza (*Thou*, l.142), muestran cómo, simultáneamente, la presencia y ausencia de lo invisible juega un papel importante en *Mont Blanc*³⁸³.

La pregunta con la que Shelley concluye el poema (“And what were thou, and earth, and stars, and sea, / If to the human mind’s imaginings / Silence and solitude were vacancy?,” ll. 142-144) ha estado generalmente³⁸⁴ ligada a una concepción del poder invisible como elemento inaccesible y lejano de la capacidad perceptiva humana. Su existencia quedaría limitada, en consecuencia, a la capacidad imaginativa en donde “silencio y soledad” (“Silence and solitude,” l. 144) constituirían las principales referencias mediante las cuales poder imaginar la presencia del poder que habita en la montaña. La defensa de tales ideas dejaría sin explicar el motivo por el que Shelley llega a escribir sobre la presencia o ausencia de un poder que, supuestamente, sus sentidos no logran captar. Las ideas recién descritas trivializan, en cierta medida, el sentido detrás de la obra *Mont Blanc* y lo limitan a mera retórica.

Es evidente que Shelley, por un lado, desea transmitir una idea del origen de todo lo que percibe no basada en interpretaciones extramundanas. Pero, por otro lado, destaca la potente necesidad de expresión de la percepción de la presencia de un elemento inmaterial, ya sea *en* la propia montaña, como parte esencial de ella, o sin un

³⁸⁰ Leighton, *Shelley and the Sublime*, 61.

³⁸¹ *Ibíd.*, 64.

³⁸² *Ibíd.*, 65.

³⁸³ *Ibíd.*, 71.

³⁸⁴ E. R. Wasserman (*Shelley: A Critical Reading*) enfatiza el carácter escéptico de Shelley y subraya lo deficiente que resulta el mundo fenoménico para el poeta. El Poder de la montaña solamente puede ser percibido gracias a la imaginación de un silencio y una soledad ilusorios, y no gracias a la percepción del silencio y la soledad mundanos. La pregunta con la que Shelley termina *Mont Blanc* es, por ello, retórica, dado que “simultáneamente propone y cuestiona” (p. 238).

lugar concreto y localizable, como parece ser el caso de lo descrito en el poema. El poder de lo que Shelley percibe se encuentra disperso por todos los elementos que conforman al *Mont Blanc*.

La mención de la percepción del poder invisible no estaría, a mi parecer, basada solamente en, según Leighton, “el horror de no imaginar nada”³⁸⁵ como consecuencia de la pérdida de percepción de todo elemento natural que por defecto se insinúa que ocurriría tras eliminar la existencia del poder que gobierna todas las cosas. El rechazo de la existencia de fuerzas invisibles no conllevaría, necesariamente, la análoga desaparición de la percepción de los elementos de la naturaleza. Siguiendo esta línea de pensamiento, quizás sería más apropiado afirmar que el cese de la consideración del poder natural como fuerza gobernante, posiblemente llevara s Shelley a un estado de desasosiego provocado por el hecho de rechazar lo inmaterial como aportador de significado a la escena natural. Es indiscutible, sin embargo, que esta idea no resulta válida si se afirma que el deseo de Shelley no es otro que escuchar la voz del silencio que demuestre la inexistencia de fuerzas ulteriores. Tal afirmación y la contraria, a saber, la percepción por parte de Shelley del poder invisible, conlleva la consideración de Shelley como autor que se sitúa en todo momento entre ambigüedades, contradicciones e imprecisiones.

Sin duda, al igual que la mayoría de autores del período romántico, Shelley se mueve, en ocasiones, e irremediamente, en campos ambiguos, dada la gran problemática subyacente en la tarea de definición de límites entre campos temáticos cuya naturaleza tiende a mantenerlos inevitablemente solapados. Sin embargo, las intenciones de Shelley son claras en su obra *Mont Blanc*, a pesar de que la oscilación descriptiva entre ideas supuestamente antagónicas pueda llegar a distraer. Shelley centra toda su atención en la descripción de un poder natural que, si como bien se describe en el poema, los sentidos no logran percibirlo, se debe entender que es la facultad imaginativa humana la que posibilita la consciencia de su existencia. Sin embargo, sospecho que lo que ha movido al poeta a escribir *Mont Blanc* es algo más profundo que un deseo de composición poética mediante la imaginación de presencias inspirativas. La afirmación de la presencia del poder (“the power is there,” l. 127)³⁸⁶ desvela la

³⁸⁵ Leighton, *Shelley and the Sublime*, 72.

³⁸⁶ J.E. Hogle (*Shelley's Process*, 86) insiste en la relevancia de la afirmación de Shelley sobre la presencia del poder. Según Hogle, la cuestión con la que Shelley cierra *Mont Blanc* no proyecta importancia exclusiva a la actividad mental comprendida como única facilitadora de significado y

experiencia de un momento de percepción concreto, un rapto sublime producido por la majestuosidad de la montaña generador de sentimientos e ideas sobre infinitud, belleza y eternidad. Se podría deducir, en consecuencia, que dada la advertencia de la presencia de un poder natural y el protagonismo que Shelley aplica a la actividad imaginativa, la negación sobre la percepción del poder no estaría justificada. Sin embargo, una posible interpretación de los versos debería considerar la imaginación humana como aportadora de significado al poder del Mont Blanc y que rechace, no obstante, todo tipo de significación religiosa. En términos de T. Webb: “Aunque reconocía la posibilidad de una fuerza externa mayor que nosotros, a Shelley (no más que a Coleridge) no le agradaba considerar la mente como un tipo de organillo, un mero mecanismo en manos de un amo controlador”³⁸⁷. El peso de la interpretación de *Mont Blanc* no debería recaer solamente sobre la existencia objetiva del poder del Mont Blanc, sino en el hecho mismo de percibirlo y desear describirlo, así como de su interpretación.

4.1. Material semántico

Se ha realizado un análisis del léxico en la obra poética completa de Shelley³⁸⁸ centrado sobre la adjetivación de la naturaleza. Se ha elaborado, asimismo, un análisis centrado únicamente en el poema *The Sensitive Plant*, dada la enorme variedad en la adjetivación de la naturaleza que exhibe el léxico de esta obra de Shelley. Es por esto que el análisis del léxico del poema *The Sensitive Plant* es exhaustivo, dado que en Annex/Table 6 se exponen todos los sustantivos referentes a elementos de la naturaleza que aparecen en la obra y que están afectados por el menos un adjetivo.

La selección de sustantivos para el análisis del léxico del resto de las obras de Shelley se ha realizado siguiendo el mismo criterio que el que se ha tenido en cuenta en el análisis del léxico empleado por Wordsworth y Coleridge en la descripción de la naturaleza. Se han escogido sustantivos frecuentes en las descripciones de la naturaleza de Shelley como *flower, wind, bird, day, moon, sky, etc.*, además del sustantivo *nature*,

aportadora de vida a las escenas descritas por Shelley. El paisaje de *Mont Blanc* no representa el vacío o la ausencia de presencias y actividad, sino la relación entre imágenes en la mente humana. Si la mente humana no fuese capaz de percibir el “silencio” y la “soledad,” como un conjunto de relaciones, tampoco podría percibir todos los acontecimientos interrelacionados acaecidos en la cima del Mont Blanc descritos en la última estrofa. “The secret Strength of things” (l. 139) haría referencia a dicha actividad relacional que ocurre tanto en la cima de la montaña, como en la mente humana.

³⁸⁷ Webb, *A Voice not Understood*, 182.

³⁸⁸ Los resultados totales en: Annex/Table 5 y Annex/Table 6.

y se han recopilado y expuesto en Annex/Table 5 todos los adjetivos que los acompañan.

Se expone en lo que sigue la Tabla Resumen 3 que muestra los adjetivos más frecuentes extraídos a partir del análisis completo de las descripciones de la naturaleza en la obra de Shelley³⁸⁹.

Lista de poemas:³⁹⁰

- *A Bridal Song*, 1824
- *A Dirge*, 1824
- *A Roman's Chamber*, 1839
- *Adonais. An Elegy on the Death of John Keats*, 1821; *Cancelled Passages*, 1862.
- *Alastor = Alastor; or, The Spirit of Solitude*, 1816
- *An Allegory*, 1824
- *An Ode*, 1820
- *'And that I Walk thus Proudly Crowned'*, 1839
- *Another Version = Another Version of the Same*, 1870
- *Apostrophe to Silence*, 1862
- *Arethusa*, 1824
- *Autumn = A Dirge*, 1824
- *Bigotry's Victim*, 1858
- *Chancellor = To the Lord Chancellor*, 1839
- *Chariot of Cloud = O that a Chariot of Cloud Were Mine*, 1862
- *Charles the First*, 1824
- *Churchyard = A Summer Evening Churchyard*, 1816
- *Cold Earth = Lines: The Cold Earth Slept Below*, 1823
- *Dirge = Dirge for the Year*, 1824
- *DW = The Daemon of the World*, 1816³⁹¹
- *Epipsychidion*, 1821
- *Epithalamium*, 1847
- *Euganean Hills = Lines Written among the Euganean Hills*, 1819
- *Evening = Evening: Ponte al Mare, Pisa*, 1824
- *Evening = To Harriet*, 1887
- *False Laurel = The False Laurel and the True*, 1839
- *Fiordispina*, 1824
- *Fragment from the Wandering Jew*, 1847
- *Fragment: Milton's Spirit*, 1870
- *Fragments = Fragments of an Unfinished Drama*, 1824
- *Gentle Visitations = Ye Gentle Visitations of Calm Thought*, 1839
- *Ginevra*, 1824
- *Guitar = With a Guitar, to Jane*, 1832
- *Hellas. A Lyrical Drama*, 1822

³⁸⁹ Véase Annex/Table 5 y Annex/Table 6.

³⁹⁰ Se mantienen fuera del rastreo semántico las traducciones de Shelley de poemas de otros autores (sección *Translations*, pp. 767-853 en *The Complete Poetical Works of Shelley*).

³⁹¹ *The Daemon of the World* incluye las secciones I y II de *Queen Mab* revisadas.

- *Hymn of Apollo*, 1824
- *Hymn of Pan*, 1824
- *IB = Hymn to Intellectual Beauty*, 1817
- *Icicle = On an Icicle that Clung to the Grass of a Grave*, 1858
- *Julian and Maddalo. A Conversation*, 1824
- *Lamp = When the Lamp is Shattered*, 1824
- *Lerici = Lines Written in the Bay of Lerici*, 1862
- *Liberty*, 1824
- *Lines = Lines: The Cold Earth Slept Below*, 1823
- *Love's Philosophy*, 1819
- *Love's Rose*, 1858
- *Magnetic Lady = The Magnetic Lady to her Patient*, 1832
- *Marengui*, 1824
- *Marianne's Dream*, 1817
- *Mask = The Mask of Anarchy*, 1832
- *Medusa = On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery*, 1824
- *MG = Letter to Maria Gisborne*, 1824
- *Mighty Eagle*, 1882
- *Mind = To the Mind of Man*, 1820
- *Mont Blanc*, 1817
- *Music*, 1824
- *North Devon = Farewell to North Devon*, 1887
- *Ode to Heaven*, 1820
- *Ode to Liberty*, 1820
- *Ode to Naples*, 1824
- *Oedipus Tyrannus = Oedipus Tyrannus; or Swellfoot the Tyrant. A Tragedy in Two Acts*, 1820
- *On Death*, 1816
- *Original = Original Poetry by Victor and Cazire*, 1810
- *Original Draft = From the Original Draft of the Poem to William Shelley*, 1862
- *Orpheus*, 1862
- *Passage of Apennines*, 1824
- *Peter Bell = Peter Bell the Third*, 1839
- *Pine Forest = The Pine Forest of the Cascine near Pisa*, 1824³⁹²
- *Posthumous = Posthumous Fragments of Margaret Nicholson*, 1810
- *Prince Athanase. A Fragment*, 1824
- *Prometheus Unbound. A Lyrical Drama in Four Acts*, 1820
- *Queen = To the Queen of my Heart*, 1833
- *Queen Mab = Queen Mab, A Philosophical Poem*, 1813
- *Rain*, 1839
- *Republicans = To the Republicans of North America*, 1870
- *RI = The Revolt of Islam*, 1818
- *Robert Emmet = On Robert Emmet's Grave*, 1887
- *Rome*, 1839
- *Rosalind and Helen. A modern Eclogue*, 1819
- *Rude Wind = The Rude Wind Is Singing*, 1839
- *Satire = Fragment of a Satire on a Satire*, 1880
- *Smiles = Smiles for Two Political Characters of 1819*, 1832

³⁹² *The Pine Forest of the Cascine near Pisa* constituye el primer borrador de *To Jane: The Invitation y To Jane: The Recollection*.

- *Society* = *A Tale of Society as It Is: From Facts*, 1870
- *Soft Winds* = *When Soft Winds and Sunny Skies*, 1839
- *Song* = *Song: Rarely, Rarely, Comest Thou*, 1824
- *Song of Proserpine*, 1839
- *Sonnet*, 1823
- *St. Irvyne* = *Poems from St. Irvyne; or, The Rosicrucian*, 1811
- *Stanzas* = *Stanzas Written in Dejection, near Naples*, 1824
- *Stanzas* —April, 1814, 1816
- *Summer and Winter*, 1829
- *The Boat* = *The Boat on the Serchio*, 1824
- *The Cenci. A Tragedy in Five Acts*, 1820
- *The Cloud*, 1820
- *The Isle*, 1824
- *The Lake's Margin*, 1870
- *The Question*, 1822
- *The Retrospect* = *The Retrospect: Cwm Elan*, 1812, 1887
- *The Sensitive Plant*, 1820
- *The Sunset*, 1824
- *The Two Spirits. An Allegory*, 1824
- *The Waning Moon*, 1824
- *The World's Wanderers*, 1824
- *The Zucca*, 1824
- *Thoughts* = *Thoughts Come and Go in Solitude*, 1839
- TL = *The Triumph of Life*, 1824; *Cancelled Opening*, 1870.
- To —. 'Music, when soft voices die', 1824
- *To a Skylark*, 1820
- *To a Star*, 1858
- *To Constantia*, 1839
- *To Edward Williams*, 1834
- *To Ireland*, 1870
- *To Jane I* = *To Jane: The Invitation*, 1824
- *To Jane II* = *To Jane: The Recollection*, 1824
- *To Jane III* = *To Jane: 'The Keen Stars were Twinkling'*, 1839
- *To Mary* —, 1824
- *To Night*, 1824
- *To the Moonbeam*, 1858
- *To William Shelley I*, 1824
- *To William Shelley*, 1824
- *Variation* = *Variation of the song of the Moon*, 1839
- *Vision* = *A Vision of the Sea*, 1820
- WA = *The Witch of Atlas*, 1824
- *Wandering Jew* = *Song from the Wandering Jew*, 1847
- *Wedded Souls*, 1862
- *Wine* = *Wine of the Fairies*, 1839
- WN = *The Woodman and the Nightingale*, 1824
- WW = *Ode to the West Wind*, 1820

Tabla Resumen 3³⁹³: léxico relativo a las descripciones de la naturaleza en la obra de Percy B. Shelley

ADJETIVOS	SUSTANTIVOS/FRECUENCIA
Beautiful	Bird [1]; Comet [1]; Depths [1]; Eagles [1]; Earth [1]; Evening [1]; Fire [1]; Heaven [2]; Shade (of the green groves) [1]; Shades [1]; Sunset [1]
Bright	Beams [1]; Bird [1]; Clouds [1]; Day [2]; Flower(s) [7]; Noonday sun [1]; Rocks [1]; Water [1]
Broad	Beam of day [2]; Day [2]; Daylight [2]; Earth [1]; Heaven [1]; Light [1]; Moon [3]; Noonday [1]; Shade [1]; Water-lilies [1]
Calm	Air [1]; Earth [1]; Moon [1]; Moonbeams [1]
Clear	Beam [1]; Depths [1]; Dew [1]; Evening [1]; Morning [1]; Noonday sun [1]
Dark	Caverns [1]; Clouds [1]; Day [1]; Earth [3]; Fountain [1]; Grass [1]; Mountains [1]; Oaks [1]; Rock(s) [5]; Tree(s) [3]
Fair	Anemone [1]; Bird [1]; Breeze [1]; Caverns [1]; Cheek of Spring [2]; Cloud [1]; Day [3]; Day [1]; Flowers [6]; Forest [2]; Fountain [2]; Garden [1]; Heaven [2]; Herbs [1]; Islands [1]; Meteors [1]; Moon [2]; Moonbeams [1]; Morning [1]; Mountain [1]; Oak [1]; Rocks [1]; Roses [1]; Season [1]; Sight [1]
Gentle	Light [1]; Moon [2]; Sun [1]; Wind(s) [2]
Glorious	Beams [1]; Earth [2]; Light [1]; Pinnacle [1]
Happy	Birds [1]; Earth [5]; Heaven [1]; Place [1]
Living	Air [1]; Flower [1]; Fountains [1]; Grass [1]; Light [1]; Meteor [1]; Sea rolls [1]; Tree [1]; Winds [2]
Mighty	Eagle [1]; Earth [1]; Fountain [1]; Mountain [1]; Rock [2]; Trees [1]
Mild	Beam [1]; Italian winds [1]; Lights [1]; Mountains [1]; Season(s) [2]; Winds [1]
Soft	Cloud [2]; Flower [1]; Moths [1]; Stream [1]; Wind(s) [5]
Sunny	Beam(s) [3]; Day(s) [4]; Sea [1]; Skies [2]; Storm [1]
Sweet	Air(s) [2]; Day [3]; Flowers [4]; Flower(s) [2]; Forest [1]; Fountains [1]; Garden [2]; Lips (flowers) [1]; Moonbeam [1]; Nature [2]; Nightingale [1]; Peal (hyacinth) [1]; Place [1]; Season of Summertide [1]; Shapes and odours [1]; Sound [1]; Tuberose [1]
Vast	Beams [1]; Clouds [1]; Island [1]; Meteor [1]; Mountain [1]; Trees [1]
Wild	Breeze [1]; Flower(s) [4]; Islands [1]; Mountain(s) [3]; Place [1]; Roses [1]; Wind(s) [4]; Wind [1]
Young	Eagles [1]; Flowers [1]; Moon [5]; Season [1]; Winds [1]

³⁹³ En esta tabla no se indican las referencias al lugar exacto de la obra en el que aparecen los conjuntos de adjetivos y sustantivos. Las referencias exactas de cada entrada se encuentran en Annex/Table 5 y Annex/Table 6.

La riqueza léxica en las descripciones de la naturaleza en la obra poética de Shelley es ejemplar para mostrar la irrelevancia de un análisis semántico que toma como referencia principal, a partir del material léxico extraído, la repetitividad de cada adjetivo. Por el contrario, un estudio que parte, de forma inversa³⁹⁴, de nuevos adjetivos, o de los que han resultado frecuentes y significativos en este primer análisis para analizar a qué tipo de sustantivos afectan, según determinados contextos poéticos en la obra de Shelley, mostrará qué visión de la naturaleza predomina en sus descripciones: una visión de la naturaleza únicamente como realidad material o, por el contrario, una visión de la naturaleza comprendida como realidad inmaterial o espiritual.

El análisis del sustantivo *nature*, además de una gran serie de sustantivos referentes a elementos concretos del paisaje natural, y la adjetivación correspondiente empleada por Shelley, han permitido establecer concordancias y discordancias con la imagen de la naturaleza del poeta John Keats que se analizará a continuación. Asimismo, la búsqueda deliberada de sustantivos frecuentes en la obra de Wordsworth y Coleridge ha posibilitado la comparación, que se analizará más adelante, entre las particularidades en la percepción y representación de la naturaleza de dos generaciones románticas: la primera compuesta por los poetas analizados Wordsworth y Coleridge, y la segunda, compuesta por los poetas Shelley y Keats.

³⁹⁴ En el subcapítulo 5.2 “Semántica de las descripciones de la naturaleza en la obra de Percy Shelley y John Keats” se muestra la Tabla Invertida 1 con los resultados obtenidos a partir de un rastreo de los adjetivos *gentle, glorious, living, lovely, pleasant, solemn* y *sweet*.

5. John Keats: entre naturaleza y naturaleza ideal

Los poemas de John Keats, al igual que las obras de Shelley, pertenecen a la segunda generación romántica inglesa y destacan por la impactante expresividad en el léxico, manifiesta en las descripciones de las escenas de la naturaleza. El observador de la naturaleza, además, adquiere un nuevo papel referencial, que no difiere sustancialmente del papel del ser humano en las obras de Wordsworth o Coleridge, pero que aporta una mayor presencia al sujeto, ya sea en primera persona o simbolizado por algún elemento natural distintivo. La representación del observador en las obras de Keats no es casual. De hecho, constituye una base común en muchos de sus poemas, que si bien no siempre contienen la presencia de un personaje humano, sí incluyen otro tipo de presencias naturales, no naturales y míticas. A pesar de que estas presencias carezcan de realismo, funcionan en la ficción como prolongación materializada de las ideas de Keats. La deliberada expresión enfática de la materialidad natural moldea las representaciones de las escenas de la naturaleza y las convierte en marcadamente sensuales y animadas.

L. Jugurtha establece una pertinente comparación entre Keats y Wordsworth y destaca la fijación por la belleza natural de Keats, en sí mismo considerada, frente a la espiritualidad wordsworthiana a la hora de percibir y describir la naturaleza: “As Wordsworth was lured by spirituality of nature, Keats was drawn by its beauty”³⁹⁵. El poema *I Stood Tip-toe upon a Little Hill (Tip-toe, 1817)*³⁹⁶ muestra a la perfección el papel preponderante del observador frente a una naturaleza no subordinada a otro ámbito ontológico:

I Stood Tip-toe upon a Little Hill
The air was cooling, and so very still [...]
I gazed awhile, and felt as light, and free
As though the fanning wings of Mercury
Had played upon my heels: I was light-hearted,
And many pleasures to my vision started (ll. 1-2, 23-26).

³⁹⁵ Lillie B. Jugurtha, *Keats and Nature*. American University Studies, Series IV, English Language and Literature, vol. 18 (New York: Peter Lang, 1985), 11. El comentario de Jugurtha no debe agotar todos los focos de atención a un único aspecto como el de la espiritualidad de la naturaleza presente en las obras de Wordsworth. El sentimiento de admiración por la belleza del paisaje natural también es visible en obras como TP.

³⁹⁶ La mayor parte de los poemas de John Keats se publicaron en *Poems* en 1817, de ahí la repetitividad de la fecha.

Las referencias dirigidas directamente a elementos de la naturaleza no tardan en predominar sobre el resto de los versos. Destaca, sobre todo, la referencia a la luna (“Maker of sweet poets,” l. 116), elemento que recoge todas las alabanzas de Keats:

Open afresh your round of starry folds,
Ye ardent marigolds! [...]
O Maker of sweet poets³⁹⁷, dear delight
Of this fair world, and all its gentle livers;
Spangler of clouds, halo of crystal rivers,
Mingler with leaves, and dew and tumbling streams [...]
*Thee must I praise above all other glories*³⁹⁸ (ll. 47-48, 116-119, 123).

El poema *Tip-toe*, según S. A. Ende, contiene ideas muy significativas sobre la relación de Keats con “lo otro.” Los versos dedicados a la descripción paisajística recogen ideas que tratan sobre la relación del ser humano con los dioses. El hecho de matizar la posición del observador de la naturaleza en el propio título como “de puntillas” (“tip-toe”) revela la intención del poeta de elevarse, dejarse llevar, y percibir algo superior y diferente al mundo material³⁹⁹. La interiorización del paisaje no se limitaría a la naturaleza material. Existiría, en cambio, una búsqueda de “lo otro” a través de la experiencia estética de lo sublime para poder llegar a comprender en qué consiste dicha “otredad” y si es posible interiorizarla como un elemento más de la naturaleza observada.

La percepción personal que obtengo del poema de Keats, sin embargo, difiere ligeramente de la de Ende. Es cierto que la experiencia estética de lo sublime implica una relación con “lo otro,” y que la inmaterialidad también forma parte de las opciones temáticas del autor. Sin embargo, no considero que el poema *Tip-toe* sea el más significativo para mencionar la “otredad” y destacarla con argumentos tan endeble como la posición física del autor frente a la escena natural. Este poema, a mi parecer, debe ser concebido como uno de los que relatan de forma excepcional la experiencia del observador, deleitado y sobrecogido frente a la belleza de la escena natural, encantadora en sí misma por la multitud de elementos naturales que rodean a Keats, según se relata en la obra. Se trata de un poema que describe sencillamente, aunque de forma dinámica, la percepción de un observador de la belleza del paisaje natural.

³⁹⁷ Keats se refiere a la Luna. Los versos precedentes lo especifican: “Or by the moon lifting her silver rim / Above a cloud, and with a gradual swim / Coming into the blue with all her light” (ll. 113-115).

³⁹⁸ Todas las cursivas en los versos son mías. En el caso de que pertenecieran al texto original, se especificaría con una nueva nota.

³⁹⁹ Stuart A. Ende, *Keats and the Sublime* (New Haven: Yale University Press, 1976), 35-36.

La fuerte atracción de Keats hacia la belleza del paisaje natural también se puede comprobar en las descripciones de la naturaleza de poemas como *Calidore: A Fragment* (1817). En esta obra se hace referencia a la imposibilidad de permanecer impasible frente a la belleza natural:

but *no breathing man*
With a warm heart, and eye prepared to scan
Nature's clear beauty, *could pass lightly by*
Objects that look'd out so invitingly
On either side (ll. 28-32).

Otro ejemplo remarcable de descripción estética de la naturaleza no subordinada a un ámbito ontológico extramundano, se puede ver en el poema *On the Sea* (1817). Este poema incluye una clásica descripción romántica que apela a los encantos naturales del mar e invita a dejar atrás los ambientes ruidosos y tumultuosos para deleitarse con la belleza y los sonidos del océano:

It keeps eternal whisperings around
Desolate shores, and with its mighty swell
Gluts twice ten thousand caverns; [...]
O ye whose ears are din'd with uproar rude,
Or fed too much with cloying melody—
Sit ye near some old cavern's mouth and brood
Until ye start, as if the sea nymphs quired (ll. 1-3, 11-14).

Las menciones al carácter espiritual de la naturaleza son casi nulas y no se manifiestan abiertamente en los poemas de Keats, dado que concede mayor relevancia al aspecto material de la naturaleza. Las “orillas desoladas” (“Desolate shores,” l. 2) y las innumerables cavernas marinas que producen “eternos susurros” (“eternal whisperings,” l. 1)⁴⁰⁰ en contacto con el agua son motivo suficiente para permanecer a la escucha y mantenerse lejos del mundanal ruido. La costumbre romántica tendería a relacionar los sonidos de la naturaleza con entidades externas capaces de hacerse audibles emitiendo mensajes a través de los elementos visibles de la naturaleza. Por un lado, se ha estudiado cómo Wordsworth proyecta en TP su concepción de una naturaleza que transmite un lenguaje espectral (“The ghostly language of the ancient earth,” Book II, 328). Coleridge, por otro lado, no duda en mostrar en FM su percepción

⁴⁰⁰ La descripción del sonido perceptible en ambientes marítimos, semejante a unos susurros incesantes (“eternal whisperings”), es similar al deleite transmitido en *How many bards gild the lapses of time* (1817) con la expresión “pleasing music,” destacada en Annex/Table 7, en donde se hace referencia a diversos sonidos emitidos por diferentes elementos de la naturaleza. Estos sonidos, no obstante, no encuentran significación en entidades supranaturales. En cambio, adquieren su mayor sentido en la propia naturaleza, sin necesidad de apelar a presencias extranaturales.

de un “lenguaje eterno” emitido por Dios a través de una naturaleza que transmite el mensaje divino (“The lovely shapes and sounds intelligible / Of that eternal language, which thy God / Utters, who from eternity doth teach / Himself in all, and all things in himself,” ll. 59-62). Lord Byron también se refiere al “mutuo lenguaje” (“mutual language”) a través de un estado de comunión entre el ser humano y la naturaleza. Keats, en cambio, atribuye el sonido del mar al mar mismo. Keats aprecia lo que ello significa por sí mismo, sin necesidad de mediadores, controladores externos, ni siquiera entidades participantes de la propia naturaleza.

La materialidad natural también inunda poemas como *To Some Ladies* (1817). Esa materialidad sensorial de la naturaleza, el encuentro de una concha marina concretamente, distrae al poeta, además de provocar una valoración preferente⁴⁰¹ de su presencia ante la expectativa de algo objetivamente más espectacular:

What I thought while the wonders of nature exploring
I cannot your light, mazy footsteps attend [...]
If a cherub on pinions of silver descending,
Had brought me a gem from the fret-work of heaven; [...]
It had not created a warmer emotion
Than the present, fair nymphs, I was blest with from you,
Than the Shell, from the bright golden sands of the ocean
Which the emerald waves at your feet gladly threw (ll. 1-2, 17-18, 21-24).

Afirmar que la espiritualidad de la naturaleza no es algo que prepondere en las obras de Keats no debe comprenderse en un sentido restrictivo. Lo inmaterial también encuentra su lugar en los poemas, sin embargo, se le ofrece un tratamiento diferente realizado desde un punto de vista alternativo al de poetas como Wordsworth o Coleridge. Keats, generalmente, se muestra como un poeta, que sin desplazar el carácter espiritual inherente a la condición humana, extrapolable, asimismo, al entorno natural, en ocasiones lo relega a un segundo plano para dejar paso a la materialidad. No obstante, también hay ocasiones en las que, siguiendo una estrategia o esquema opuesto, la materialidad del mundo quedaría desplazada en las obras para dejar paso a un mundo de belleza ideal y absoluta. El mundo de belleza ideal keatesiano se podría denominar, según A. O. Lovejoy, un mundo de “otherworldliness”: “the world we now and here

⁴⁰¹ La preferencia que obtiene la naturaleza se viola en ocasiones cuando las relaciones personales recogen toda la atención del poeta. En el soneto *To My Brother George* (1817) menciona las maravillas de la naturaleza, en concreto, las del cielo y el océano, para hacer explícita inmediatamente la necesidad del afecto familiar sin el cual el proceso de admiración no poseería valor alguno: “Many wonders I this day have seen / The sun, when first he kist away the tears [...] The ocean with its vastness, its blue green, [...] But what, without the social thought of thee, / Would be the wonders of the sky and sea?” (ll. 1-2, 5, 13-14).

know —various, mutable, a perpetual flux of states and relations of things, or an ever-shifting phantasmagoria of thoughts and sensations, each of them lapsing into nonentity in the very moment of its birth— seems to the otherworldly mind to have no substance in it; the objects of sense and even of empirical scientific knowledge are unstable, contingent, forever breaking down logically into mere relations to other things which when scrutinized prove equally relative and elusive [...] the joys of the natural life are evanescent and delusive [...] But the human will [...] not only seeks but is capable of finding some final, fixed, immutable, intrinsic, perfectly satisfying good”⁴⁰². El flujo cambiante e inestable de las relaciones y estados del mundo material, efectivamente, no convence a Keats, y es por ello que busca un mundo de belleza final, inmutable, no evanescente.

Sin embargo, la tendencia predominante en Keats está basada en el ideal romántico de unión entre opuestos compatibles, una unión entre lo inmaterial y lo material. Según L. Jugurtha, la imagen de la naturaleza de Keats podría ser denominada como “metafísica en el sentido pseudo-etimológico de la palabra – ‘más allá de lo físico’, aquella que trasciende pero no evita el mundo físico o natural”⁴⁰³. Sin embargo, a mi parecer, esta definición no es completamente definitoria de la imagen que el poeta posee de la naturaleza. El poema *To some Ladies* sirve de ejemplo que refuta la idea de presencias que se encuentran “más allá de lo físico,” dada la preponderancia que el poeta otorga exclusivamente a los elementos físicos de la naturaleza. No cabe duda de que existen referencias a entidades no naturales en las obras del autor —generalmente expuestas a propósito de las inquietudes del autor con respecto a la dicotomía materialidad/inmaterialidad—, no obstante, se percibe una clara tendencia hacia la afirmación de la materialidad sobre la inmaterialidad. De esta forma, no es preciso afirmar que Keats no evita el mundo físico o natural. En cambio, sería más precisa la afirmación que diese cuenta del predominio de la materialidad en las obras de Keats y que matice acerca de la inclusión o no evitación del mundo no físico o supranatural.

El término “organicismo,” según Jugurtha, sería el más adecuado para definir la concepción de la naturaleza de Keats, dado que, entre otros aspectos, incluye dos de los más importantes y definitorios: “el organicismo atestigua la realidad tanto de entidades materiales como de entidades no materiales”⁴⁰⁴ así como la interdependencia —aunque

⁴⁰² Lovejoy, *Great Chain of Being*, 25-26.

⁴⁰³ Jugurtha, *Keats and Nature*, 12.

⁴⁰⁴ *Ibíd.*, 196.

no identidad—⁴⁰⁵ entre el ser humano y la naturaleza. Ejemplo de dicha interdependencia es el poema *Four Seasons Fill the Measure of the Year* (1818), en donde se equiparan los cambios estacionales de la naturaleza con los cambios en la naturaleza del ser humano:

Four seasons fill the measure of the year;
Four seasons are there in the mind of man
He hath his lusty spring, [...]
He hath his summer, [...]
 He hath his autumn ports [...]
He hath his winter too of pale misfeature,
Or else he would forget his mortal nature (ll. 1-3, 5, 8, 13-14).

Se muestra clara la simetría en cuanto a la variabilidad de estados tanto en la naturaleza como en el ser humano. Sin embargo, no debe pasar desapercibido el último verso, en donde se subraya la idea de olvidar la naturaleza mortal del ser humano, aspecto que se muestra problemático para Keats. Resulta frecuente percibir en las obras de Keats un diálogo dirigido a sí mismo sobre la capacidad humana de trascender su carácter mortal para poder alcanzar verdades absolutas y no sometibles a la corruptibilidad del mundo material. La contraposición creada entre la mortalidad y la perdurabilidad de la naturaleza podría ser extrapolada, en consecuencia, a una dicotomía de carácter más general como la que distingue entre la materialidad y la inmaterialidad. En el poema *Ode to a Nightingale* (ON, 1820), el ruiseñor constituye el hilo conductor entre el ámbito de lo material y el de lo inmaterial:

Fade far away, dissolve, and quite forget
What thou among the leaves hast never known,
The weariness, the fever, and the fret
Here, where men sit and hear each other groan; [...]
Where Beauty cannot keep her lustrous eyes,
Or new Love pine at them beyond to-morrow. [...]
Thou wast not born for death, immortal Bird! (ll. 21-24, 29-30, 61).

La visión y el canto del ave hacen que Keats desee acompañarle al mundo de belleza ideal, eterna e incorruptible que representa. Estos versos de Keats recuerdan a las intenciones de evasión de la materialidad mencionadas en *Ode to the West Wind* de Shelley. Keats también desea abandonar el mundo material, sujeto a su propia corruptibilidad (“Where Beauty cannot keep her lustrous eyes,” l. 29), destinado a la decepción y aportador de pesadumbres y malestares. La reflexión implícita entre las

⁴⁰⁵ *Ibíd.*, 13.

líneas del poema trataría sobre el carácter transitorio de la naturaleza humana frente a la belleza eterna, único elemento que perdura, opuesto a las agitaciones y la fugacidad humanas. Lo material y lo ideal —la belleza ideal representada por el ruiseñor— se mezclan en la obra de Keats y crean una composición que en ocasiones se escora a favor de uno de los dos extremos, pero que no tarda en volver nuevamente a mantener el equilibrio entre ambos. Los versos de Keats pueden generar dudas sobre la verdadera esencia de la belleza eterna y absoluta. El símbolo de dicha belleza es un elemento cuya esencia no se deja percibir claramente por la descripción de Keats, vacilante y oscilante entre la materialidad y su opuesto (“immortal Bird,” l. 61). Tales movimientos pendulares en las descripciones del poeta permiten ver qué cuestiones resultan más problemáticas frente a la necesidad de una descripción aclarativa.

El canto del ruiseñor de Keats, según W. H. Evert, sugiere belleza absoluta e inmutable en un mundo etéreo de realidades incorpóreas. Sin embargo, el canto surge en *este* mundo de realidades materiales. Keats es consciente de que el abandono del mundo de sustancias sólidas conllevaría, asimismo, una pérdida de toda la belleza perteneciente a *este* mundo⁴⁰⁶. El poeta terminaría por resistirse al tentador mundo ideal de verdades últimas tras haber calibrado sus implicaciones⁴⁰⁷ y comprendiendo, en consecuencia, que el papel de la imaginación es “agrandar y aprehender las intuiciones generadas por el mundo de sensaciones físicas”⁴⁰⁸.

Existen opiniones divididas sobre la materialidad del ruiseñor de ON: unas que defienden el carácter puramente simbólico de la referencia de Keats al ave, otras que apuestan por la defensa de una materialidad real, y por último, las que mantienen un estado de aceptación de la existencia de ambigüedad en los versos. Como punto conciliador, es relevante el de Ende. Este autor apunta que Keats aporta generosamente emoción a “lo otro,” humanizándolo y entregándole los sentimientos que de por sí carecería⁴⁰⁹. No hay cabida aquí para un análisis en torno a la naturaleza de las imágenes empleadas por Keats, sin embargo, conviene detenerse sobre un punto mencionado por K. M. Wilson, dado que realiza una comparación entre Keats y Coleridge. Haciendo alusión a las descripciones de la naturaleza real en el poema de Coleridge *To the Nightingale*, y comparándolas a sus descripciones arquetípicas de

⁴⁰⁶ Walter H. Evert, *Aesthetic and Myth in the Poetry of Keats* (Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1965), 265.

⁴⁰⁷ *Ibíd.*, 267.

⁴⁰⁸ *Ibíd.*, 268.

⁴⁰⁹ Ende, *Keats and the Sublime*, 133.

carácter extraterrenal como las del poema *The Rime*, crea un marco de análisis amplio en el cual deben insertarse las descripciones de Keats. Las descripciones de la naturaleza de Keats giran en torno a realidades sensoriales en todo momento pero no descartan la reflexión en torno a lo suprasensorial. El punto de vista de K.M. Wilson sirve como refuerzo que sustenta esta idea: “the experience Keats comments on in his *Ode* was one of those shocks of extreme sensation. It will be remembered that he uses ‘sensation’ of inner impact, and that impacts from actual outer objects which he felt to be beautiful tended to stir up inner sensations or archetypes. Experience of that nature and that dimension is obviously what he refers to in the first stanza of his *Ode*—the shock of an extreme sensation in the world of the soul”⁴¹⁰.

Que autores como Coleridge o Wordsworth se basen en una naturaleza real como fuente de inspiración, resulta lógico. Son, sin embargo, las ideas, concepciones y creencias subyacentes a los versos descriptores de una naturaleza inicialmente real, las que la convierten, en consecuencia, en una naturaleza propia del poeta que la está describiendo, y fácilmente diferenciable de la idea de naturaleza de otros poetas como Keats. La religiosidad y espiritualidad con la que se ven envueltas las descripciones de Coleridge y Wordsworth respectivamente, revelan la primacía de la idea de un orden extramaterial, no siempre presente en un nivel superficial de redacción, aunque sí subyacente y establecida firmemente en la concepción del mundo de ambos autores.

Resulta igualmente lógico que Keats desee transmitir la experiencia que le ha producido una sensación de impacto “en el mundo del alma,” con palabras de Wilson⁴¹¹. Sin embargo, el trasfondo que se descubre más allá de la descripción de los acontecimientos, deja al descubierto que la materialidad de la naturaleza es algo que forma parte del catálogo de ideas del autor. La temática de ON ciertamente apuesta por la eternidad de la belleza ideal no fácilmente alcanzable con elementos pertenecientes al mundo material, pero representada por el ruiseñor, símbolo⁴¹² que adopta Keats como vínculo entre lo perecedero y lo perenne. La inmaterialidad juega un papel tan substancial como la materialidad, sea ésta refutada o no en las obras del autor. No se

⁴¹⁰ Katharine M. Wilson, *The Nightingale and the Hawk: A Psychological Study of Keats' Ode* (London: Allen & Unwin, 1964), 130.

⁴¹¹ Ídem.

⁴¹² Independientemente de la existencia real del ruiseñor que, según K. M. Wilson (*The Nightingale*), Keats toma como referencia para su *Oda* (“I do not take the nightingale of the *Ode* to be a symbol, an image trailing untellable meanings, but an actual bird” (p. 120), el ave constituye una imagen más de todo el conjunto de imágenes simbólicas en la poesía de Keats, y serviría como recurso clave y representativo de las ideas y sentimientos del autor.

perciben, en cambio, indicios de la presencia de campos temáticos referentes a la sacralidad de la naturaleza, tal como se puede entrever en la poesía de Coleridge. No obstante, se podría establecer una cierta proximidad entre Keats y Wordsworth: Wordsworth destaca por su percepción del espíritu de la naturaleza, presente en todos los elementos del paisaje natural. Keats, de forma más modesta, acentúa, en ocasiones, la presencia de lo inmaterial, aunque no como condición necesaria para la descripción de la naturaleza.

En *To Autumn* (1820), como si la necesidad de la constante presencia de la materialidad se desvaneciera, los versos de Keats se llenan de positividad, impidiéndose a sí mismos resultar dubitativos. Tras haber descrito el drama de la existencia en ON, la oda dedicada al otoño se presenta como un nuevo sendero optimista a seguir, en donde destaca una naturaleza transitoria y mutable. Es precisamente por este aspecto de variabilidad, que la naturaleza misma *es* belleza eterna en *To Autumn*. La infinita capacidad de transformación de la naturaleza hace posible que se alcance la belleza permanentemente; el elemento simbólico del poema, el otoño, en este caso, no debería tomarse como el ocaso de las estaciones de esplendor, sino como un punto de inflexión en el proceso de renovación eterna, que posee tantos encantos como la primavera:

Where are the songs of spring? Ay, where are they?
Think not of them, thou hast thy music too (ll. 23-24).

Ahora bien, como si por un momento el propio Keats obviara los poemas ON, en donde el ruiseñor, ya sea considerado simplemente como ave material con acceso al mundo de la belleza ideal, o símbolo inmaterial de la belleza eterna, y *To Autumn*, en donde la propia naturaleza constituye la belleza ideal, en *Ode on Melancholy* (1820) se describe la posibilidad de hallar la belleza en la naturaleza pero con una fatal consecuencia: la desesperación continua. El consuelo alcanzado mediante los elementos de la naturaleza acabaría por desvanecerse, dando como resultado un estado de desasosiego. El hecho de atisbar la belleza y percibir que se disipa al mismo tiempo, dado el carácter caduco de todos los elementos que el ser humano tiene a su alcance, genera un sentimiento de insatisfacción constante en Keats:

Make not your rosary of yew-berries,
Nor let the beetle, nor the death-moth be
Your mournful Psyche, nor the downy owl
A partner in your sorrow's mysteries;
For shade to shade will come too drowsily,

And drown the wakeful anguish of the soul (ll. 5-10).

Hasta ahora, la intención de Keats percibida a través de sus obras es clara. El hecho de otorgar preferencia a los elementos materiales del mundo y perseguir una percepción del entorno natural y una posterior composición poética sin la mediación de elementos extranaturales, se mantienen como los principales propósitos del poeta. No obstante, son significativas las obras en las que prima un fuerte carácter dubitativo y en las que se puede observar cómo Keats explora sus propias ideas en numerosos intentos de aclaración de sus vacilaciones internas. En el poema *As from the Darkening Gloom a Silver Dove* (1876) se relata un vuelo hacia otro mundo que recuerda al vuelo del ruiseñor en ON. La diferencia se encuentra en la presencia de referencias de clara temática religiosa no presentes en ON:

As from the Darkening Gloom a Silver Dove
Upsoars, and darts into the eastern light, [...]
Regions of peace and everlasting love;
Where *happy spirits*, crowned with circlets bright
Of starry beam, and gloriously bedight,
Taste the *high joy* none but the bless'd can prove.
There thou or joinest the immortal quire
In melodies that even heaven fair
Fill with *superior bliss*, or, at desire
Of the omnipotent Father, cleavest the air,
On holy message sent. —*What pleasures higher?*
Wherefore does any grief our joy impair? (ll. 1-2, 5-14).

Las dudas de Keats frente a mundos no naturales se manifiestan con referencias, por un lado, a los superiores estados de ánimo que se podrían alcanzar estando en contacto con mundos de carácter también superior (“Regions of peace and everlasting love,” l. 5; “happy spirits,” l. 6; “high joy,” l. 8; “superior bliss,” l. 11; “What pleasures higher?” l. 13) y, por otro lado, con una cuestión que hace temblar todos los halagos enunciados hasta el momento (“Wherefore does any grief our joy impair?,” l. 14). La colisión de mundos que Keats plantea, como manifestación de sus dudas hacia lo inmaterial, se vuelca a favor de lo material, dada su imposibilidad de mantenerse feliz a pesar de ser consciente de la existencia de promesas de bienestar absoluto que le ofrecen las “regiones de paz y eterno amor” (l. 5).

El carácter dubitativo de Keats podría deberse, según Ende, a la complicada búsqueda de reconciliación de lo sublime con la naturaleza limitada del ser humano⁴¹³ y

⁴¹³ Ende, *Keats and the Sublime*, 58.

al miedo a dejar de tener una relación directa con las cosas comunes del mundo material que dicha reconciliación podría conllevar. El “ojo poético” ve y percibe más allá de la existencia ordinaria, sin embargo, tal visión privilegiada y encantada no podría derivar en nada más que ceguera⁴¹⁴. La intención de Keats, en consecuencia, sería describir la belleza natural en términos que aludan a elementos materiales, no a presencias extramundanas⁴¹⁵.

La dicotomía materialidad/inmaterialidad adquiere nueva forma en el poema *God of the Meridian* (1848) aunque mantiene la misma esencia temática. Keats afirma sentir una división de elementos constitutivos del ser humano, en donde el alma se desprende del cuerpo para unirse a Apolo (“God of the Meridian,” l. 1; “God of Song,” l. 17) y el cuerpo se mantiene unido al mundo material al que pertenece:

God of the meridian!
And of the east and west!
To thee my soul is flown,
And my body is earthward press'd
It is an awful mission,
A terrible division,
And leaves a gulf austere
To be fill'd with worldly fear [...]
And is not this the cause
Of madness?—God of Song, [...]
O let me, let me share
With the hot lyre and thee
The staid philosophy (ll. 1-8,16-17, 20-22).

La división se describe como “terrible” puesto que es afirmativa de lo que le mantiene atado a la contingencia del mundo, en ocasiones alabado por ser precisamente cambiante, otras veces temido por su naturaleza de carácter variable. Según Evert, *God of the Meridian* refleja un estado keatesiano de profunda confusión sobre la verdadera naturaleza humana. El relato de la división entre el alma que se eleva y el cuerpo que permanece atado al mundo material revela las dudas de Keats sobre si predomina la naturaleza espiritual sobre la naturaleza substancial. Sin embargo, una vez que la imaginación ha persuadido al autor de haber alcanzado realidades últimas, la presencia del cuerpo obliga a Keats a reafirmar la realidad material pidiendo “filosofía seria,” y así evitar dejarse perder en el evanescente mundo fantasmal⁴¹⁶. El mundo de la experiencia mortal posee la fuerza necesaria para atraer al autor de vuelta de sus

⁴¹⁴ *Ibíd.*, 47.

⁴¹⁵ *Ibíd.*, 61.

⁴¹⁶ Evert, *Aesthetic and Myth*, 219-220.

experiencias espirituales, dado que es precisamente la mortalidad lo que caracteriza a Keats como ser humano⁴¹⁷.

No cabe duda de que Keats desea otorgar un papel predominante al mundo de la materialidad. Sin embargo, en poemas como *God of the Meridian* o *Ode on Melancholy*, se plantea problemática la aceptación de la finitud como característica principal de todo lo que existe. Los versos que abren y cierran el poema *Fancy* (1820) acentúan aun más la terribilidad, ya no sólo de la existencia de una división entre el cuerpo y alma humanas, sino de la imposibilidad de encontrar agrado en un mundo cambiante y corruptible:

Ever let the Fancy roam,
Pleasure never is at home [...]
Let the winged Fancy roam,
Pleasure never is at home (ll. 1-2, 93-94).

El poema *As from the Darkening Gloom a Silver Dove* pone en duda toda expectativa de felicidad de carácter extramaterial. *Fancy*, con ideas casi idénticas a las presentadas en *Ode on Melancholy*, advierte precisamente de lo contrario, a saber, de la inestable naturaleza de los elementos materiales que derivaría en un sentimiento de desasosiego continuo. Las fluctuaciones temáticas percibidas responden a las propias incertidumbres de Keats proyectadas sobre el mundo y la capacidad humana de conocer lo que hay, dado su estado de sospecha tanto frente a lo material como a lo inmaterial. No obstante, la naturaleza en sí, así como todos los elementos que componen el paisaje natural, sean fuentes de verdades eternas o perecederas, no dejan de ser tratados y destacados principalmente como entidades materiales.

La afirmación del mundo material, sin embargo, no disipa por defecto la influencia que el mundo no material ejerce sobre el poeta. Keats es conocedor tanto de las certidumbres como de las inseguridades que un mundo tan evanescente como el de la belleza y felicidad absolutas podría ofrecerle. Asimismo, es consciente del carácter fugaz de todo acontecimiento del mundo material. La respuesta a tales conocimientos se manifiesta en una apuesta por la conciliación de lo numérico a través de su materialización en elementos de la naturaleza como el ruiseñor de la obra ON⁴¹⁸. No obstante, la equiparación de realidades materiales e inmateriales no se realiza a un nivel

⁴¹⁷ *Ibíd.*, 223.

⁴¹⁸ Alan Grob, "Noumenal Inferences: Keats as Metaphysician," en *Critical Essays on John Keats*, ed. Hermione de Almeida (Boston, Mass.: G.K. Hall, 1990), 316.

epistemológico. Ambos aspectos permanecen claramente diferenciados, dado el conocimiento de la esencia que los determina y caracteriza por lo que son, a saber, como materiales o inmateriales. Es el propio Keats el que denomina “capacidad negativa” (“negative capability”)⁴¹⁹ al estado de aceptación de todos los aspectos de la existencia en el mundo. La receptividad frente a incertidumbres, ambigüedades, dudas y misterios, sin necesidad de buscar una conciliación de opuestos definitiva o de hallar conocimiento objetivo y categórico, se presenta como un aspecto vital e incluso atractivo mediante el cual la imaginación opta por realizar interpretaciones a partir de una realidad abierta, no restrictiva hacia visiones alternativas de un estado de cosas concreto.

Es a un nivel ontológico práctico y primario en donde la conciliación es considerada pertinente y posibilitadora de una óptima relación del ser humano con la felicidad ideal por medio de la materialidad, por muy perecedera que ésta sea. El mejor ejemplo que ilustra una destacada practicidad ontológica es el poema *Lamia* (1820). En este poema se describen numerosos escenarios de la naturaleza ficticios, creados para una mejor expresión de los sentimientos:

Whither fled Lamia, now a lady bright,
A full-born beauty new and exquisite?
She fled into that valley they pass o'er
Who go to Corinth from Cenchreas' shore;
And rested at the foot of those wild hills,
The rugged founts of the Peraean rills,
And of that other ridge whose barren back
Stretches, with all its mist and cloudy rack,
South-westward to Cleone. There she stood
About a young bird's flutter from a wood,
Fair, on a sloping green of mossy tread,
By a clear pool, wherein she passioned
To see herself escap'd from so sore ills,
While her robes flaunted with the daffodils (ll. 171-184).

⁴¹⁹ Véase John Keats, *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats, Cambridge Edition* (Boston and New York: Houghton, Mifflin Company, 1899): “I had not a dispute but a disquisition with Dilke, upon various subjects; several things dove-tailed in my mind, and at once it struck me what quality went to form a Man of Achievement, especially in Literature, and which Shakespeare possessed so enormously —I mean Negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason—Coleridge, for instance, would let go by a fine isolated verisimilitude caught from the Penetrarium of mystery, from being incapable of remaining content with half-knowledge. This pursued through volumes would perhaps take us no further than this, that with a great poet the sense of Beauty overcomes every other consideration, or rather obliterates all consideration” (p. 277).

La naturaleza descrita en los versos no es real. Se trata de una construcción engastada en las bucólicas descripciones mitológicas clásicas⁴²⁰. Las escenas de la obra de Keats rozan un “realismo mágico” en donde lo ilusorio y lo insólito —por ejemplo, Lamia, la arquetípica figura de la mujer-serpiente— adquieren un tratamiento de normalidad absoluta e insólita cotidianeidad, en donde todo tipo de explicación racional acerca de las situaciones y escenas descritas está fuera de lugar. La intención principal de Keats es expresar sentimientos a través de una escenografía natural ideada precisamente para este propósito⁴²¹. No obstante, la acción principal de la escena recae sobre los personajes —ya sean ficticios o no— y no tanto sobre la naturaleza, que es descrita tal como habría de aparecerse a los ojos de cualquier observador interesado en una trama sentimental humana o mítica, y desinteresado por los elementos de la naturaleza que la envuelven. Así, por ejemplo, se describe en los versos cómo el camino está cubierto de musgo (“mossy tread,” l. 181) al lado de un estanque cristalino (“clear pool,” l. 182), pero es el personaje Lamia el que recoge toda la fuerza referencial de unos versos que la sitúan en el núcleo temático (“There she stood,” l. 179).

A pesar de que Keats diseñe y describa un escenario de evidente carácter ficticio, con cabida para la manifestación de lo mítico, lo que ocurre en las escenas descritas es tratado como real. Según K. Jaspers, se trataría de una “imagen del mundo mítico-natural [...] una esfera de regularidad totalmente propia que fue tratada como

⁴²⁰ Resulta llamativa la oposición que Wordsworth y Coleridge muestran frente al uso deliberado y sistemático de lo mítico y los recursos poéticos para la personificación. M.H. Abrams (“Wordsworth and Coleridge on Personification and Myth” en *Mirror*, 290-297) analiza el malestar que ambos poetas manifiestan frente a la automatización de tales recursos en poetas en estado de insensibilización absoluta. El pensamiento y el sentimiento, según Wordsworth, habrían de mantener una unión esencial no artificiosa y ser expresados mediante un lenguaje que exprese la vitalidad existente entre ambas partes. El uso del mito y la personificación de elementos individuales de la naturaleza sin la percepción de una “sensibilidad creativa” (p. 292) se opone a las obras de Wordsworth y Coleridge. Éstas incluyen lo sobrenatural como característica indispensable para una exacta expresión de los sentimientos. Abrams subraya el fuerte carácter intrínseco del simbolismo, el animismo y la creación mítica como rasgos definitorios de la poesía romántica, como “materiales esenciales de la poesía, la expresión natural de la imaginación en la recreación del mundo de los sentidos bajo el estímulo de la pasión” (p. 297), y no como convenciones retóricas (p. 292), o meros ornamentos.

⁴²¹ Los paisajes naturales descritos en *Endymion* e *Hyperion* (1820) (por ejemplo, “the shady sadness of a vale,” *Hyperion*. Book I, 1; destacado en Annex/Table 7) constituyen otro buen ejemplo, además del poema *Lamia*, de escenarios contruidos al servicio de la expresión de sentimientos. Las escenas naturales descritas obedecen a una estrategia de subordinación de la naturaleza a otros intereses como una mejor expresión sentimental. Los poemas como *Hyperion* se sirven de descripciones del paisaje para ambientar historias míticas de amor y relaciones entre dioses. Como ejemplo, se muestran ahora los versos que siguen a “the shady sadness of a vale” en *Hyperion*: “Deep in the shady sadness of a vale / Far sunken from the healthy breath of morn, / Far from the fiery noon, and eve’s one star, / Sat gray-hair’d Saturn, quiet as a stone, / Still as the silence round about his lair; / Forest on forest hung above his head / Like cloud on cloud” (Book I, 1-7).

“real” en los mitos de la naturaleza, en la poesía romántica de la naturaleza”⁴²². No cabe duda de que la concepción mítica de la naturaleza de Keats no es comparable con una concepción de la naturaleza de autores naturalistas, ni se podría considerar como cercana al pensamiento evolucionista, dada la imposibilidad de, con palabras de Jugurtha, “aceptar los fenómenos sin recurrir a algún poder detrás de los fenómenos”: “in Keats’s conception of nature there is always a material residual but the material never obviates the nonmaterial which may be termed a force, potential, or process. Thus, at core, Keats’s conception is neither evolutionary nor naturalistic. Keats does not seem to believe, as the evolutionist does, that life ultimately comes from non-life. Unlike the Naturalist, he is not able to accept all phenomena without recourse to some power behind phenomena, although he was not an orthodox Christian”⁴²³. Cabría añadir, sin embargo, una precisión a las palabras de Jugurtha. Considero que, a pesar de que se describa en ocasiones una manifiesta concepción numérica de los fenómenos de la naturaleza en la obra de Keats, la estrategia de subordinación de la naturaleza a intereses sentimentales que se muestra en *Lamia* y, precisamente, el hecho de que no fuese un Cristiano Ortodoxo, posicionarían al poeta en un estado intermedio entre el supranaturalismo y el Naturalismo de la época romántica.

5.1. Material semántico

Una selección de los sustantivos más significativos en las descripciones paisajísticas de la obra poética completa de Keats ha posibilitado, mediante el estudio de su forma de adjetivación, una definición conceptual más precisa sobre su idea de naturaleza, así como de su preferencia por la descripción de lo material y lo ideal. Los sustantivos escogidos, además del sustantivo *nature*, resultan frecuentes en las descripciones de la naturaleza de Keats: *sun, water, flower, bird, tree, vale/valley*, etc.

Una tabla⁴²⁴ que analiza de la adjetivación a partir de esta selección variada de sustantivos frecuentes en las descripciones de la naturaleza de Keats permite mostrar la idea de naturaleza subyacente a sus obras, oscilantes siempre entre la inmediatez de la naturaleza y la idealización de su belleza.

⁴²² Jaspers, *Concepciones del Mundo*, 216-217.

⁴²³ Jugurtha, *Keats and Nature*, 12-13.

⁴²⁴ Los resultados totales en: Annex/Table 7.

Se expone a continuación una tabla resumen que contiene una selección de adjetivos frecuentes, extraída a partir del análisis completo de las descripciones de la naturaleza en la obra poética de Keats.

Lista de poemas:

- *Asleep = Extracts from an Opera (Asleep! O Sleep a Little While, White Pearl)*, 1848
- *Bards = How many bards gild the lapses of time*, 1817
- *Belle Dame = La Belle Dame sans Merci, A Ballad*, 1820
- *Bishop's Teign = For there's Bishop's Teign*, 1853
- *Blue = Blue!—'Tis the Life of Heaven—the Domain*, 1848
- *Bright Star = Bright Star, Would I Were Stedfast as Thou Art*, 1838
- *Brother George = To My Brother George*, 1817
- *Burns = On Visiting the Tomb of Burns*, 1848
- *Calidore: A Fragment*, 1817
- *Character of C.B.*, 1848
- *City Pent = To One who Has Been Long in City Pent*, 1817
- *Daisy's Song = Extracts from an Opera (Daisy's Song)*, 1848
- *Dark Vapours = After Dark Vapours have Oppressed our Plains*, 1817
- *Darkening Gloom = As from the Darkening Gloom a Silver Dove*, 1876
- *Days of Old = Hadst thou Liv'd in Days of Old*, 1817
- *Dear Reynolds = Dear Reynolds, as Last Night I Lay in Bed*, 1848
- *December = In a Drear Nighted December*, 1829
- *Dove = I had a Dove and the Sweet Dove died*, 1848
- *Drive Away = What can I do to drive Away*, 1848
- *Dull Rhymes = If by Dull Rhymes our English Must Be Chain'd*, 1838
- *Elgin Marbles = On Seeing the Elgin Marbles*, 1817
- *Endymion = Endymion: A Poetic Romance*, 1818
- *Eve = The Eve of St. Agnes*, 1820
- *Faery = When They Were Come unto the Faery's Court*, 1890
- *Fair Form = Had I a Man's Fair Form, then Might my Sighs*, 1817
- *Fancy*, 1820
- *Four Fairies = Song of Four Fairies: Fire, Air, Earth, and Water*, 1848
- *Golden Bow = God of the Golden Bow*, 1836
- *Grasshopper = On the Grasshopper and Cricket*, 1817
- *Grecian Urn = Ode on a Grecian Urn*, 1820
- *Hyperion = Hyperion: A Fragment*, 1820
- *Imitation of Spenser*, 1817
- *Isabella; or, The Pot of Basil*, 1820
- *Joy = There is a Joy in Footing Slow across a Silent Plain*, 1848
- *Keen = Keen, Fitful Gusts Are Whisp'ring Here and There*, 1817
- *King Lear = On Sitting Down to Read King Lear Once Again*, 1838
- *Lamia*, 1820
- *Laurel Crown = To a Young Lady Who Sent Me a Laurel Crown*, 1848
- *Mermaid Tavern = Lines on the Mermaid Tavern*, 1820
- *Not Aladdin Magian*, 1838
- *O Solitude = O Solitude! if I must with thee dwell*, 1817

- *Ode on Indolence*, 1848
- *Ode on Melancholy*, 1820
- *Ode to Apollo*, 1848
- *Ode to Psyche*, 1820
- *Old Meg = Old Meg She Was a Gipsy*, 1838
- *ON = Ode to a Nightingale*, 1820
- *On a Leander = On a Leander Which Miss Reynolds, my Kind Friend, Gave me*, 1829
- *On Receiving = On Receiving a Curious Shell, and a Copy of Verses, from the Same Ladies*, 1817
- *On the Sea*, 1817
- *Otho the Great = Otho the Great: A Tragedy in Five Acts*, 1848
- *Pleasant = This Pleasant Tale is like a Little Copse*, 1817
- *Prison = Written on the Day that Mr. Leigh Hunt Left Prison*, 1817
- *Rimini = On the Story of Rimini*, 1848
- *Robin Hood*, 1820
- *Roses = To a Friend Who Sent Me Some Roses*, 1817
- *Sleep and Poetry*, 1817
- *Sonnet to Sleep*, 1838
- *Specimen = Specimen of an Induction to a Poem*, 1817
- *Spenser = Spenser, a Jealous Honorer of Thine*, 1848
- *St. Mark = The Eve of St. Mark*, 1848
- *Stay = Stay, Ruby Breasted Warbler, Stay*, 1876
- *Summer's eve = Oh ! how I love, on a fair summer's eve*, 1848
- *Tear = Shed No Tear—O Shed No Tear*, 1838
- *The Fall = The Fall of Hyperion: A Dream*, 1856
- *The Jealousies: A Faery Tale, by Lucy Vaughan Lloyd of China Walk, Lambeth*, 1848
- *Time's Sea = Time's Sea Hath Been Five Years at its Slow Ebb*, 1844
- *Tip-toe = I Stood Tip-toe upon a Little Hill*, 1817
- *To Autumn*, 1820
- *To Charles Cowden = To Charles Cowden Clarke*, 1817
- *To Fanny*, 1876
- *To George Felton = To George Felton Matthew*, 1817
- *To Homer*, 1848
- *To Hope*, 1817
- *To Kosciusko*, 1817
- *To Leigh Hunt, Esq.*, 1817
- *To Lord Byron*, 1848
- *To Some Ladies*, 1817
- *To the Nile*, 1838
- *Unfelt, Unheard, Unseen*, 1848
- *Vulgar Superstition = Written in Disgust of Vulgar Superstition*, 1876
- *Welcome = Welcome Joy, and Welcome Sorrow*, 1848
- *Winter's Wind = O Thou whose Face Hath felt the Winter's Wind*, 1848
- *Witching = 'Tis the "Witching Time of Night,"* 1848
- *Woe is Me = Ah! Woe is Me! Poor SilverWing*, 1838
- *Woman = Woman! When I Behold Thee Flippant, Vain*, 1817

Tabla Resumen 4⁴²⁵: léxico relativo a las descripciones de la naturaleza en la obra de John Keats

ADJETIVOS	SUSTANTIVOS/FRECUENCIA
Bright	Spots [1]; Sun [2]; Waters [1]
Clear	Air [2]; Moon [1]; Pool [1]; Waters [1]
Dewy	Blossom [1]; Buds [1]; Flower(s) [2]; Forest [1]; Roses [1]
Fair	Boughs [2]; Day [2]; Lily [1]; Place [1]; Roses [1]; Stars [1]; Summer's eve [1]; Tree(s) [3]; Water [1]; (fair-grown) Yew tree [1]
Fresh	Air [1]; Flowers [1]; Leaves [1]; Trees [1]
Gentle	Moon [1]; River [1]; Waterfall [1]; Wind [1]
Happy	Air [1]; Boughs[1] ; Day(s) [2]; Field(s) [3]; Tree [1]
Little	Bird(s) [2]; Flowers [2]; Hill [1]; River(s) [2]; Spot [1]; Stars [1]
Pleasant	Day(s) [3]; Fields [1]; Grass [1]; Hills [1]; Sun [1]; Trees [1]; Vale [1]; Valley [1]
Sweet	Air [2]; Bird(s) [2]; Buds [1]; Days [1]; Flowerets [1]; Flowers [1]; Herbs [1]; Music [1]; Place [1]; Spot [3]
Soft	Air [1]; Leaves [1]; Moon [1]; Music [1]; Wind [2]
Wild	Bird [1]; Flower [1]; Hills [1]; Nature [1]; Rose [1]
Young	Bird [1]; Boughs [1]; Buds [1]; Day [1]; Spring-leaves [1]; Trees [1]

De igual forma en que Keats concibe una naturaleza desdoblada en materialidad inmediata, por un lado, y realidad ideal, por otro, su léxico se caracteriza por aunar tanto descripciones de paisajes naturales cotidianos, como descripciones en torno a una naturaleza ficticia, fantástica o ideal. Ambas formas de descripción son precisamente lo que han permitido caracterizar a Keats como un poeta a tener en cuenta por su capacidad de agrupar tanto una naturaleza próxima como una naturaleza construida.

En el siguiente apartado se muestra la Tabla Invertida 2, que parte de una selección de adjetivos significativos en las descripciones de la naturaleza keatesianas: *fair*, *flowery*, *gentle*, *lonely*, *pleasant*, *solemn* y *sweet*. El análisis sobre los sustantivos a los que estos adjetivos afectan permitirá determinar de una forma más precisa la valoración que Keats concede a lo mítico-fantástico en sus descripciones de la naturaleza, ya sean referidas a la naturaleza real o ficticia, y la función de sus oscilaciones descriptivas entre lo material y lo inmaterial/espiritual.

⁴²⁵ En esta tabla no se indican las referencias al lugar exacto de la obra en el que aparecen los conjuntos de adjetivos y sustantivos. Las referencias exactas de cada entrada se encuentran en Annex/Table 7.

5.2. Semántica de las descripciones de la naturaleza en la obra de Percy Shelley y John Keats

La comprensión de la poesía de Percy B. Shelley y John Keats como un bloque único permite percibir las similitudes y discrepancias existentes en los focos temáticos de cada autor. Los giros en torno a los temas que tratan de descubrir la esencia de las cosas en términos basados en una materialidad o inmaterialidad esenciales, se encuentran presentes en las obras de ambos autores.

Un análisis comparado en torno a las diferentes o similares formas de adjetivación, así como a las formas de comprensión de una serie determinada de sustantivos dedicados a la descripción de la naturaleza, ha permitido localizar tratamientos similares o discordantes entre Shelley y Keats a la hora de pensar y escribir sobre la naturaleza en sí y los elementos de los que se compone el paisaje natural. Las divagaciones a partir de lo concreto y hacia ámbitos metafísicos ponen de manifiesto puntos de vista heterogéneos, en ocasiones dispares, sobre los que los propios autores se acomodan accidentalmente y abandonan, de forma intermitente. Así, las contradicciones que se podrían detectar en un poema se diluyen y se pueden volver a reformular en el mismo conjunto de versos o en poemas diferentes.

Los límites se tornan borrosos en la tarea de delimitación de las preferencias e ideas de Shelley y Keats sobre una situación, escena o elemento de la naturaleza determinados. Es por eso que las ideas manifiestas en la obra de uno de los dos poetas, podrían fácilmente traspasarse al conjunto temático del otro autor. Tales ideas podrían incluso extrapolarse a un conjunto más amplio de poetas. Sin embargo, ambos mantienen una cierta proximidad en cuanto a intereses y preocupaciones sobre la naturaleza de todo lo que hay, a saber, sobre la posibilidad de poder considerar una absoluta materialidad, inmaterialidad o una fusión de ambas características como característica esencial de todas las cosas. Las particulares formas de expresión, además de la adjetivación que acompaña a cada sustantivo, delimitan las líneas de similitud y discordancia entre ambos autores.

A continuación se realizará una semántica dedicada al léxico de Shelley y, posteriormente, se procederá a analizar el de Keats. Finalmente se dedicará un apartado

al estudio de las similitudes y las discordancias entre el léxico empleado en las descripciones de la naturaleza de ambos poetas.

Percy. B. Shelley

La extensa obra poética de Shelley permite analizar con facilidad la abundancia o escasez de adjetivos de carga subjetiva dirigidos a los elementos de la naturaleza⁴²⁶. Destacan así los adjetivos frecuentes *beautiful, fair, gentle, glorious, happy, lovely, pleasant, sweet*. Uno de los ejemplos más notables es el adjetivo *sweet*, extendido a lo largo de la obra poética completa de Shelley y profusamente aplicado a la descripción de la naturaleza, y el adjetivo *fair*. Es notable la forma explícitamente subjetiva de descripción que adquieren algunos elementos de la naturaleza con el uso de adjetivos como *beautiful, happy* y *glorious*. Así, por ejemplo, la puesta de sol es bella (*beautiful sunset*), las aves se tornan para Shelley bellas y felices (*beautiful / happy birds*) y la cumbre se vuelve gloriosa (“glorious pinnacle”) a los ojos del poeta.

El léxico del poema *The Sensitive Plant*⁴²⁷ se caracteriza por mostrar un llamativo conjunto de adjetivos que acompañan a una serie de sustantivos representantes de elementos de la naturaleza marcadamente terrenales, visibles, como, por ejemplo, *flower, leaf, wind, plant*, entre otros. Entre todos los adjetivos es especialmente significativo el adjetivo *sweet*, por ser al que más sustantivos afecta. No se logra localizar, sin embargo, referencias a elementos extramundanos en la obra. A partir de este hecho se deduce, por un lado, el deseo de Shelley de aportar primacía a la naturaleza tangible, visible y, por otro lado, un interés por señalar un sentimiento de profundo afecto. Así, *The Sensitive Plant* constituye un caso ejemplar en donde la materialidad natural absorbe íntegramente la emotividad humana.

Los sustantivos relativos a elementos concretos del paisaje natural reciben en la obra poética de Shelley una adjetivación que refleja su estado emotivo. Sin embargo, la ambigüedad también forma parte de los núcleos temáticos de las obras de Shelley: determinar cómo de luminosas resultan las nubes (“bright clouds”), lo ancha que pueda resultar la tierra (“wide earth”) y lo calma que le pueda resultar la apariencia de la luna y sus rayos de luz (“calm moon / moonbeams”), depende completamente de la percepción particular del poeta y no se pueden aportar, en consecuencia, juicios

⁴²⁶ Véase Annex/Table 5.

⁴²⁷ Véase Annex/Table 6.

objetivos al respecto. Como caso especialmente particular, cabría mencionar la gran frecuencia del adjetivo *living* como mera forma de descripción atributiva en un caso ejemplar como el de las flores (“living flowers”), aunque también aporta un énfasis especial —que denota movimiento, fuerza orgánica o vitalidad— acompañando a sustantivos como *hojas, mar, tormentas, arroyo, olas* o *viento* (“living leaves / sea / storms / waves / wind”).

Se ha de tener en cuenta, no obstante, que este tipo de análisis léxico es más complicado de realizar en un autor como Shelley, dado que en gran parte de sus poemas destaca el tono alegórico, en ocasiones explícitamente simbólico y en otras, deliberadamente ambiguo. La mezcla de descripciones de la naturaleza real con las de la naturaleza figurada puede generar confusión a la hora de determinar la intención del poeta en la tarea de adjetivar el paisaje natural. Sin embargo, se ha tratado de establecer un equilibrio intencionadamente a favor del léxico representante de la naturaleza material, no sin obviar que la alegoricidad forma una parte esencial del entramado poético de Shelley.

Para lograr una mayor exhaustividad en el estudio del léxico empleado en las descripciones de la naturaleza en la obra de Shelley, se ha invertido el proceso de rastreo terminológico y se ha realizado un análisis de adjetivos clave en las descripciones estéticas del paisaje de Shelley. En la Tabla Invertida 1 se exponen todos los sustantivos que hacen referencia a elementos de la naturaleza afectados por los siguientes adjetivos, de notable presencia en la obra de Shelley: *gentle, lovely, pleasant* y *sweet*.

Así como sí son preponderantes en la obra poética de Coleridge, es notable la falta de adjetivos de cariz religioso —sin obviar, evidentemente, las alusiones en textos míticos o abiertamente metafóricos— en la obra de Shelley. Con respecto a la escasez de adjetivos religiosos, se ha rastreado el adjetivo *glorious* para analizar a qué tipo de elementos de la naturaleza afecta.

Por último, es sugerente la repetitividad del adjetivo *living* en las descripciones de la naturaleza de Shelley. El dinamismo que este adjetivo aporta a sus descripciones paisajísticas ha motivado la realización de una indexación de todos los sustantivos referentes a la naturaleza a los que afecta:

Tabla Invertida 1: rastreo semántico de los adjetivos *gentle*, *glorious*, *living*, *lovely*, *pleasant* y *sweet* en la obra de Shelley

ADJETIVOS	SUSTANTIVOS	REFERENCIAS
Gentle	Atmosphere Darkness Light (moon) Moon Rain(s) Sky Sun Wind(s)	<i>Queen Mab</i> , §VIII, 114 <i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 211 <i>The two Spirits</i> , 13 <i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 495, 499 <i>Music</i> , 5; <i>Peter Bell</i> , 438 <i>Charles the First</i> . Scene II, 402 <i>The Sensitive Plant</i> . Part I, 65 <i>Alastor</i> , 587; <i>Ode to Naples</i> , 23
Glorious	Beams Clime Earth Forms Light Pinnacle Scene World	<i>Epipsychidion</i> , 167 <i>Charles the First</i> . Scene IV, 37 RI, 4817; <i>Prometheus Unbound</i> . Scene III, 12 RI, 2253 <i>Ode to Liberty</i> . XI, 160 <i>Charles the First</i> . Scene II, 132 DW, 187 <i>Ode to Liberty</i> . XIV, 205
Living	Beams Clay Emeralds Flower Form Fountains Grass Grass and air Leaves Leaves and weeds Light Meteor Sea Sea rolls Stem(s) Stone Storm Streams Sun Tree Waves Winds	RI, 4243 <i>Adonais</i> , 351 RI, 4443 <i>The Cenci</i> . Act III, Scene I, 368 <i>Epipsychidion</i> , 27; WA, 79 <i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 357 <i>The Sensitive Plant</i> . Part I, 85 <i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 257 <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Scene IV, 36, Act IV, 545 <i>To William Shelley I</i> , 13 <i>Mind</i> , 1 <i>Guitar</i> , 22 TL, 113 <i>Vision</i> , 32 <i>Rosalind and Helen</i> , 1292; MG, 276 RI, 4217; <i>Epipsychidion</i> , 496 TL, 466 <i>Adonais</i> , 75 <i>Epipsychidion</i> , 375 RI, 2692 <i>Epipsychidion</i> , 518 <i>Epipsychidion</i> , 517; MG, 187
Lovely	Forests Thing (eagle) Vale	<i>To Jane I</i> , 61 RI, 3064 <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Scene I

	World	(Título) <i>Alastor</i> , 686
Pleasant	Air of noon Dew Path Pilgrimage	<i>To Constantia</i> , 2 <i>Epipsychidion</i> , 37 <i>Sonnet</i> , 10 <i>Julian and Maddalo</i> , 64
Sweet	Air(s) April rain Bird Blooms Brook Buds Day (sunny) Day Eclipse Flowers (folded) Flower Forest Fountains Garden Incense June Lips (flowers) Melody Moonbeam Music [wind] Nature Nightingale Peal (hyacinth) Place Rain Shapes and odours Sound(s) Tuberose (and many-mingling) Sounds Spirit [bird] Star(s) Sunshine Views Violets Waters	<i>Epipsychidion</i> , 445; <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, 104 <i>Fragments</i> , 182 <i>Adonais</i> , 372; WN, 36 RI, 2582 <i>Alastor</i> , 478 <i>The Cloud</i> , 6; <i>Epipsychidion</i> , 1 <i>Stanzas</i> , 38 <i>Rosalind and Helen</i> , 364 <i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 450 <i>Julian and Maddalo</i> , 323; <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, 38; TL, 317; <i>To William Shelley I</i> , 16; <i>The Sensitive Plant</i> . Part III, 40, 49 <i>The Cenci</i> . Act V, Sc. III, 8 WN, 12 <i>Satire</i> , 42 <i>The Sensitive Plant</i> . Part II, 29; Part III, 130 DW, 380 <i>Fiordispina</i> , 1 <i>The Sensitive Plant</i> . Part II, 51 <i>Epipsychidion</i> , 8 <i>Original</i> . XII, 1 <i>Alastor</i> , 631 <i>An Ode</i> , 32; <i>Julian and Maddalo</i> , 144 <i>The Sensitive Plant</i> . Part I, 106 <i>The Sensitive Plant</i> . Part I, 26 <i>The Sensitive Plant</i> . Part II, 1 <i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 179 <i>The Sensitive Plant</i> . Part III, 131 RI, 4772; <i>The Sensitive Plant</i> . Part I, 48 <i>The Sensitive Plant</i> . Part I, 37 DW, 395 <i>Epipsychidion</i> , 1 <i>Ode to Liberty</i> , 170; <i>To a Star</i> , 7 <i>The Cenci</i> . Sc. IV, 52 <i>To Jane II</i> , 69 <i>To—</i> , 3 WW, 11; WA, 509

La Tabla Invertida 1 muestra cómo el adjetivo *glorious* afecta a algunos sustantivos que hacen referencia a los mundos orgánico y paisajístico (clima, tierra, formas, escena, mundo). Sin embargo, la intención descriptiva de Shelley es manifiestamente estética, alejada de todo propósito de referencia a entidades divinas o al mundo como creación divina.

La temática de carácter alegórico de gran parte de las obras de Shelley le facilita emplear un vocabulario que puede ser entendido como cercano a lo religioso o de carácter manifiestamente sacramental (“The secret wrath of Nature and her Lord; Sacred Nature; Great Nature’s sacred power”⁴²⁸). Sin embargo, además de encontrar versos en donde Shelley muestra de forma explícita su crítica a la creencia en fuerzas/espíritus de la naturaleza creadores (“Spirit of Nature! all-sufficing Power” en *Queen Mab*, §VI, 197-200; “Let every seed that falls / In silent eloquence unfold its store” en *Queen Mab*, §VII, 19-26; “Why there is first the God in heaven above, / Who wrote a book called Nature—’t is to be / Reviewed, I hear, in the next Quarterly” en *Lines Connected with Epipsychidion*: 30-32), el contenido metafísico de sus poemas posee relevancia en sí mismo y no requiere de referencias a lo espiritual. Shelley parece querer trivializar la necesidad del uso de un campo semántico religioso. El uso de descripciones ambiguas y enigmáticas sobre lo sobrenatural es una característica de las obras de Shelley que podría compararse a la imprecisión descriptiva sobre lo numérico en la obra de Wordsworth.

En cambio, lo natural, descrito de una forma marcadamente sentimental, sin hacer hincapié en una descripción cuantitativa, sí encuentra cabida en la obra de Shelley. La lluvia y el viento son suaves, dulces (“gentle rain / wind”), también lo son los contrastes clarososcuros de luz (“gentle darkness / light”). Los bosques y valles resultan encantadores (“lovely forest / vale”) y agradable el aire de mediodía y el rocío (“pleasant air of noon / dew”). El adjetivo *sweet* se extiende considerablemente a lo largo de múltiples poemas y afecta a una gran cantidad de elementos de la naturaleza (aire, lluvia, aves, ríos, flores, etc.). El adjetivo *living* enfatiza lo dinámicamente orgánico en la naturaleza (flores, aire, hojas, mar, etc.) y acentúa lo terrenal y lo orgánico frente a otro tipo de realidades transmundanas.

⁴²⁸ Véase Annex/Table 5.

No obstante, a partir del análisis de la adjetivación del sustantivo *nature* se puede afirmar la preponderancia de una concepción de la naturaleza como realidad numérica, poseedora de un poder/alma/espíritu creador de elementos concretos de la naturaleza⁴²⁹. Lo transcendental sí forma parte de la idea de naturaleza de Shelley:

- En *Epipsychidion*: “Harmony of Nature’s art.”
- En *Ode to Heaven*: “Nature’s mighty heart.”
- En *Queen Mab*:
 - Spirit of Nature⁴³⁰
 - Changeless Nature
 - Eternal Nature’s law
 - God of Nature⁴³¹
 - All-sufficing Nature
 - The voice of Nature
 - Nature’s silent eloquence
 - Nature’s soul
 - Nature, impartial in munificence, / Has gifted man with all-subduing will⁴³²
 - Nature [...] with recreating hand
 - Nature’s varied works
 - Spirit of Nature! all-sufficing Power, / Necessity! thou mother of the world!
 - Nature’s only God⁴³³

⁴²⁹ *Nature’s varied works*. Véase Annex/Table 5.

⁴³⁰ Conviene destacar la estrofa completa: “Spirit of Nature! here! / In this interminable wilderness / Of worlds, at whose immensity / Even soaring fancy staggers, / Here is thy fitting temple! / Yet not the lightest leaf / That quivers to the passing breeze / Is less instinct with thee, / Yet not the meanest worm / That lurks in graves and fattens on / the dead, / Less shares thy eternal breath. / Spirit of Nature! Thou! / Imperishable as this scene, / Here is thy fitting temple” (*Queen Mab*, §I, 264-277). Shelley destaca el hecho de que cada elemento y ser presentes en el entorno natural participen del Espíritu de la Naturaleza. La expresión *the Great chain of Nature*, destacada en Annex/Table 5, explicita el sentido que Shelley desea aportar a la estrofa.

⁴³¹ Se ha de tener en cuenta el significado específico de la expresión *God of Nature*, a saber, no como referente a un Dios externo a la naturaleza, sino a una fuerza vital inmersa en la naturaleza y compuesta por todos los elementos participantes del conjunto natural.

⁴³² La Naturaleza a la que se hace referencia posee una fuerza única como aportadora de cualidades al ser humano. Shelley no destaca la fuerza de un Dios benevolente. Otra serie de versos de *Queen Mab*, incluidos en Annex/Table 5, como “Spirit of Nature! all-sufficing Power, / Necessity! thou mother of the world!” resultan muy explícitos. Shelley se refiere al Espíritu de la naturaleza como “all-sufficing Power” y “mother of the world” que, no necesita de alabanzas ni oradores como sí los necesitaría el “God of human error” (*Queen Mab*, §VI, 199).

⁴³³ Los versos destacados, pronunciados por un personaje descrito como ateo, otorgan una especial preponderancia al papel que cada elemento concreto de la naturaleza juega como parte esencial del conjunto de todos los elementos. La función natural de todo lo que hay, comprendida como espiritualidad, constituye el único aporte de orden metafísico que Shelley atribuye a la naturaleza. Se muestra clara la defensa de un espíritu de la naturaleza formado por una sólida y vital interrelación de elementos, opositora de la influencia de un Dios que, tal como se describe en *Queen Mab*, tendría origen en la invención humana, como airosa solución a su ignorancia: “let every seed that falls / In silent eloquence unfold its store / Of argument; infinity within, / Infinity without, belie creation; / The exterminable spirit

- En *Rome*: “Nature is alone undying”
- En *The Daemon of the World*:
 - Spirit of Nature
 - Eternal Nature’s law
- En *The Revolt of Islam*: “Great Nature’s sacred power”
- En *The Woodman and the Nightingale*: “Nature’s pure tears”

El carácter trascendente, inherente al sentido que Shelley aporta a la naturaleza, se traslada a las descripciones de los elementos específicos de la naturaleza, entre los cuales destaca el Mont Blanc, como hito poético en la obra del poeta, y la belleza, como fin a conseguir aunque corruptible en esencia:

- En *Hymn to Intellectual Beauty*: “The awful shadow of some unseen Power.”
- En *Mont Blanc*:

*The wilderness has a mysterious tongue
Which teaches awful doubt, or faith so mild,
So solemn, so serene, that man may be
But for such faith with Nature reconciled
[...]
Mont Blanc yet gleams on high: —the power is there*

El “Poder invisible” destacado en IB, referente al espíritu de la Belleza, es una forma análoga de referencia a la naturaleza eterna, espiritual, que sustenta y regula todos los elementos que la componen. Estos elementos de la naturaleza, a su vez, son dotados de una cierta inmaterialidad que les permite participar del espíritu de la naturaleza. El ejemplo más representativo de la obra de Shelley es la alondra de *To a Skylark*, descrita como un “espíritu alegre” (“Blithe Spirit,” l. 1) que oscila entre la invisibilidad y la visibilidad, entre lo etéreo y lo material, entre lo real y lo quimérico. La oscilación esencial, inherente a la propia naturaleza de la alondra, responde a la influencia de una fuerte inquietud por parte de Shelley que apunta hacia la delimitación de la verdadera condición del elemento sobre el que fija su atención. No obstante, la búsqueda de claridad de esencias permanece constantemente en curso; es un proceso sin el cual no sería posible la percepción de algo más que lo material en la naturaleza como el Poder descrito en IB.

it contains / Is Nature’s only God; but human pride / Is skilful to invent most serious names / To hide its ignorance” (VII, 19-26).

La mención en *Mont Blanc* de la percepción de un lenguaje proveniente de la naturaleza, así como la alusión en *Queen Mab* a una “silenciosa elocuencia” natural (“Nature’s silent eloquence”), está también presente en la poesía de Wordsworth (“ghostly language”), Coleridge (“eternal language”) y Lord Byron (“mutuo lenguaje” (“mutual language”) entre la naturaleza y el ser humano, símbolo de comunión entre ambos). La “lengua misteriosa” (“mysterious tongue”) destacada por Shelley en *Mont Blanc* confirma la relevancia de una creencia compartida por los poetas románticos hasta ahora mencionados, a saber, la creencia en una naturaleza de carácter espiritual cuyo mensaje puede ser interpretado por el ser humano. El carácter misterioso del lenguaje de la naturaleza que Shelley destaca en sus versos confirma la permanencia de una interpretación ambigua y pendular, que fluctúa entre la lucidez y lo velado, entre lo explícito y lo implícito. La escasez de claridad definitoria de los elementos de la naturaleza, sin embargo, constituye el mejor de los caminos para la percepción de la belleza de una naturaleza que es descrita con halagos sobre su armonía, dulzura, encanto y perfección:

- En *Queen Mab*: “Nature’s unchanging harmony.”
- En *Alastor: or The Spirit of Solitude*: “Nature’s dearest haunt.”
- En *The Revolt of Islam*: “The joys which Nature gave.”
- En *An Ode*:

Hide the blood-stains now
With hues which sweet nature has made Divine
- En *Epipsychidion*: “Nature with all her children haunts the hill.”
- En *The Woodman and the Nightingale*: “Nature’s pure tears which have no bitterness.”
- En *Orpheus*:

Nature must lend me words ne’er used before,
Or I must borrow from her *perfect works*,
To picture forth his perfect attributes
- En *Farewell to North Devon*: “Nature’s primeval loveliness.”

John Keats

Las descripciones de la naturaleza también ocupan un lugar predominante en la obra poética de Keats, de extensión truncada por su prematura muerte. A partir del elenco de descripciones mencionadas en el análisis del léxico keatesiano⁴³⁴, se aprecia un reiterado uso de términos empleados en la descripción estética del paisaje natural. Destacan así las alusiones referentes a los elementos maravillosos de la naturaleza, así como a su belleza y solemnidad. Se exponen a continuación las expresiones más destacables que contengan el uso de los sustantivos *wonder(s)*, *beauty* y el adjetivo *solemn*:

- *Wonder(s)*:
 - “The wonders of nature,” en *To Some Ladies*
 - “To show this wonder of its gentle might [some mountain breeze],” en *Specimen of an Induction to a Poem*
 - “The wonders of the sky and sea,” en *To My Brother George*
 - “Nature’s lives and wonders;” “The ceaseless wonders of this ocean-bed,” en *Endymion: A Poetic Romance*
- *Beauty*:
 - “The beauty of a silent eve;” “Nature’s clear beauty,” en *Calidore: A Fragment*
 - “Vistas of solemn beauty;” “beauty was awake!,” en *Sleep and Poetry*
 - “Drooping its [flower] beauty o’er the watery clearness,” en *I Stood Tip-toe upon a Little Hill*
 - “Nature’s beauty,” en *Oh! how I love, on a fair summer’s eve*
- *Solemn*:
 - “Vistas of solemn beauty,” en *Sleep and Poetry*
 - “Olympus’ solemn height”⁴³⁵, en *Endymion: A Poetic Romance*
 - “All its [ocean] solemn noise,” en *Hyperion: A Fragment*

Keats no duda en describir una clara preferencia por “las maravillas de la naturaleza” (“the wonders of nature”) frente a otro tipo de distracción más trivial, tal como apunta en *To Some Ladies* (“What though while the wonders of nature exploring,

⁴³⁴ Véase Annex/Table 7.

⁴³⁵ Las cumbres también han sido descritas como solemnes por Wordsworth en TP (*Solemn heights*. Véase Annex/Table 1) y Shelley, refiriéndose al poder que habitaría en la cima, en *Mont Blanc* (“Mont Blanc yet gleams on high: —the power is there, / The still and solemn power of many sights” (ll. 127-128)). Coleridge emplea el adjetivo *sovrán* en *Lines* (“Brocken’s sovrán height”) y *Hymn* (“O sovrán BLANC; Sovrán of the Vale!”). Véase Annex/Table 3.

/ I cannot your light, mazy footsteps attend”⁴³⁶). La repetitividad de adjetivos referentes a la particular percepción del poeta de elementos diversos de la naturaleza demuestra una deliberada intención de exteriorizar un afecto especial por todo lo que le rodea. Los adjetivos, *fair*, *gentle*, *pleasant* y *sweet*, de marcado carácter estético-sensitivo, adquieren especial predominancia en la obra de Keats. Este hecho es una clara evidencia de su pretensión por mostrar sentimientos de profunda ternura por el entorno vital. Estos adjetivos acentúan, por un lado, la sensación satisfactoria de acogida en la naturaleza por parte de Keats y, por otro lado, su impresión sobre los aspectos estéticos del paisaje.

Es pertinente mencionar la menor frecuencia de adjetivos referentes a la presencia de lo espiritual en la naturaleza. El señalado carácter solemne (*solemn*), así como la sensación de lo eterno (*eternal*) que afirma percibir en la naturaleza, forman un conjunto de adjetivos complementarios, fluctuantes entre lo físico y lo metafísico pero no explícitamente referentes a lo religioso. Esta fluctuación de significados es, de hecho, una particularidad emblemática de lo genuinamente keatesiano. No obstante, Keats mantiene como prioridad las relaciones afectivas para la apreciación de lo observado, tal como se expone en *To My Brother George* (“But what, without the social thought of thee, / Would be the wonders of the sky and sea?”⁴³⁷). La descripción poética sobre la naturaleza mantiene un tono prudente, casi indiferente respecto de la presencia o existencia de otro tipo de realidades extranaturales. Aun así, la inclusión del propio Keats en obras como *Tip-toe*, como sujeto involucrado en las situaciones descritas, provoca la introducción de versos dedicados a la división y los límites entre lo material y lo inmaterial. Tales reflexiones febriles, sin embargo, reflejan el marcado carácter derrotista de Keats, anhelante de la Belleza eterna y absoluta, pero resignado a la permanencia en el mundo fenoménico. Keats recuerda y enfatiza en todo momento lo endeble de la materia mundana frente a la incorruptibilidad de las formas eternas. Es precisamente este aspecto característico keatesiano lo que provoca una crítica experta a favor de lo platónico como íntegramente perteneciente al ideario del poeta. El rechazo a la contingencia de lo material, constantemente presente en su obra, invita a vislumbrar ecos sobre una dualidad que disgrega lo eterno, lo estático y lo deseable de lo finito, lo variable y lo rechazable.

⁴³⁶ Véase Anex/Table 7.

⁴³⁷ Véase Annex/Table 7.

Coincido con M.H. Abrams y su respuesta a la crítica experta sobre la obra de Keats, un tanto desviada: “platonizar a Keats [...] es descorporizarle y eliminar así lo que es más keatesiano en sus poemas”⁴³⁸. Que Keats anhele lo que obviamente resulta incorruptible de la supramundaneidad y, por lo tanto, deseable, no activa necesariamente un automatismo de renuncia a la materialidad mundana. Justamente, se ha de prestar atención al juego pendular entre lo inmaterial y lo material que Keats mantiene en sus obras como clave —un tanto velada, ciertamente— que siempre indica una enfática vuelta a la materialidad y, en concreto, a la naturaleza como fuente de inspiración insuperable en magnificencia.

Se ha realizado una tabla que muestra el resultado de un análisis inverso del léxico keatesiano empleado en la descripción de la naturaleza. Se expondrán todos los sustantivos a los que afectan una serie de adjetivos concretos. En este caso, se han elegido adjetivos que, por un lado, han resultado ser frecuentes en las descripciones de la naturaleza en la obra de Keats y, por otro lado, los que mejor reflejan la dualidad material-inmaterial. Los adjetivos *fair*, *gentle*, *pleasant* y *sweet* son frecuentes en la descripción estética de la naturaleza en la obra de Keats, por ello, conviene comprobar de forma exhaustiva a qué tipo de sustantivos afectan.

Los adjetivos *flowery* y *solemn* forman un conjunto adjetival que habría de hacer referencia a elementos opuestos: *flowery*, por ser un adjetivo que describe un tipo de atributo meramente visual del paisaje natural y *solemn*, por hacer referencia a un estado particular del ánimo en contextos naturales concretos. Se han rastreado estos adjetivos, junto con *fair*, *gentle*, *pleasant* y *sweet*, para observar si el adjetivo *flowery* se emplea en descripciones de la naturaleza que hagan referencia a un contexto material, opuesto al contexto en el que se pudiese emplear el adjetivo *solemn*:

⁴³⁸ Abrams, *Fourth Dimension*, 40.

Tabla Invertida 2: rastreo semántico de los adjetivos *fair, flowery, gentle, lonely, pleasant, solemn* y *sweet* en la obra de Keats

ADJETIVOS	SUSTANTIVOS	REFERENCIAS
Fair	(blossom'd) Boughs Boughs Day (living) Forms Haunt of spring Lily Morning Musk-rose blooms Orange-mounts Place (dewy) Roses (growing) Stem Stars Summer's eve (Hesperian) Tree Trees Water Weather (fair-grown) Yew tree	<i>Endymion</i> . Book I, 375 <i>Hyperion</i> . Book II, 224 <i>The Fall</i> . Canto II, 36; <i>Hyperion</i> . Book I, 191 <i>Endymion</i> . Book I, 315 <i>Woe is Me</i> , 3 <i>Otho the Great</i> . Act III, Sc. II, 123 <i>Isabella</i> , 41; <i>Welcome</i> , 13 <i>Endymion</i> . Book I, 19 <i>Isabella</i> , 123 <i>Imitation of Spenser</i> , 23 <i>Tip-toe</i> , 133 <i>Otho the Great</i> . Act III, Sc. II, 136 <i>Specimen</i> , 44 <i>Summer's eve</i> , 1 <i>Otho the Great</i> . Act IV, Sc. I, 82 <i>Tip-toe</i> , 66; <i>The Fall</i> . Canto I, 59 <i>Endymion</i> . Book II, 512 <i>Welcome</i> , 5 <i>Endymion</i> . Book I, 482
Flowery	Grass Islands Lawn Nests Slopes Spot	<i>Ode on Indolence</i> , 52 <i>Endymion</i> . Book II, 995 <i>The Jealousies</i> , 689 <i>Tip-toe</i> , 187 <i>O Solitude</i> , 5 ⁴³⁹ <i>To George Felton</i> , 37
Gentle	Lilly's blooms Moon River Robin South Stem Waterfall Wind	<i>Days of Old</i> , 54 <i>Endymion</i> . Book III, 110 <i>Endymion</i> . Book II, 964 <i>Dear Reynolds</i> , 104 <i>Dark Vapours</i> , 4 <i>Sleep and Poetry</i> , 256 <i>Endymion</i> . Book III, 817 <i>Endymion</i> . Book II, 616

⁴³⁹ Es conveniente destacar el conjunto completo de versos: "O Solitude! if I must with thee dwell, / Lei it not be among the jumbled heap / Of murky buildings; climb with me the steep, — / Nature's observatory— whence the dell, / Its flowery slopes, its river's crystal swell, / May seem a span" (ll. 1-6). La escena descrita en los versos reproduce la misma idea presente en el poema *Tip-toe*, cuyo propio título destaca la colina como punto sobre el cual poder observar una cierta escena natural. El "observatorio de la Naturaleza" ("Nature's observatory") mencionado en el poema *O Solitude! if I must with thee dwell* también hace referencia a un punto de altitud sobre el paisaje.

Lonely	Flower Sea Isle Ground	<i>Tip-toe</i> , 171 <i>Endymion</i> . Book I, 121 <i>Hyperion</i> . Book III, 71 <i>Lamia</i> , 32
Pleasant	Cool (pool) Darkness Day(s) Fields Grass Green Hills Hues (heaven and earth) Morning Shore Sun Sun-rise Trees Turf Vale Valley Weed	<i>Tip-toe</i> , 167-168 <i>Endymion</i> . Book II, 993 <i>Sleep and Poetry</i> , 353; <i>Endymion</i> . Book I, 746; <i>Lamia</i> . Part I, 95 <i>Endymion</i> . Book IV, 33 <i>Endymion</i> . Book II, 466 <i>Calidore: A Fragment</i> , 9 <i>Sleep and Poetry</i> , 207 <i>Endymion</i> . Book I, 691-692 <i>Isabella</i> , 177 <i>Hyperion</i> . Book II, 262 <i>Endymion</i> . Book I, 484 <i>To the Nile</i> , 13 <i>To Leigh Hunt, Esq.</i> , 11 <i>Joy</i> , 9 <i>Endymion</i> . Book IV, 396 <i>Endymion</i> . Book IV, 202 <i>Grasshopper</i> , 8
Solemn	Beauty (vistas) Height (Olympus') Noise (ocean) Pine Sound (bell ⁴⁴⁰)	<i>Sleep and Poetry</i> , 73 <i>Endymion</i> . Book II, 784 <i>Hyperion</i> . Book I, 57 <i>The Fall</i> . Canto I, 293 <i>Bards</i> , 11-12
Sweet	Air (dewy) Blossom Basil Bird(s) Buds Clime Days Delight Dove (dew-sweet) Eglantine First-fruits Flowerets Flowers Forest walks Herbs Kernel	<i>Endymion</i> . Book I, 201; Book III, 115 <i>Endymion</i> . Book IV, 320 <i>Endymion</i> . Book IV, 577; <i>Isabella</i> , 416, 423, 488 <i>Fancy</i> , 42; <i>Dove</i> , 6 <i>Tip-toe</i> , 3 <i>Hyperion</i> . Book II, 263 <i>Lamia</i> . Part I, 198 <i>Tip-toe</i> , 76 <i>Dove</i> , 1 <i>Endymion</i> . Book IV, 697 <i>Endymion</i> . Book I, 321 <i>Endymion</i> . Book I, 954 <i>Endymion</i> . Book III, 371 <i>To Charles Cowden</i> , 42 <i>Endymion</i> . Book I, 156 <i>To Autumn</i> , 8

⁴⁴⁰ Aunque el carácter solemne del sonido de una campana no haga referencia estricta a ningún elemento de la naturaleza, el contexto en el que se destaca su sonido la incluye necesariamente en la escena, como si fuese un elemento más del paisaje natural, inundado de múltiples sonidos: "So the unnumber'd sounds that evening store: / The songs of birds—the whisp'ring of the leaves / The voice of waters—the great bell that heaves / With solemn sound,—and thousand others more" (ll. 9-12).

	Music Peas Place Shells Spot	<i>Sleep and Poetry</i> , 223 <i>Tip-toe</i> , 57; <i>Endymion</i> . Book I, 52 <i>Pleasant</i> , 3 <i>Endymion</i> , Book II, 610 <i>Calidore</i> , 26; <i>Tip-toe</i> , 177; <i>Endymion</i> . Book II, 741
--	--	--

La Tabla Invertida 2 muestra que el adjetivo *flowery* acompaña a sustantivos meramente paisajísticos. Sin embargo, corresponden exactamente al tipo de sustantivos que, en una descripción paisajística de carácter estético, deberían surgir de forma espontánea. Todos los sustantivos representan a elementos de la naturaleza referentes a la apariencia general de un lugar concreto, o al estado florido de la superficie: *grass*, *islands*, *lawn*, *nests*, *slopes*, *spot*. El adjetivo *flowery* refleja una característica muy concreta del paisaje natural: la presencia de flores. Es, por ello, comprensible que su uso se limite a que el paisaje que se contempla cumpla con la particularidad de ser floreado.

La materialidad de los elementos de la naturaleza afectados por el adjetivo *flowery* podría ser obviada precisamente por un adjetivo como *solemn*, dado que se tiende a relacionar fácilmente con campos semánticos sobre lo espiritual. No obstante, ninguno de los elementos del paisaje natural afectado este adjetivo hace referencia a lo espiritual: *beauty* (vistas), *height* (*Olympus'*), *noise* (ocean), *pine*, *sound* (bell).

La escasez de sustantivos afectados por el adjetivo *solemn* contrasta con la notable abundancia de sustantivos a los que acompañan los adjetivos *fair*, *gentle*, *pleasant* y *sweet*, todos ellos referentes a elementos concretos del paisaje natural. Tanto *solemn* como *fair*, *gentle*, *pleasant* y *sweet*, poseen la cualidad de ser adjetivos de emoción o sentimentales, es decir, que no describen cualidades propias del paisaje, sino que lo describen en función de los sentimientos que se generan en el descriptor; la posibilidad de ser bello, suave, agradable o dulce depende únicamente del observador del paisaje natural, no son cualidades propias de la naturaleza. Si bien puede tomarse como un hecho objetivamente válido afirmar que el césped es floreado (*flowery lawn*), porque es empíricamente contrastable, no se puede comprobar, en cambio, la dulzura de las flores (*sweet flowers*) o la solemne altura de la montaña (*solemn height*).

Se deduce, en consecuencia, que la solemnidad de los elementos que Keats considera solemnes (*beauty* (vistas), *height* (*Olympus'*), *noise* (ocean), *pine*, *sound* (bell)), se considera igual de específica que la particularidad del adjetivo *flowery*, que obliga a su descriptor a restringir su uso a los elementos de la naturaleza que cumplan

con la cualidad específica que denota el adjetivo. Lo solemne, para Keats, no obstante, no pertenece al ámbito de lo cotidiano, no tanto como los sentimientos que giran en torno a la simple belleza natural que permite adjetivar *fair*, o el agradable placer y dulzura en contacto con la naturaleza que manifiestan *gentle*, *pleasant* y *sweet*. La cualidad de ser solemne parece reservarse para instantes en la naturaleza en los que surge un sentimiento de gran respeto por lo que se observa. Sin embargo, incluso los sustantivos afectados por el adjetivo *solemn*, no hacen referencia a una excesivamente llamativa magnificencia de la naturaleza, sino que describen la serenidad de lo mundano, el equilibrio estético de las escenas que generalmente describe Keats.

Ningún análisis preciso del léxico keatesiano lograría mostrar de forma exhaustiva la dualidad materialidad/inmaterialidad característica de la obra de Keats y en torno a la que oscilan muchas de sus composiciones poéticas. No obstante, el análisis realizado sí refleja una pasión tímida, no por falta de sentimiento, sino por la naturaleza de las emociones de Keats. Se trata de un sentimiento de amor por la naturaleza mundana, por todas las cosas que componen al más cercano de los paisajes. La inquietud de Keats sobre lo más desconocido, lo espiritual, lo no material, también hace que dedique versos al vaivén entre lo ideal y lo factible. Sin embargo, la vuelta hacia lo material y lo mundano siempre adquiere preponderancia. Esta vuelta keatesiana consiste en una simple preferencia por la descripción de la naturaleza más próxima, sin artificios ni apelaciones a lo transmundano.

5.3. Puntos de inflexión concordantes y discordantes entre Shelley y Keats

Las descripciones de la naturaleza en la obra de los poetas Shelley y Keats poseen una base estilística similar, inspirada, tal vez, en sentimientos también acordes entre ambos poetas. Resulta inevitable coincidir en la utilización de un cierto vocabulario descriptivo cuando el objeto sobre el que centrar la atención, en este caso, la naturaleza, es compartido por varios sujetos. En cuanto a la reflexión sobre lo incorpóreo, tanto Shelley como Keats dedican versos a unas aves —la alondra y el ruiseñor— que permiten entrever el mutuo interés por lo inmaterial por parte de ambos poetas. Shelley alude a la inmortalidad de la alondra y la denomina “espíritu” en *To a Skylark* (“blithe Spirit”). Keats asume la espiritualidad del ruiseñor explicitando su

inmortalidad en ON (“immortal Bird”). Sin embargo, es a nivel conceptual donde se aprecia una oposición entre visiones que comprenden la naturaleza no de forma antagonica, pero sí de forma desemejante.

Teniendo siempre en cuenta el carácter alegórico que muchas de las obras de ambos poetas pudieran adquirir, Shelley concede personalidad a la figura de la Naturaleza, como entidad autosuficiente, autorreguladora, creadora, activa y controladora. Keats, en cambio, limita su actividad poética a la descripción estética de los atributos de la naturaleza, pero no a la naturaleza misma como realidad numérica, portadora de alma o espíritu. El simbolismo o el carácter mítico de muchas de las composiciones de estos poetas pueden limitar la pertinencia de muchas de las afirmaciones derivadas de un análisis hermenéutico de los textos. Esta alegoricidad puede incluso provocar que surjan interpretaciones de carácter desacertado. Sin embargo, el discurso sobre la colisión entre el mundo material y el mundo inmaterial se encuentra presente en ambos autores y permite ultimar una serie de conclusiones conjuntas con respecto a ambos poetas, así como las incompatibilidades. La alternancia entre lo físico, lo perecedero o lo visible en la naturaleza y lo metafísico, lo eterno o lo invisible, podría considerarse como base temática común tanto en la obra de Shelley como en la de Keats. No obstante, el trato ofrecido a la naturaleza, ya sea como entidad espiritual o considerada como conjunto de elementos concretos del paisaje natural, contiene discrepancias.

A pesar de las dudas que pueden surgir con respecto al sentido que Shelley desea aportar a los versos que contienen afirmaciones tales como la que confirman la presencia de un poder inherente al Mont Blanc (“the power is there,” l. 127), el hecho mismo de dedicar una composición de contenido metafísico a una forma natural demuestra un interés explícito por lo transcendental. Dado el supuesto carácter altamente ambiguo de los versos de Shelley, han surgido interpretaciones antagonicas, anteriormente estudiadas, sobre los versos —sobre la presencia o la ausencia de un Poder en la montaña— a pesar de que Shelley ofrece una confirmación tan rotunda como “el poder está ahí” (“the power is there,” l. 127). Si se obvia el peso de afirmaciones a favor o en contra de la creencia en fuerzas que habitan en cumbres, y se limita la interpretación a lo que es estrictamente explícito en *Mont Blanc*, es relevante la forma en que la naturaleza, como poseedora de un poder y representada por el Mont Blanc, se reviste de autoridad y soberanía en los versos de Shelley.

En cambio, la vuelta a la materialidad, presente en ciertas obras de Keats, es marcadamente explícita tras digresiones que aluden a la idoneidad del mundo inmaterial de lo absoluto. Keats no aporta excesiva y explícita personalidad al conjunto de todos los elementos de la naturaleza comprendidos como una entidad denominada Naturaleza, sino a elementos singulares como el ruiseñor, una concha, las hojas o las nubes. El regreso a la naturaleza física, no obstante, no parece provocar en Keats una sensación de aceptación reprochante en exceso. Esto se demuestra con un léxico aplicado a la descripción sentimental basada en una emotividad sincera sobre lo bello, agradable y solemne que le resultan las “maravillas” de la naturaleza.

La IM sobre la que giran los versos dedicados a la descripción de la naturaleza de ambos poetas, ya sea la Naturaleza comprendida como elemento único y trascendental o como conjunto desmitificado y formado por una miríada de elementos particulares, mundanos y cotidianos, debería obviarse para dejar lugar a un examen de la base que sustenta ambas visiones. Se trata de un “soporte” que en lugar de armonizar el mundo material y el inmaterial, se inclina primero a favor de uno de ellos, para favorecer al contrario de forma inmediata.

Por un lado, Shelley muestra una inicial tendencia hacia la aparente seguridad hallada en las realidades materiales, sin embargo, el peso de la percepción de lo sublime en las formas materiales de la naturaleza provoca una necesidad de expresión de lo percibido, hallado en la propia naturaleza, pero cuya esencia excede los límites de toda materialidad. Como ejemplo, son significativos los versos que siguen a la expresión “Seraph of Heaven,” destacada en Annex/Table 5:

Seraph of Heaven! too gentle to be human,
Veiling beneath that radiant form of Woman
All that is insupportable in thee
Of light, and love, and *immortality!*
Sweet Benediction in the eternal Curse!
Veiled *Glory* of this lampless Universe!
Thou Moon beyond the clouds! thou living Form
Among the Dead! Thou Star above the Storm!
Thou *Wonder*, and thou *Beauty*, and thou *Terror!*
Thou Harmony of *Nature's art!* Thou Mirror
In whom, as in the splendour of the Sun,
all shapes look *glorious* which thou gazest on! (ll. 21-32).

Los versos de Shelley dedicados a la Luna (*Seraph*) recogen perfectamente el ideal romántico de descripción de la naturaleza. Los adjetivos *gentle*, *radiant*, *sweet*, así

como los sustantivos *glory*, *wonder*, *beauty*, *terror*, *harmony*, crean una atmósfera poética extremadamente enfática que demuestra la existencia de sentimientos de insuperable admiración hacia el elemento observado. La experiencia sublime que Shelley relata incluye referencias hacia una inmaterialidad religiosa como “Seraph of Heaven;” “immortality;” “Sweet Benediction in the eternal Curse!;” “glory” y “glorious.” Esta serie de recursos lingüísticos proporcionan a la descripción de la experiencia estética de lo sublime en la naturaleza un énfasis especial. De forma inversa, la referencia al arte de la naturaleza (“Nature’s art”) pone de manifiesto la renuncia de Shelley a fuerzas extranaturales como influyentes en la producción de la belleza natural, en este caso, la belleza de la Luna. Sin embargo, las alusiones a la gloriosidad producida por el efecto iluminativo de la luz lunar, así como la propia comparación de la Luna con un ángel (“Seraph”), o las referencias a la inmortalidad y a la bendición que supone su presencia, desdibujan los ejes entre lo natural y lo divino.

Keats, por otro lado, se mantiene conforme con un estado de “capacidad negativa” (“negative capability”) mediante el cual poder expresar sus dudas e incertidumbres acerca de realidades materiales sin necesidad de alcanzar una síntesis ontológica definitiva. La característica ambigüedad expresiva, presente en muchas de sus composiciones poéticas, permite a Keats elaborar obras como la anteriormente mencionada *Lamia*. Esta obra es un puente entre una narrativa quimérica acerca de la fusión entre lo real y lo irreal. Keats muestra en *Lamia* la seguridad de dominar una escenografía, creada expresamente para una óptima expresión sentimental.

La medida colisión entre diferentes naturalezas, sustentada por una quizás aparente incapacidad de conciliación, no sólo aporta riqueza léxica al contenido de la obra de ambos poetas, sino que constituye un claro signo de identidad. La necesidad de una cierta ambigüedad interpretativa pone de manifiesto la doble consideración ontológica de elementos mundanos y elementos no perceptibles en la materialidad, aunque sí intuibles por medio del sentimiento. La pugna entre razón y sentimiento adquiere una posición armónica en la poesía de Shelley y Keats. Este aspecto es una señal, tal vez, de un inevitable avance generacional y de permisividad ante lo indemostrable. En definitiva, la templada tensión —vigorosa y constantemente latente, no obstante— manifiesta en los textos constituye un distintivo indicador de la libre observación del paisaje natural y una espontánea descripción de los sentimientos despertados en los poetas Shelley y Keats.

6. Romantic semantics and worldview

Descriptions of nature are present in all those works by the Romantic poets who have been studied. References to the supernatural, the religious, the mystic, the hidden, the immaterial, are very frequent, but they always appear intertwined with descriptions of the natural environment, creating thematic atmospheres around the sublime with a great expressive quality.

This is the case in the mentions by W. Wordsworth in TP to the “sweet breath of Heaven” and to “one great mind” as an essential part of the supreme and powerful nature (“mighty (indeed supreme) power of living Nature”), which would delight everyone who listened with “delightful sounds,” and in his references to specific elements of the landscape, that are, in Wordsworth’s view, beautiful and as pleasant as a “sweet valley”⁴⁴¹. In his verses Wordsworth portrays his particular view of the world through a very high number of descriptors, which appear to have been selected in a strongly premeditated way. The accuracy with which the Wordsworthian lexicon designates the elements of nature that evoke the idea of the sublime reveals devotion, reverence and admiration, and a desire to establish an intimate bond with the natural environment. The respect that Wordsworth has for nature resembles the submissive inclination—not by fear or distrust, but by admiration—to a force greater in power: the lexicon that the poet uses in the descriptions of nature betrays an author faithful to a Mind that is insurmountable in majesty, control and executive power over all things. The descriptive union existing between the attributes of the visible natural world and the feelings of awe and reverence confirm, without a doubt, an exemplary case of the Romantic “religion of nature”⁴⁴². The spiritual nature that is manifested in all forms that shape the natural landscape is also the main inspirational source for Wordsworth, as is especially evident in TP.

The poetry of S.T. Coleridge evidences a symmetrical attitude. Thus, he refers to God with the expression “one intellectual breeze” spread among all the elements of nature and across all human beings, who would perceive it as the “God of Nature,” or conversely, as an “animated Nature” that would inspire verses on an everyday nature

⁴⁴¹ See Annex/Table 1 and Annex/Table 2.

⁴⁴² Abrams, *Fourth Dimension*, 131.

such as: “Ah! quiet dell! dear Cot, and mount sublime!”⁴⁴³. The Wordsworthian trail of reverential enthusiasm for nature extends into the work of Coleridge, where, however, it takes on a new descriptive aspect. Wordsworth’s inaccuracy in defining the limitations, the demarcation—not deliberate, but subject to a need for the accurate expression of the feelings such as they manifest—of the essence of the natural force that he venerates, vanishes in the works of Coleridge, where an explicitly devote image of nature appears. The pantheistic—or Wordsworthian—reminiscences that can be found in EH, fade in the poem’s last verses and aim to give rise to a long series of works that repeatedly express the idea of a Creator who participates in His work, nature, but whose individuality remains perfectly defined and strictly separated from the idea of absolute immanence. Coleridge perceives the divine involvement in nature as an “eternal language” (“That eternal language, which thy God / Utters”⁴⁴⁴), transmitted through the individual elements of the landscape. Thus, Coleridge allows himself to feel the mystical union between nature, man and God, which grants him the ability to spread his perception of a supreme and universal harmony with masterly ease.

P. B. Shelley disguises allusions that are so Wordsworthian and Coleridgean like “eternal Nature’s law” and “God of Nature”⁴⁴⁵ with explicit allegories, although he clearly exposes his perception of a sublime power that inhabits the dazzling Mont Blanc (“Mont Blanc yet gleams on high: —the power is there”⁴⁴⁶). The poetic flirtation that Shelley presents, on occasion, with the forces of nature and the perception of its autonomy, is remarkable, in spite of also maintaining an internal struggle caused by the difficulty he seems to find in comprehending those assumptions. This poet seems to need an allusion to the supernatural. He manifests, however, a deliberate vague position in regard to the immaterial in his use of a lexicon that fluctuates between acceptance and denial. It is this fluctuating position which irrepressibly brings Shelley to Keats, who insists on paying attention to the beautiful and wonderful elements of nature (“What though while the wonders of nature exploring, / I cannot your light, mazy footsteps attend”⁴⁴⁷), but doesn’t hesitate in making clear his most intimate need to be involved with the supranatural, manifested in nature itself as the immortal nightingale

⁴⁴³ See Annex/Table 3 and Annex/Table 4.

⁴⁴⁴ See Annex/Table 4.

⁴⁴⁵ See Annex/Table 5.

⁴⁴⁶ In *Mont Blanc*, 127.

⁴⁴⁷ See Annex/Table 7.

(“Thou wast not born for death, immortal Bird!”⁴⁴⁸). As a result of this inescapable divided vision of nature, both poets offer long poems of a symbolic nature, themed around mythology and where nature acquires an explicit secondary position. Nature, in this case, participates as one more piece of the plot, but has the quality of giving prominence to other protagonists. Shelley’s revolving around the physical and the metaphysical and Keats’ yearning to find a balance between the material and the ideal, however, are characteristics shared by both in their poetry and allow the confirmation that both of them remain channelled by the main objective of Romantic poets after all, the quest for the sublime. But Shelley and Keats are not satisfied with the mere perception of the sublime in nature, and therefore try to discern what this experience is made up of, and its relation to human feelings.

In short, the vocabulary used by the poets confirms, firstly, that their description of nature is subordinate to the description of their feelings or mental states when they are before its presence. Secondly, this type of semantics articulates a WV for which entities such as the sublime, the spiritual and transnatural forces are the centres of gravity. The “form” of expression that their vocabulary conveys responds to an epistemic attitude that is adequate to those centres of gravity of their WV.

6.1. Semantic material in the Romantic descriptions of nature: recapitulation

The Table below contains the full account of the most important adjectives used in the Romantic lexicon. It will reveal the adjectives most often used by Romantic poets when describing nature. However, it must be taken into account that this Table is not intended to be exhaustive in the sense that it does not state the total number of occurrences of each adjective in the complete works of each author, but shows the total number of adjectives that accompany nouns referring to elements of the natural landscape, as shown in the tables of Romantic lexicon discussed previously. Although in the sections devoted to each author’s lexical semantics the most frequently used adjectives have already been highlighted through a series of summary tables, this time all the adjectives in all the summary tables will be extracted. A total count, calculated

⁴⁴⁸ See Annex/Table 7.

by adding together the sum of the frequencies of each adjective for each author, will also be provided.

The sentimental expression through the use of poetic lexicon, as opposed to an occasional and inevitable description of nature that is merely attributive, is typical of the Romantic authors studied. Thus, the division between descriptive adjectives for subjective impressions and moods, and descriptive adjectives for the properties of material and abstract nature, allows the analysis of the abundance or scarcity of adjectives belonging to each group, as well as the verification or refutation of the hypothesis that examines Romantic descriptions as the reflection of a specific WV. To do this, the adjectives that are characterized by a sentimental-aesthetic character and those expressing a subjective perception have been highlighted in bold, in order to differentiate them from adjectives of an attributive character. “Hybrid” adjectives, that is, those that are midway between a description of a manifestly subjective perception and an attributive description of the landscape, have been underlined. The format of the adjectives of an attributive character or those that clearly objectively describe the qualities of the natural landscape has not been changed.

Displaying the references as a whole will help to outline the conclusions drawn from the analysis of the Romantic lexicon:

Summary Table 5: Romantic lexicon compilation

Adjectives	Wordsworth	Coleridge	Shelley	Keats	Total
Fair	4	17	36	14	71
Sweet	6	21	25	14	66
Wild	8	12	16	5	41
<u>Dark</u>	2	5	19	2	28
<u>Bright</u>	3	5	15	4	27
Gentle	9	8	5	4	26
Silent	12	10	2	2	26
Soft	5	3	11	6	25
Lovely	6	13	1	3	23
Pleasant	9	3	1	10	23
Beautiful	5	3	12	-	20
<u>Little</u>	4	7	-	9	20
Sunny	-	7	11	2	20
Happy	2	-	8	8	18
Living	4	3	10	1	18
Beauteous	12	5	-	-	17
<u>High</u>	2	11	3	1	17
<u>Young</u>	-	2	9	6	17
<u>Broad</u>	1	-	15	-	16
Mighty	5	1	7	3	16
Native	5	8	1	2	16
Lonely	8	3	2	2	15
<u>Old</u>	2	8	1	4	15
Glorious	3	4	5	1	13
Mild	1	4	7	1	13
<u>Distant</u>	7	4	1	-	12
Calm	5	1	4	1	11
Clear	-	-	6	5	11
<u>Deep</u>	5	1	4	1	11
Vast	2	3	6	-	11
<u>Fresh</u>	-	4	2	4	10
<u>Dewy</u>	-	2	1	6	9
Delightful	5	1	2	-	8
<u>Shady</u>	5	-	-	3	8
Solitary	5	1	1	1	8
Sublime	4	4	-	-	8
Gloomy	4	1	-	2	7
<u>Dusky</u>	4	2	-	-	6
Lofty	6	-	-	-	6
Sovran	-	6	-	-	6
Stately	4	-	-	-	4

6.2. Semantics of natural landscapes: onto-epistemological aspects and reference levels

The results shown in Summary Table 5 are clear and explicit: there is an outright majority of subjective adjectives compared to the frequency of adjectives of an attributive or hybrid character. But clearly objectivist adjectives that follow a primarily explanatory-epistemic intention are not detected. With regard to “hybrid” adjectives, there are only minor groups of these, mostly concerning either the lightness or darkness of the landscape: *dark, bright, shady, gloomy, dusky*; or the distance, shape, size and position of a specific element of nature: *little, high, broad, distant, deep*. Therefore, there is a predominance of adjectives of an aesthetic-sentimental nature.

The most frequent adjective among them is *fair*, and then an ample list follows: *sweet, wild, gentle, lovely, pleasant, beautiful, happy, beauteous, mighty, lonely, glorious, mild, calm, clear, vast, delightful, solitary, sublime, gloomy, lofty, sovran, stately*. The most frequent adjectives of this group, besides *fair*, are *sweet, wild, gentle, lovely, pleasant, beautiful, happy, beauteous, mighty, lonely, glorious, mild*. These 13 adjectives constitute the hard centre of the adjectival semantics of the descriptions of nature in the poets analysed. These are the adjectives that, besides being the most frequent, also affect the most nouns.

An analysis of the lexicon in Romantic texts indicates that nature is described using very varied nuances, among which there is a preponderance of those related to what might be called the “aesthetic of emotional.” The emotional bond between poets and nature is very robust. It is easily noticeable, in the descriptions of nature by these authors, a metaphysical sub-narration that stresses how emotionally relevant and vitally necessary communion with the natural environment is⁴⁴⁹. Presumably, the emotional bond between human beings and nature would not achieve adequate expression in a language dominated by truth, descriptive-explanatory interests, because it would not

⁴⁴⁹ In regard to this, the “magical idealism” of Novalis is significant. Novalis’ “magical idealism” is a conception that rejects the duality between the subject and the object, the self and the no-self (Fichte), and pursues the interdependent consonance between the human subject and all other external reality thanks to poetry. This poetization or romanticizing of the world would consist in man’s ability to be, according to Hans Blumenberg, (*La Legibilidad del Mundo*, trans. Pedro Madrigal Devesa (Barcelona: Paidós, 2000)) “in consonance with nature and to listen clearly to what *motu proprio*” offers (p. 239. Emphasis in the original). In terms of Novalis himself (*Notes for a Romantic Encyclopedia: Das Allgemeine Brüllon*, trans. and ed. David W. Wood (Albany: State University of New York Press, 2007)): “nature *inspires* the true lover, as it were, and reveals herself all the more completely through him—the more his *constitution* is in harmony with her” (p. 14. Emphasis in the original).

respond to the primary need of poets, namely, to communicate the representations of nature —emotionally shaped— in a language that expresses the symbolic value of the constructed images of nature. The combination of images of nature will reveal the series of onto-epistemological presuppositions underlying the poetic works.

These images, depicted through the use of poetic language, could logically include all kind of conceptions, including those of a “scientific” or hybrid character — those between the epic and the scientific, as for example happens in the *De Rerum Natura* by Lucretius—. Although there are no reasons to believe that the poets analysed here have rejected the influence of contemporary scientific knowledge, their forced adaptation to the poetic language as a result of having been shaped at another level can be seen, one dominated by, according to Stevenson, “the processes of emotion and imagination”: “poetry cannot simply phrase scientific formulas in metrical lines; *the material must be subjected to the processes of emotion and imagination, so that when the original austere ideas of science emerge in poetry they are fantastically masked and robed*. A brief scrutiny, however, reveals the ascetic beneath the mummer’s garb”⁴⁵⁰.

Prima facie, compatibility between poetic and scientific registers is difficult⁴⁵¹. However, the interaction between content and knowledge of both fields is not entirely incompatible, although it is indeed vague: poetic emotion and imagination inevitably alter, not only the “scientific formulas,” but also the way of understanding what is implied by such formulas. Scientific content would be, in the words of Stevenson, “fantastically masked and robed”⁴⁵². The fantastic, mystical, dark, divine “attire,” is frequent in much of the work of the Romantic poets, and it gains further momentum in the appreciation and description of the natural environment.

This fantastic, mythical masking that leads to a transnatural world can be divided into two aspects: firstly, what is sublime in nature, or the humanization and divinization of the natural landscape; and secondly, nature as a work of art.

⁴⁵⁰ Stevenson, *Darwin among the Poets*, 7. Emphasis added.

⁴⁵¹ I am not referring to the multiple possibilities of integration of scientific knowledge in the poetic register and conversely, of the integrations of poetry into the scientific register. I am referring to the logical lexical and hermeneutical imbalance that would result from the creation of a strictly scientific text, dedicated for example, to the dissemination in verse of results obtained from a methodological study of a particular aspect of nature. Conversely, maybe it is even more disturbing —and virtually impossible to carry out— a precise emotional or aesthetical expression of a particular landscape through a strictly technical lexicon.

⁴⁵² Stevenson, *Darwin among the Poets*, 7.

The sublime in nature, or the humanization and divinization of natural landscape: Powerful defining features for the concept of the sublime, understood as the space of interrelation of the divine with natural space, can be already found in writings from the 17th century. The work *The Sacred Theory of the Earth* (1681, 1684-1690)⁴⁵³ by T. Burnet stands out because of its remarkable effect on authors like Wordsworth and Coleridge. The ideas of the work by Burnet revolve around the association between the grandeur of nature and belief in the divine presence. Given the human difficulty in rationally embracing the value of what is observed, be it either vast and impressive scenes of nature, or an incommensurable landscape of emptiness, the observer, as Burnet relates, would associate the inconceivable natural majesty to the presence of the divine. The infinity that certain scenes of nature suggest would be understood as manifestations of the incomprehensible and unimaginable infinity of the divine. A tendency would then be generated towards an understanding of the landscape as a derivation of theological speculation, that is, as an experience closely linked to the supernatural.

Also in this context, according to T. Furniss, the work *Theory of the Earth* (1788) by J. Hutton is significant, as it already anticipates the Wordsworthian vision of nature in TP, that is, as a “benevolent conscious agent,” protective of all those who wish to penetrate into its unequalled beauty⁴⁵⁴. Likewise, Hutton grants nature all the attributes that had been traditionally assigned to God. This appreciation of nature by Hutton also appears in TP by Wordsworth⁴⁵⁵. So, is it then the absence of explanatory-causal arguments about the functioning of nature that leads Romantic poets to sublimate/divinize the natural landscape?

The divinization of natural space takes on, in Wordsworth’s texts, humanized forms, as if they were constructions for the poetic expression of the perception of the otherworldly, immersed however, in a nature that indisputably belongs to it. The aforementioned verses by Wordsworth clearly exemplify how human activity comes into play with animated nature:

*The rocks that mutter’d close upon our ears,
Black drizzling crags that spake by the way-side*

⁴⁵³ The first part of the work, written in Latin and published in 1681, was translated into English in 1684 and the second part in 1690.

⁴⁵⁴ Tom Furniss, “A Romantic Geology: James Hutton’s 1788 ‘Theory of Earth,’” *Romanticism* 16:3 (2010): 312-313.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, 317.

As if a voice were in them (TP VI, 562-564).

For Wordsworth, rocks mutter and crags speak as if they had a voice within them, perfectly audible for human beings in direct connection with the natural environment⁴⁵⁶. This is certainly an “animistic” interpretation of nature. However, it wouldn’t be too bold to claim that this animism in the Romantic descriptions of nature is, at least in part, a mere construction, a literary device. In a broader sense, which also would include the use of animism as a poetic resource for the description of landscapes, the phenomenic explanations that resort to hidden forces or divine wills, can be taken, perhaps, as a characteristic specific to Romantic poetry. Clearly, the humanization or the animistic view of nature in Romanticism is a literary device. Is this a consequence of the lack of the precise knowledge of those laws of nature, which are exactly what would be of interest to Naturalists?

In any case, it is significant that it is precisely *this* resource that is the one used in Romantic descriptions of nature. The symbolic material that is available is used to operate in the perception and description of the natural landscape. In this case, it is the inventory of those terms of an animistic character that are, generally, spontaneously applied to descriptions of the relationship between humans and nature. Probably a mere increased knowledge about the workings of nature is not enough to produce a change in the way of perceiving it. It is reasonable to think that the human environment must also change, that is, lifestyles, social structures, etc. After all, this environment is also altered to the extent that knowledge also changes. In short, if knowledge is not enough to explain the Romantic “animism,” it could not be considered irrelevant either.

I suspect that the Romantic ideal of communing with nature—a feeling, perhaps, of longing about times where a closer, although atavistic, relationship with nature prevailed—causes a paradoxical but necessary change of scenery from the everyday to an artificial natural setting. The transformation of circumstances into a space which is also the main source for poetic inspiration, inevitably elevates the natural

⁴⁵⁶ As Blumenberg noted (*La Legibilidad del Mundo*), the characteristic loquacity of the rocks that speak and mutter to the delight of Wordsworth, ceases before the ears of Goethe, for whom “the silence of the stones” is presented as a major inconsistency with a passive assimilation of the “doctrine” of nature. There is no geological self-revelation for Goethe (p. 231), “what is organic is talkative, the inorganic,” instead, “mute” (p. 232). The search for the original geological composition of the Earth and the weaknesses of theories such as Volcanism and Neptunism led Goethe to the certainty that reason, in these cases, fails, and only the intuitive poetic language, a language like Wordsworth’s, could express the message of the geological essence, inaudible for reason (p. 230). Goethe keeps himself away from what is understood as a Romantic WV where “everything speaks for itself” (p. 238).

environment as opposed to contexts where there is a predominant domain of human beings. Thus, experiences in and of nature are built, whose main purpose is to perceive its essence, understand its language, capturing even the smallest visible or invisible detail that allows an accurate description of the relationship between the observer and his/her feelings about a nature that is no longer perceived as a mere environment for quotidian experiences but as a primal, supreme and absolute entity.

In spite of the Romantics' longing for a communion conceived as a union between equals, in their works the poets maintain reiterated references to the indisputable superiority of nature over human beings. This assumed relationship with nature, which generates obvious inequality, requires a vocabulary that expresses the deep sense of awe at the splendour of nature whose essential qualities can perhaps be perceived and understood in a sublime act of intense communion, but not imitated or explained rationally. It is precisely the mysticism that surrounds these kinds of magnificent experiences in/of nature which would cause the use of a lexicon that will match those feelings originated in the relations of consonance with the numinous. In the words of T. Weiskel: "a sense of the numinous was diffused through all the grander aspects of nature. The mental result was enormously to enhance the prestige of the sensible imagination as the faculty which mediated the divine presence felt to be immanent in nature, or at least likely to be evoked by nature's grander aspect"⁴⁵⁷.

This representation of nature as something supernatural is a consubstantial aspect of Romantic poetic production. It is therefore possible to distinguish in it two interrelated levels within its scope of meaning: nature itself, on the one hand, and its interpretation and meaning, on the other⁴⁵⁸. The second level, could also be divided in another two sublevels. The first sublevel would consist of the interpretations of nature, made by each work of art, as an already given artistic product. And the second sublevel would consist of the meaning of the work of art, which, in an implicit and even disguised way, reflects the "art" of nature.

Nature as a work of art: It is precisely this clearly disguised aspect of the meaning, an aspect that is usually considered as being closely related to the purpose of

⁴⁵⁷ Weiskel, *The Romantic Sublime*, 14.

⁴⁵⁸ For M.H. Abrams (*Fourth Dimension*) meaning is the most important dimension in a poem. Abrams detects four dimensions in a poem. The first one would be the "visible aspect" of the poem, that is, of the printed text. The second would correspond to "the sounds of the words when they are read aloud." The third, and most important addresses "the meaning of the words." Finally, the fourth dimension would be the act of pronouncing the words that make up the poem (p. 2).

the creation of works of art, which causes a critique of dichotomies, such as those that divide art and science. Thus, for example, N. Goodman doesn't consider the difference between art and science as being based on the distinction between feeling or fact, or between intuition and inference, but as a difference in the control and use of certain specific characteristics of symbols: "the difference between art and science is not that between feeling and fact, intuition and inference, delight and deliberation, synthesis and analysis, sensation and cerebration, concreteness and abstraction, passion and action, mediacy and immediacy, or truth and beauty, but rather a difference in domination of certain specific characteristics of symbols"⁴⁵⁹.

The difference between science and art is not as stable in this context. Both science and art build contexts, and both aim to be understood. Science would opt for pursuing an intelligibility through a truth that operates with dualities of the true/false type, through logical analysis or experimentation. However, artistic intelligibility would be supported by other types of truths or values, like beautiful/ugly, indifferent/moving, etc. It is the "field of application," Goodman sustains, that changes the determination of what is truly scientific from what is the truly artistic, which doesn't precisely emphasize the division between science and art: "if we speak of hypotheses but not of works of art as true, that is because we reserve the terms "true" and "false" for symbols in sentential form. I do not say this difference is negligible, but it is specific rather than generic, a difference in field of application rather than in formula, and marks no schism between the scientific and the aesthetic"⁴⁶⁰.

However, Goodman does not deny, even though he relativizes it, the importance of the distinction between science and art. His criticism of the strong distinction between them brings to light that the consideration of the division or the approach between science and art as the only explanatory argument for the presence of the numinous in Romantic descriptions of nature is insufficient, although is not dispensable. If, on the one hand, the scientific context is narrowed, and on the other, we delve into the core of the structure of Romantic poetry, that is, nature, then a complementary duality can be discovered in addition to the classic distinction between art and nature itself.

⁴⁵⁹ Goodman, *Languages of Art*, 264.

⁴⁶⁰ Idem.

That complementary duality refers to the connection between artistic and religious feelings. The identification of two types of feelings such as the artistic, on one hand, and the religious feeling, on the other, gains force and meaning, according to D. Dutton's thesis. He warns that the feelings aroused in artistic contemplation would not be essentially distant from feelings derived from religious devotion: "religious feelings deeply affect millions of people, and the history of aesthetic theory includes assertions that the oceanic, *transcendent feelings that the arts can induce, are in essence the same as feelings derived from spiritual devotion*. Many religious believers who are art lovers feel that art is essentially religious"⁴⁶¹.

The analysis of the semantic material confirms the connection between religious feelings and artistic feelings in the work of, mainly, Wordsworth and Coleridge. Thus, in Wordsworth's TP⁴⁶² stand out, on the one hand, the adjective *beauteous* and the series of nouns that it accompanies: *stream, river, forms, scene(s), sights, pictures, spot, world, domain*; and on the other hand, the expressions: "God's works," "Soul of Beauty," "Spirit of Nature," "workings of one mind," "awful and sublime (Nature's domination upon the outward face of things)." Within works by Coleridge⁴⁶³ the adjective *beauteous* is also significant and the nouns affected: *birds, island, isle, spring*. There are also nouns and expressions like: *Creator*, "My Maker," "creating Sire," "Great God! Thy works how wondrous fair!," "Religious meanings in the forms of nature!," "wond'rous Alchemy of Heaven!." Allusions to the art of God disappear in the work of Shelley and Keats. However, mentions of the spirit and the art of nature do remain in Shelley's work⁴⁶⁴: "Nature's varied Works;" "*Harmony of Nature's art*;" "perfect Works of nature;" "Spirit of Nature;" "Spirit of Nature! all-sufficing Power, / Necessity! thou mother of the world!."

This connection between the aesthetic perception of nature and the religious sentiment brings to light old equivalences between science and art, like for example, that which Sir T. Browne expressed in *Religio Medici* (1643). The reason for this equivalence is that both art and nature are products of providence: "now nature is not at variance with art, nor art with nature; they being both the servants of his providence. Art is the perfection of nature. Were the world now as it was in the sixth day, there were yet

⁴⁶¹ Denis Dutton, *The Art Instinct: Beauty, Pleasure & Human Evolution* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 230

⁴⁶² See Annex/Table 1 and Annex/Table 2.

⁴⁶³ See Annex/Table 3 and Annex/Table 4.

⁴⁶⁴ See Annex/Table 5 and Annex/Table 6.

a chaos. Nature hath made one world, and art another. In brief, all things are artificial; for nature is the art of God”⁴⁶⁵. Browne dissolves the dissociation between art and nature and likens them by giving them foundations of a divine origin: while nature takes pains in its productions, with art being its greatest expression of perfection, and nature, in turn, the art of God, it is artificiality that must necessarily constitute the main characteristic of both art and nature.

However, although the Romantic poets analysed partially follow this scheme of equivalence between art and nature, the justification is not always of an “onto-theological” type⁴⁶⁶ as, for example, is proven by the lexicon used by Shelley and Keats. The “art” of nature also has an immanent origin for Romantic authors. Independent of the Romantic poets’ descriptive particularities in defining the characteristics of the divine —God as creator external to nature, God as creator in nature itself, nature as a spiritual force, etc.—, the nature represented in Romantic works belongs to both the physical and to the metaphysical realms. Nature is often described as an autonomous entity, not as a mere object. This entity may take multiple forms, but its main objective is creation, either through an external God or thanks to an internal force (*natura naturans*), whose essence is, in turn, that of the created nature (*natura naturata*). Despite the disparity of views about the character of this divine source, the conception of nature as a work of art seems to be a common characteristic among the discrepancies of a secondary type. And this is the reason why Romanticism overlaps the concepts of “art” and “nature,” and dissolves, as a result, the classical opposition that had already emerged in the works of Plato and Aristotle, which places nature above art, because it is a mere imitation of nature⁴⁶⁷. The Romantic works analysed show a perception of nature comparable to the contemplation of the work of art, the latter understood as possessor of

⁴⁶⁵ Thomas Browne, *Religio Medici, Urn Burial, Christian Morals and other Essays*, ed. John Addington Symonds (London: Walter Scott, 24 Warwick Lane, 1886), 30.

⁴⁶⁶ For Martin Heidegger (*Identity and Difference*, trans. Joan Stambaugh (Chicago: The University of Chicago Press, 2002)) “metaphysics is onto-theo-logy” (p. 54), because its way of explaining the profound nature of the being or reality is made of and by a primal entity or God. It wouldn’t therefore be a specifically ontotheological theory, but onto-theo-logical.

⁴⁶⁷ Romanticism gives precedence to imagination as the main human characteristic for poetic creation, a trait not very related to the conception of art as a mimesis of nature. However, Sixto J. Castro (*En Teoría, es Arte: una Introducción a la Estética* (Salamanca: San Esteban-Edibesa, 2005)) notes that although Romanticism really contributes to the “decline of the (neoclassical) concept of “imitation of nature”” (p. 71), the permanence of a certain idea of mimesis in romantic aesthetics stands out: “Romanticism didn’t perform a total rupture of the traditions of the mimetic theory in Aesthetics [...] The two main concepts of mimesis, the Platonic concept of imitation of the ideal form, and the Aristotelian of the imitation of the thought process, remained during the Romantic period” (p. 65).

an specific interpretation⁴⁶⁸ that could be intrinsically influenced by the arising of feelings equivalent to religious feelings. It could be said, in short, that if art in general should imitate nature, according to the classical theory, then Romantic art, especially Romantic poetry, imitates the “art” of nature or nature as a work of art. To do this, it must adopt the relevant epistemic attitudes and ontological options.

If the Romantic poets analysed here conceive nature as a work of art, what is the nature actually described in their texts? What is the object of their experience and their description? J. S. Mill refers to the inability of art works to suggest beauty without the support of an interpreter who narrates the visible and permanent signs that are far behind the ephemeral audible signs⁴⁶⁹. In regard to this, D. Dutton specifies that “the meaning of a literary work is not in the events it recounts. It is how events are interpreted that makes meaning. Interpretation, in turn, involves necessary reference to a *point of view*”⁴⁷⁰.

With regards to this context, A. C. Danto sustains that works of art are “semi-opaque”⁴⁷¹. He argues that all interpretations made about common objects not only transfigure these objects and raise them to the category of art, but are completely necessary since they would form them and complete them creating an indivisible relationship. Danto rejects not only Schopenhauer’s idea surrounding the admiration of profound realities, and not the work itself, what the work of art should represent as the only content worthy of interest, but also he argues that there is a necessary relationship between an artwork and its interpretation, with the former being an essential part of the interpretive process and not a mere means to reach an absolute idea. Thus, the work of art is considered “semi-opaque,” that is, as a work that contains an underlying relationship between content and form of presentation⁴⁷².

If the reference element in the process of artistic creation is analysed, artistic objects would be considered to be “semi-opaque,” i.e., they would maintain an open relationship with its reference. Literary works would not only present a concrete content, but would include a large hidden network of ideas, dependent on the particular

⁴⁶⁸ This general idea unfolds in more detail in the work of Arthur Coleman Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 2005). The chapters “The Appreciation and Interpretation of Works of Art” (pp. 23-46) and “Language, Art, Culture, Text” (pp. 69-80) stand out.

⁴⁶⁹ Mill, “What is Poetry?,” 213.

⁴⁷⁰ Dutton, *The Art Instinct*, 124. Emphasis in the original.

⁴⁷¹ Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, 79.

⁴⁷² Idem.

concept that the observer-creator holds of a particular reference object. Symmetrically, such reference would be underdetermined and it would be, therefore, more open than that of non-artistic symbolic objects. But, with the reference considered a necessary element, the level of similarity between it and the art object could be eluded. The latter, along with perception and knowledge, contributes to a new formation and characterization of the world. In the words of Goodman, “reference to an object is a necessary condition for depiction or description of it, but no degree of resemblance is a necessary or sufficient condition for either. Both depiction and description participate in the formation and characterization of the world; and they interact with each other and with perception and knowledge”⁴⁷³.

What would be the referential object of Romantic descriptions of nature? What is the nature that those Romantic poets that have been analysed are speaking about? Given that interpretations transform the materiality into a work of art, I argue that the Romantic nature is transformed into an artistic product. This product would consist of individual perceptions that try to reconcile the idea of a creative force or entity, on the one hand, and a merely natural work, on the other.

To this respect what F. Schelling notes on the relevance of the union between the creating force —interpretable as a natural, living and creative force —, and the form —created nature, considered as a work of art— as fundamental requisite to create true art is remarkable: “For works which are the result of the mere connexion of even beautiful forms would themselves be without all beauty, as that which gives beauty to the whole cannot be form. It is beyond form—it is the essential, the universal, the aspect and expression of the in-dwelling spirit of nature”⁴⁷⁴. Independent of whether this theory of art is sustainable or not, it is evident that what “is beyond form” would be part of a certain level of reference, but it wouldn’t constitute the entire reference. This, in short, will depend on the ontological commitments that each text takes on —hence the relevance of the lexical analysis—.

⁴⁷³ Goodman, *Languages of Art*, 40.

⁴⁷⁴ Friedrich W. J. von Schelling, *The Philosophy of Art: An Oration on the Relation between the Plastic Arts and Nature*, trans. A. Johnson (London: John Chapman, 1845) 10. Manuel Corbera (“Ciencia, Naturaleza y Paisaje en Alexander von Humboldt,” *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 64 (2014)) highlights Schelling as an example of a “precursor of the rupture with the imitative tradition in art” (p. 42), given his conception of landscape as a work of art and his understanding of imitation of nature as creation. And as for Schelling, according to Corbera, “form without essence can not be anything” (p. 45), art must link concept and form. In the words of Castro (*En Teoría*), “as if art was an extension of the creativity of nature itself” (p. 66). Like Schelling, F. Schlegel would also be noted for being a “paradigm of the romantic ambivalence to the idea of mimesis” (idem).

The conception of nature as a work of art, however, does not properly hold nor allows the inclusion of the full set of Danto's ideas regarding the intentionality of a concrete author projected on a specific work of art. The Romantic vision of nature includes a miscellany of views on the same reality, generally assumed beforehand as a result (*natura naturata*) of a superior creating force (*natura naturans*). The process of observation and description of nature is diversified, therefore, into two aspects that encompass, firstly, an alleged latent, although unknown, meaning in the natural environment included by the creative force and, on the other hand, the view provided by the observers.

The landscape descriptions in the works of Wordsworth and Coleridge consolidate the idea that nature is a work of art or a vestige of a superior mind that has a message to be interpreted. Instead, the humanizing intention present in Byron's verses brings human beings closer to nature, and makes them participants of the natural scenario, without having the authority that Nature has, but with the capacity to understand a natural language valuable in itself and devoid of hidden messages. Byron's heritage represents a link that allows the perception of, in the cases of Shelley and Keats, the existence of an interpretative intention addressed to specific elements of the natural landscape and not exclusively to Nature as a superior entity. Those concrete elements reveal content that is useful for the cognitive well-being of the authors.

Instead of conceiving nature in Romanticism as a work of art, it might be more accurate to consider it as a book that allows several types of superficial readings with epistemological and ontological presuppositions that are shared by its readers/interpreters. The book of nature does not demand a generalized interpretive validity, since it depends on the degree of the relationship between a given culture and the works of art. Thus, despite the lack of consensus among the different interpretations of the world, the superficial reading of the book of nature would have been caused by the influence of the onto-epistemological presuppositions on the set of elements that the world contains and on the way of knowing that content. Romanticism would see the world, according to J. Pacho, "as a child that still can not read and looks at a book with pictures. They are amazed [the Romantic authors] by the pictures (landscapes), but, as they don't understand the written signs, they mistake the meaning of the images with the feelings and ideas that these images cause in them. In fact, they become enchanted

by their own emotions, not with the world⁴⁷⁵. According to this hypothesis, the insufficiency of explanatory-causal knowledge, or the total lack of it, would have generated an extreme subjectivization of the perception of nature. Certainly, the election of a vocabulary more prone to the sentimental analysis of the natural landscape than to the explanatory analysis would confirm this hypothesis. Romantic descriptions of nature show a greater tendency to the description of the moods that nature induces in the observer-descriptor than to the description and explanation of the specific features of nature, whose meaning would be subordinate to the description of their feelings.

Likewise, from the detection of this subordination, the way in which nature, in the Romantic conception of the world, reveals the existence of a determined manifest metaphysical trace can be better understood. This trace is conceived from both a mythical or religious point of view, as in the cases of Wordsworth and Coleridge, and with an explicitly more critical and analytical nature on the immaterial and its relation to the material, as in the case of Shelley and Keats. However, all of them require references to the supernatural. After all, “Coleridge’s finest odes, including *Dejection* and *To William Wordsworth*, use a theological language and end in the cadence of a prayer. Wordsworth’s poetic meditations commonly involve a presence whose dwelling is the light of setting suns. And even the pagan Shelley’s *Ode to the West Wind* is a formal orison addressed to the Spirit and Breath of Autumn’s Being⁴⁷⁶.

What causes this recurring use of theological language? A null or scarce explanatory-causal cognition derives, firstly, in the consideration of nature as a book that, in the words of H. Blumenberg, would be “written in hieroglyphs” and which would have appeared as “complete from the first print run⁴⁷⁷. Secondly, this conception of nature would incite the viewer to assimilate, inevitably, nature as a whole, always understood as a divine creation whose encoded meaning can be decodified by empathising with it, that is, if a special connection has been created with the different elements that shape the natural landscape. This decodification, ruled by and confused with the sentimental structure of the viewer, would be performed with the purpose of finding meaning in the total message originating from a Superior Mind. Thus, the book of nature could be made up by letters that would only get meaning “at the service of the

⁴⁷⁵ Pacho, *Positivismo y Darwinismo*, 82. On the metaphor of the book of the world in history see the essay by H. Blumenberg *La Legibilidad del Mundo*. This metaphor alludes to the fact that nature would be like “a book” whose language must be understood and interpreted.

⁴⁷⁶ Abrams, *The Correspondent Breeze*, 38-39.

⁴⁷⁷ Blumenberg, *La Legibilidad del Mundo*, 20.

wholeness [...] the obliging nature of all elements with respect to the whole as unity of the creator plan” seems “unquestionable”⁴⁷⁸. G. Simmel also reconciles the different views —of Wordsworth, Coleridge, Shelley and Keats— that segment the way of conceiving nature as a landscape book by resorting to the “unity of a whole”⁴⁷⁹. Thus, the conception of landscape as a part or segment of nature should be regarded as a “self-contradiction,” as in the precise “instant anything is parcelled out from this wholeness, it is no longer nature”⁴⁸⁰. The main characteristic of the Romantic natural landscape would be precisely its own autonomous delimitation within the general framework of nature. However, according to Simmel, there would be a spiritualization of the detached segment of nature, precisely because of the knowledge of an initial bond. The worldly rift, that is, the landscape, would unquestionably possess a dependence on the wholeness from which it comes as an individualized element, it would remain rooted “to the whole of nature and its oneness without contradiction”⁴⁸¹. The contradiction inherent to the conception of the natural landscape as an element alien to the nature from which it arises, is softened by the feeling of a perpetual bond with the Divine One, the same that a work of art would maintain a connection with its creator. What makes the natural landscape a work of art, however, is a primary conception of the landscape as such and not as “an aggregate of separate natural objects”⁴⁸². Said in other words, the union between “the *mood* of a landscape and the perceptual *unity* of a landscape”⁴⁸³ would have to be consolidated. In this way, conceiving the landscape as the union of different elements of nature and an intrinsic meaning that deems it such, would allow the attribution of a mystical meaning as an inherent and unquestionable attribute, as unquestionable is its essential bond with the wholeness that shapes nature.

Thus, the unitary visualization of the elements that constitute the landscape and the feelings that arise through its observation are maintained as an indivisible and harmonic union in the works of the Romantic poets. The analysis of the semantic material allows corroboration of there being a direct relationship between the perception of unity among all the elements of nature and their mystical meaning for poets. Wordsworth⁴⁸⁴ manifests it in TP through the use of expressions like “mighty unity”

⁴⁷⁸ Ibid., 73.

⁴⁷⁹ Georg Simmel, “Philosophy of Landscape.” *Theory, Culture & Society* 24, Issue 7-8 (2007): 21.

⁴⁸⁰ Idem.

⁴⁸¹ Ibid., 23.

⁴⁸² Ibid., 25.

⁴⁸³ Ibid., 27. Emphasis in the original.

⁴⁸⁴ See Annex/Table 1 and Annex/Table 2.

and “Mighty power of living Nature.” In work by Coleridge⁴⁸⁵ there are also similar expressions: “but ‘tis God / Diffused through all, that doth make all one whole; one intellectual breeze / At once the Soul of each, and God of all?;” “wondrous whole.” From the work of Shelley⁴⁸⁶ the following verses stand out: “Mother and soul of all to which is given; Nature’s unchanging harmony; the great chain of Nature.” Finally, Keats⁴⁸⁷ expresses his vision of the unity of the elements of the natural landscape with verses that have a less evident unitary conception of nature. For example, the following verses stand out: “Nature’s holy countenance;” “the fair paradise of Nature’s light;” “the wonders of the sky and sea and wonders of nature.”

In reference to the apparently indivisible Romantic elemental union of all possible aspects that can be found or perceived/intuited in nature —human beings, divinity, material nature— that transforms the natural landscape into a work of art, it is important to analyse Kant’s ideas with respect to the origin of the aesthetic judgement and its relationship to beauty. Kant’s notes about the purity of the judgment of taste retake the classic dichotomy and would allow the division, circumstantially, of the concepts of “art” and “nature.” Kant distinguishes, on the one hand, free beauty (*pulchritudo vaga*), a kind of beauty unattached to any concept, idea of purpose or of utility, that was to lead to the judgment of pure taste, and, on the other hand, mere adherent beauty (*pulchritudo adhaerens*), a kind of beauty attached to a concept that is finalist and seeks perfection that determines how what is observed must be. Kant chooses the flower —as well as some birds (parrot, hummingbird, bird of paradise) and sea animals, a series of Greek decorative elements or vegetal motifs, and in the music field, the free compositions, without themes— as representative examples of the perception of free beauty in nature, not subject to a concept that determines how it should be, that is, not dependent on an interest other than the contemplation itself of the object. These elements of nature would please simply by what they are, by their free and perfect form, not referential to anything external that requires representation or embodiment, in the case of ideas. Kant alludes to the botanist and his understanding of the functioning of the organ responsible for the fertility of the flower, an unnecessary knowledge to provide a judgment of taste. Instead, dependent beauty —the human being (man, woman or child), a horse or several buildings, like a church, a palace, an

⁴⁸⁵ See Annex/Table 3 and Annex/Table 4.

⁴⁸⁶ See Annex/Table 5 and Annex/Table 6.

⁴⁸⁷ See Annex/Table 7.

armoury or a cottage⁴⁸⁸— would be determined by the concept that drives objects/beings towards an objective of perfection, that is, leads them to be what they should be⁴⁸⁹. In this sense, it should be noted that art, as a human creation that responds to one or more concepts, would have to distinguish itself from free and selfless nature. Which of these aspects is taken into account by the Romantic poets?

If works of art are inseparable from a concept that determines them as such, and nature must be freely beautiful, the Romantic vision of nature as a work of art has to combine the conception of an autonomous nature and teleological concepts, that are final and which remit to a Mind that controls and intervenes in the completeness of beauty and in the perfection of every element of nature. In the observation of nature and its individual forms, such as, for example, Kant's flower, the initial tendency of the Romantic poet is to consider it in its individuality or, in any case, to relate it to other related elements of the landscape. This tendency, however, is neither widespread nor can it be programmatically found throughout the entire body of Romantic works. The tendency to consider the individualities of nature as parts of a greater group of elements where the singularities are lost and dissolved and unity is created, is therefore usual. It is then when any room for a conception of the nature assumed as devoid of concepts, purposes, goals, etc. definitely vanishes, if on any occasion this assumption had actually occurred. The biological purpose of the elements of nature described in Romantic poetry, unlike the botanist, is generally unknown or is not, at least, made evident in the works. However, an unspecified purpose or, in most cases, a purpose of numinous nature is assumed. Aesthetic judgments are also made in relation to human emotion that, considered from the point of view of Kant, maybe prove to be inadequate, incorrect, or merely inconceivable.

The thematic and stylistic indetermination typical of Romanticism, even within the context of a descriptive specific core like nature, does not allow for the

⁴⁸⁸ These examples could generate some confusion, given Kant's lack of precision on the specificity of his choices. Maybe the human figure should be understood as an element with a goal of potential perfection, to be achieved over time, and the horse as an animal possessing a number of purely utilitarian purposes, as well as its own functionality and potential not established. As for the buildings, it could be highlighted that is possible both providing just a judgment of taste that is pure, focused only on the formal aspects of the building in question, and a judgment of taste conditioned by the supposed usefulness of a greenhouse or hangar, for instance. Even in the case of a cathedral, as representative element of the buildings of religious motive, one could distinguish between a conceptual judgement focused on the forms, and a judgment about its beauty. Purpose for Kant would thus be a feeling and awareness of purpose realized in the object contemplated.

⁴⁸⁹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hrsg. K. Vorländer (Leipzig: Felix Meiner, der Philosophischen Bibliothek Band 39a, 1922), §16, 5: 229, pp. 69-72.

establishment of a precise boundary that takes the preponderance of pure aesthetic judgments or conditioned aesthetic judgments as criterium. An inclination towards what Kant calls the “dependent beauty” of a concept can indeed be confirmed, that which in the case of Romanticism could be considered as being natural or having numinous harmony and the interdependent union to which all elements aspire. Natural beauty, under the viewpoint of the Romantic aesthetic perception of landscape, would be determined by a superior order or a superior Mind which remits to a reality sphere external to the work of art itself or to a specific element of nature.

But Kant does not suggest that the flower that he refers to when he unfolds his consideration of free beauty constitutes the representation of a more general free beauty, namely, free nature; Kant does not analyse the beauty of things, but the nature of aesthetic judgments or “judgments of taste”⁴⁹⁰. That is, it is not a question of defining what is natural beauty, but how the aesthetic judgments that deal with natural objects perceived as beautiful are. The universality of free natural beauty versus the universality of a dependent artistic beauty should not be derived from Kant’s ideas. Hence my initial warning about the circumstantiality of the dichotomy art/nature that comes from Kant’s distinction between the two types of beauty.

In this regard, the allusion to botanical knowledge with respect to the judgment of a flower, could become fundamental. About this flower, multiple flowers, or about any other element of nature, both types of judgment could be offered, one concerning the formal beauty of a particular element of nature, and another, a dependent judgement of the taste, issued with a knowledge of the element’s biological structure.

If Kant’s intention is to raise a mere division of judgments of taste, not mutually exclusive, the distinction is relevant because it allows to take into account the role of the knowledge or ignorance of the biological structure of the object to be described versus a blind aesthetic observation. However, if what the Kantian text says is that there is a dichotomy whose parts were to be regarded as mutually exclusive, or not interrelated,

⁴⁹⁰ If the observation of a particular object doesn’t provide any knowledge of this object but it produces a feeling of pleasure or displeasure, an aesthetic judgment is generated, i.e., an emotional proposition that expresses feeling, not conceptual knowledge. Thus, to find the subjective universality of aesthetic judgments, which is Kant’s ultimate purpose (*Kritik der Urteilskraft*), these must not be conditioned by concepts that would necessarily vary between subjects. The common validity of a judgment of the type *this flower is beautiful* should be presupposed, that is, there would be a claim that pleasure was for all, that recognition of beauty was necessarily universal. On the other hand, it should be remarked that a judgment of universal validity is always also subjective. For example: *this flower is yellow* is a subjective judgement because everybody can perceive the yellow color; but it is also objective, because the yellow color is a quality intrinsic to the flower (§18-22).

this would hardly be an acceptable thesis. Additional knowledge to the immediate observation of the formal, chromatic, etc. attributes of the object, may be enriching for the aesthetic judgment as it would increase its referential body, so it would be more complete, mature and suggestive, especially for the ever-longed-for Romantic unity of elements, albeit under a more cognitively developed viewpoint.

As for the possible reference of a work of art, C. Bell maintains some ideas about the aesthetic experience in the observation of artworks that are essentially those of Kant on the judgment of taste and serve as opposition to the positions studied in favour of representation or significance as constituent elements of artistic works. According to Bell, knowing what is the reference of a specific work of art in the world of man's activities would be irrelevant in the world of aesthetic exaltation, an isolated space with its own transcendence where only the form and its possible combinations should matter, and not what it represents⁴⁹¹. Bell also proposes a harmonic union of forms, although the formal balance he formulates wouldn't require any kind of reference to elements external to the sphere of art, considered as a self-referential and self-significant space, with intrinsic value. This author takes for granted the instantaneous occurrence of deep emotion through the pure observation of the works of art, except for the case where there was a situation of inability to perceive, where the receptor would feel as though "deaf" before an artistic concert. The awareness of feeling a loss in the "presence of something great," because of the lack of power or ability to understand it, would cause the need to attribute a specific meaning to the work of art that manages to create ordinary everyday emotions, closer to human interests⁴⁹². The perception of the work of art as imitation or "photograph" would prevent the discovery of a new world of

⁴⁹¹ Clive Bell, *Art* (New York: Frederick A. Stokes Company, 1913), 25. In Bell's words: "let no one imagine that representation is bad in itself; a realistic form may be as significant, in its place as part of the design, as an abstract. But *if a representative form has value, it is as form, not as representation. The representative element in a work of art may or may not be harmful; always it is irrelevant.* For, to appreciate a work of art we need bring with us nothing from life, no knowledge of its ideas and affairs, no familiarity with its emotions. Art transports us from the world of man's activity to a world of aesthetic exaltation. For a moment we are shut off from human interests; our anticipations and memories are arrested; we are lifted above the stream of life" (Idem. Emphasis added).

⁴⁹² Ibid., 29. In Bell's word: "*before a work of art people who feel little or no emotion for pure form find themselves at a loss. They are deaf men at a concert. They know that they are in the presence of something great, but they lack the power of apprehending it.* They know that they ought to feel for it a tremendous emotion, but it happens that the particular kind of emotion it can raise is one that they can feel hardly or not at all. And so they read into the forms of the work those facts and I ideas for which they are capable of feeling emotion, and feel for them the emotions that they can feel—the ordinary emotions of life" (Idem. Emphasis added).

aesthetic experience⁴⁹³. Therefore, allowing that art refers to everyday human emotions would be tantamount to using a telescope to read the news⁴⁹⁴.

Beyond Bell's ironic contribution, his vision of works of art as generators of aesthetic experiences unknown until then, and not as reminders of emotions experienced before, should be specified. According to Bell, these new and pure experiences obtained from the cognitive attention to the silhouettes of the forms and to the relationships and quantities of the colours would oppose the mere fact of noticing the "theme" that, apparently the work of art would refer to⁴⁹⁵. In consequence, Bell would advocate for considering the pure forms as the only elements relevant for art. Meanwhile, everything else would be, in the words of D. Dutton, a mere "excrescence" to eliminate⁴⁹⁶.

There is no doubt that Bell's position can seem inconsistent under Dutton's perspective⁴⁹⁷, but it can shed light on the question about the perception of nature as work of art in Romanticism. Romantic poets meet Bell's theses, both the thesis regarding form, which Bell defends, as well as the one regarding content, which he opposes. The Romantics would represent real poetic contradictions to Bell: not only would they find their own meaning in the forms of nature, with nature understood as a landscape object, namely, silhouettes, colours, shapes, etc., but they would also remit both to supernatural references as much as to human emotional references. This is because the Romantic observation of nature and its consequent perception of a unity of the parts allows the viewing of nature as a valuable interaction itself and with its own meaning. However, the natural self-reference inevitably unfolds and must contain, implicitly, a self-reference to the supernatural. All this is reflection of the intense feeling of being in the "presence of something great"⁴⁹⁸ and the subsequent approach to the resource of the sentimental to compensate the perceptive situation that the sense of loss intuitively generates.

⁴⁹³ Bell, *Art*, 29.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, 30.

⁴⁹⁵ *Idem.* In Bell's words: "you will notice that people who cannot feel pure aesthetic emotions remember pictures by their subjects; whereas people who can, as often as not, have no idea what the subject of a picture is. They have never noticed the representative element, and so when they discuss pictures they talk about the shapes of forms and the relations and quantities of colours" (*Idem.* Emphasis added).

⁴⁹⁶ Dutton, *The Art Instinct*, 159.

⁴⁹⁷ D. Dutton (*The Art Instinct*) notices certain exaggerations in Bell's position: "have you ever met anyone who, having seen a painting, could only remember blue rectangles, green mottled areas, and pinkish brown smudges but couldn't recall if they were cars or trees or people?" (p. 160).

⁴⁹⁸ Bell, *Art*, 29.

This feeling of being in the “presence of something great” has been described emphatically as an ecstatic rapture: “the oft-described spirituality of artistic masterpieces, their otherworldly quality, is in contrast authentic, and involves feeling—experienced by atheist and believer alike—that *standing before a masterpiece you are in the presence of a power that exceeds anything you can imagine for yourself*, something greater than you ever can or will be. The rapture masterpieces offer is literally *ecstatic*—taking you out of yourself”⁴⁹⁹. The comparison that Dutton makes next between theists and Darwinians is interesting. Theists would attribute the feeling of ecstasy to the divine power and “Darwinian humanists,” on the other hand, to the “near miraculous power of human genius”⁵⁰⁰. Effectively, the Romantic lexicon evidences that Romantic poets would be placed somewhere between theists and Darwinians. Adjectives such as *awful*, *mighty* or *sublime*, frequent in Romantic descriptions of nature, are proof of this. In the vocabulary of Wordsworth⁵⁰¹ it is possible to find expressions like *awful solitude*⁵⁰² / *forms* / *Powers and Forms* / *Power (God and Nature)* / *Nature’s domination upon the outward face of things*; *mighty forms* / *depth of waters* / *waves* / *place* / *power of living nature* / *charm* / *forms* / *mind* / *unity*; *sublime Nature’s domination upon the outward face of things* / *shapes (level fields, Heaven’s blue concave)* / *willow* / *forms* / *meditations* / *soul*. In the texts by Coleridge⁵⁰³ the following descriptions can also be found: *awful form*; *mighty fountain* / *sublime hill* / *mount* / *path* / *rock*. The work of Shelley⁵⁰⁴ also contains significant expressions: *The awful shadow of some unseen Power*; *mighty eagle* / *Earth* / *fountain* / *mountain* / *rock* / *trees* / *Nature’s mighty heart*. From the work of Keats⁵⁰⁵ the following description of the elements of nature are significant: *mighty forest* / *waters* / *winds*.

The reference of the term *nature* in Romantic poetry is not the object of mere sensory perception. This is reflected in the adjectives that Romantic poets use for the noun *nature*. In TP of Wordsworth the following adjectives can be found: *crude*, *great*,

⁴⁹⁹ Dutton, *The Art Instinct*, 243. Emphasis added, with the exception of the term *ecstatic*, which appears in italics in the original text.

⁵⁰⁰ Idem.

⁵⁰¹ See Annex/Table 1 and Annex/Table 2.

⁵⁰² The term *solitude* can cause some confusion. Taking a literal translation such as “loneliness,” it is understood that the author would be referring to a mood. Sometimes, however, the context presented in the verses also invites to think of a place or places (*solitudes*) that are concrete, physical and without any other element around than the observer himself. Thus the term in question acquires a compound meaning given that loneliness can not be understood without an individual who becomes aware of such a feeling and without a context that influences the mood of this individual.

⁵⁰³ See Annex/Table 3 and Annex/Table 4.

⁵⁰⁴ See Annex/Table 5 and Annex/Table 6.

⁵⁰⁵ See Annex/Table 7.

independent, living, sovereign. In Coleridge's work: *animated, meek, suffering, wide.* In Shelley's work: *all-sufficing, changeless, eternal, great, undying, impartial, sacred, sweet.* In Keats' work: *all-delicate, great, physician, timid, unerring, wild.* The landscape, according to G. Simmel, is a spiritual entity and not a simple "intermingling of trees and hills, water-courses and stones"⁵⁰⁶. It could not be conceived as merely an external set of elements, but as a spiritual unit in which the feeling would have "whole objectivity" and would be objectively real, immediately belonging and "innate" to the landscape. It would have been inextricably intermingled with the emergence of its formal unity. It is in this way that the dissolution of the subject that observes from the subject that feels appears as something absurd, because we are all complete men before the landscape⁵⁰⁷, ecstatic, under rapture.

This interpretation of the aesthetic experience before the landscape, corroborated, at least partially, by the semantics of the texts of the Romantic poets analysed here, is an old topic of aesthetic theories, in existence from the time of Plato's dialogues. The dissolution of the subject in the sublime experience of artistic observation appears in Plato's dialogue *Ion*, which deals with inspiration as a state of emotional excitement and of possession by the divine necessary, for the poetic creation⁵⁰⁸. From the Platonic experience a poetic product with sentimental expression of divine source would emerge, whose content would possess a fundamental meaning, inexhaustibly transmissible to anyone who wants to comprehend it and become one with the cyclical process of perception and interpretation of the artistic. This can be seen in the lexicon of the Romantic poets analysed. In the work of Wordsworth and Coleridge, especially, there are expressions that reflect such a sense of communion with nature as an artwork, as well as of understanding of its language and divine message, that the poet, as a descriptor of nature, disappears, and feels one with the natural landscape. Wordsworth⁵⁰⁹ expresses his feeling of communion in TP with the following verses: "With my own modest pleasures, and have liv'd, / With God and Nature

⁵⁰⁶ Simmel, "The Philosophy of Landscape," 28.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, 28-29.

⁵⁰⁸ In Plato's dialogue *Ion* (533d), Socrates makes Ion know that poets are not able to make poetry until they don't manage to be inspired by the divine. Technique would not influence the poets, as it is only through a divine force that brings them into trance, that poets may recite and write poetry. It is not, Socrates says through the dialogue, technique what poets have when they speak well about Homer, instead it is a divine force what moves them. The divine possession would cause a transmission of content whose meaning would not be understood. The interpretation of what is said would be left to the philosopher. That is how Plato denies strict knowledge to poetry, and affirms the incompatibility of intelligence with poetization.

⁵⁰⁹ See Annex/Table 2.

communing; A soul divine which we participate, / A deathless spirit.” Wordsworth’s perception of a language that is divine at the same time as it is natural can be seen in these verses: “and I would stand, / Beneath some rock, listening to sounds that are / The ghostly language of the ancient earth” (II, 326-328). Coleridge⁵¹⁰ refers to the feeling of communion with nature in this way: “God is everywhere! The God who framed / Mankind to be one mighty family, / Himself our Father, and the World our Home; God is with me, God is in me!” In the poem *Dejection* Coleridge alludes to the comprehension of the divine language in nature: “The lovely shapes and sounds intelligible / Of that eternal language, which thy God / Utters, who from eternity doth teach / Himself in all, and all things in himself” (ll. 59-62). Lord Byron’s *Childe Harold’s Pilgrimage* is set apart from Wordsworth and Coleridge with respect to the form of conceiving the sublime, but Byron does touch on the shared language between man and nature: “A mutual language” (Canto III, XIII). The same happens in the texts of Shelley and Keats. Shelley⁵¹¹, however, gets closer to the Wordsworthian and Coleridgean perception of the sublime with his descriptions of the Mont Blanc and the power that inhabits its peak. These descriptions are certainly a good example of the feeling of being in the “presence of something great”⁵¹².

It could be questioned, however, whether any search for inspiration and ecstasy, the intuition of witnessing “something great” and, in those cases where it is not found, the sense of loss and recurrent allusion to emotions, or the feelings of the perception of nature as a divine artistic product, are not but the result of an unconscious, though constant, humanization of the natural landscape, with the latter subject, according to D. Rothenberg, to the “love of abstraction”⁵¹³. However, the idea of nature as a work of art does not have to be the result of a passion for abstraction. It could be a consequence of the human *need* for abstraction, that is, a humanization of, or approach to beauty in nature and the adaptation of art “that has always been out there in nature” to human

⁵¹⁰ See Annex /Table 4.

⁵¹¹ See Annex/Table 5.

⁵¹² Bell, *Art*, 29.

⁵¹³ In David Rothenberg’s words (*Survival of the Beautiful: Art, Science and Evolution* (London: Bloomsbury, 2013)), “the love of abstraction makes so much more of the beauty of nature appear as art: the black-and-white contrast of tree shadows on snow, the crazy textures of metamorphic rocks, the dizzying complexities of winter wrens’ songs. *The more human conventions we explore, the more art we find in the natural world [...] Nature now looks like art, instead of the other way round.* The drip patterns made by water on a desert cliff can resemble a painting. The songs of larks over the rustle of a meadow can at last be accepted as music. The darting of herons after fish in the river can be seen as a dance. *Abstraction has drawn us closer to the art that has always been out there in nature*” (pp. 22; 219. Emphasis added).

mentality and habits. What has always been “out there” should not be conceived as art, but as the perception that the Romantic poets have of the forms of nature. Thus, what is observed would be abstracted and it would be associated to superior artistic instances that are familiar and quotidian, so that what is observed becomes more cognitively and epistemologically comprehensible, facing the lack of explanatory-causal arguments. Of course, the Romantic poets do not build a narration of an explanatory-causal nature, but this would not make their texts differ from other poetic texts belonging to another style. One of their characteristics is the use of a vocabulary that blurs the boundaries between subject and object, that is, between a nature that is perceived in a sensory way and a nature that is described.

In short, Romantic poetry has enabled the channelling and favourable manifestation of a series of religious assumptions about nature, manifested in the texts analysed. This would allow confirmation of the stability of a pre-scientific WV during the Romantic period, as is proven by a lexicon that on occasion has explicitly religious overtones, and is, at other times, focused on the spiritual.

The lack of content of an explanatory-causal nature does seem to have ontological correlations in the Romantic WV and therefore, in the perception and description of nature. It has been shown how Romantic poets subjectivize the perception of nature to the extreme. A study of the lexicon confirms that the Romantic poets are more prone to describe the moods that nature causes them to experience, rather than to describe and explain the traits of nature itself. This lexicon also confirms an implicit ontology of nature, with a clear tendency to regard it as a numinous reality or manifestly as a transnatural reality.

The analysis of non-naturalistic Romantic descriptions of nature allows the affirmation that these obey the epistemological paradigm of “understanding” within the Diltheyan duality *Erklären/Verstehen* (explaining/understanding), which distinguishes the methodology of the natural sciences (*Erklären*) from the methodology of human sciences (*Verstehen*)⁵¹⁴. Indeed, the texts by Romantic authors convey a WV expressed by “comprehensive” and not by “descriptive-explanatory” techniques, by hypothesis, which are more characteristic of Naturalist authors.

⁵¹⁴ See Dilthey, *Understanding the Human World (Selected Works, Vol. II)*, 147.

In short, the conception of nature as an artistic, and also divine, creation, which has been found through the analysis of the Romantic texts, would respond, in turn, to the need for mental discernment about the meaning of the beauty and perfection observed in nature. The resource to the divine would alleviate the cognitive discomfort produced by the perception of a natural order and design even though its designer is not a part of the direct experience.

The successful abstraction of nature and of the work of art as an artistic-divine continuum, applied to satisfy the need for clarity before natural beauty, would support the conviction of the existence of an artistic-divine essence inherent to nature, one which does not allow strong dichotomies between art and nature. The natural, in short, seems to be the need for abstraction that humanizes nature and adapts it to human needs, whether artistic or divine. In the case of Romantic poets this humanization is so deep that the human subject gets confused with the object, that is, nature. This dissolution of the subject would be totally corroborated by the use of a vocabulary where there is emotional prevalence or by using constant anthropomorphisms.

So, would the most subjectivist semantics of Romantic texts respond to a WV with ontological and epistemological presuppositions different to those from the descriptions of nature made by contemporary Naturalists? To answer this question, we will now examine the descriptions of nature contained in the works of Alexander von Humboldt and Charles Darwin.

7. Transición semántica entre Romanticismo y prosa científica: Alexander von Humboldt

Introducción: más allá del Romanticismo y la *Naturphilosophie*

De entre los autores naturalistas, porque el Naturalismo científico es una de las corrientes científicas que mejor y más extensamente ha combinado el método inductivo para el conocimiento, la explicación de la naturaleza y su descripción paisajística, se ha trabajado la obra de Alexander von Humboldt por distinguirse como naturalista durante el Romanticismo; porque, asimismo, personifica de forma extraordinaria una polivalencia entre diferentes campos de estudio que ha resultado considerablemente influyente aunque irreplicable en la historia de las ciencias de la naturaleza.

Si se acepta que, en líneas generales, las descripciones de la naturaleza de los poetas románticos cumplen con el paradigma epistemológico del “comprender” (*Verstehen*), simétricamente, las descripciones del paisaje realizadas en contextos naturalistas deberían responder al paradigma de la explicación (*Erklären*), o deberían, al menos, contener más elementos propios de él. Cabe esperar, por tanto, que sus descripciones paisajísticas contengan más elementos de carácter explicativo incluyendo, en su caso, explicaciones de la repercusión subjetiva del observador.

Los conocimientos descriptivo-explicativos de la naturaleza por parte de un naturalista deberían ocasionar, de forma inversa a como ocurre en las obras románticas, percepciones y descripciones de los paisajes naturales con descriptores ontológicos menos subjetivados. Según se ha planteado en el capítulo introductorio a esta tesis, en el apartado dedicado a las subhipótesis, estos descriptores habrían de debilitar la concepción encantada en favor de una concepción “desencantada,” no en un sentido despectivo. Pues este desencantamiento no tendría por qué debilitar la percepción estética del paisaje. Esta diferencia habría de dar lugar a una ontología subyacente plasmada, por ejemplo, en el uso de términos con una carga finalista, o claramente onto-teológica, nula o escasa.

Un análisis dedicado a la obra de Humboldt resulta clave para mostrar el tránsito de una IM romántica a una IM naturalista. Las descripciones “híbridas” de la naturaleza, representativas de los textos de Humboldt, poseen la intensidad emotiva de las

composiciones poéticas románticas dedicadas al paisaje natural y, al mismo tiempo, poseen un manifiesto rigor científico. Un estudio centrado en el léxico de Humboldt permitirá, por un lado, comprobar si el conocimiento científico puede influir en la creación de descripciones de la naturaleza con descriptores ontológicos notablemente menos subjetivizados, en comparación con las descripciones de la naturaleza de poetas románticos. Por otro lado, revelará si en definitiva prima en los textos el reflejo de una concepción “desencantada” de la naturaleza, y si tal concepción llega a debilitar la percepción estética de Humboldt o, si por el contrario, la potencia.

Para abordar estas cuestiones, se han seleccionado las siguientes obras de Alexander von Humboldt:

- *Ansichten der Natur* (1808, en adelante *Cuadros/AN*)⁵¹⁵, representa el concepto de “ciencia humboldtiana” con un orden metodológico ejemplar y un romántico esplendor léxico como base descriptiva de los fenómenos que forman los diferentes cuadros de la naturaleza, minuciosamente detallados en la obra. El estudio meticuloso de las partes que componen los escenarios de la naturaleza seleccionados para examinar en función de sus características materiales, así como de la inmaterialidad característica de las fuerzas invisibles de la naturaleza, se entrelaza con un discurso personal en torno a la percepción estético-sentimental del propio Humboldt. La descripción de la emoción surgida en el acto de estudio de la naturaleza adquiere una relevancia clave en AN; emerge espontáneamente en el relato del autor y sustenta el contenido científico. Así, la ciencia no resulta pertinente sin el respaldo emotivo del testimonio estético-sentimental del Humboldt e, inversamente, la descripción sentimental no sería concebible sin un análisis descriptivo-explicativo de la naturaleza.

- *Relation Historique du Voyage aux Régions Équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799-1804* (1814-1825, en adelante RH)⁵¹⁶ integra magistralmente en elaboradas

⁵¹⁵ Todas las citas de la obra *Ansichten der Natur* de Alexander von Humboldt pertenecen a la edición traducida *Cuadros de la Naturaleza*, trad. Bernardo Giner de los Ríos (Madrid: Catarata, 2003). Además de la referencia a la traducción mediante la abreviatura *Cuadros*, se utilizará la sigla AN para referirse a la obra original: *Ansichten der Natur*, in *Studienausgabe*, hrsg. Hanno Beck, Bd. V (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987).

⁵¹⁶ Todas las citas de la obra *Relation Historique* de Alexander von Humboldt pertenecen a *Relation Historique du Voyage aux Régions Équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799-1804*, Vol I (Paris: L'imprimerie de Smith, 1814). Los 3 volúmenes de *Relation Historique du Voyage aux Régions Équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799-1804* se incluyen en la colección de 30 volúmenes sobre el viaje de Humboldt y Aimé Bonpland titulada *Voyage aux Régions Équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799-1804* (1808-1834). *Relation Historique* relata el primer tercio del viaje de Humboldt y Bonpland hasta marzo de 1801. Utilizaré las siglas RHI, RHII y RHIII para referirme al primer, segundo o tercer volumen de *Relation Historique*, según convenga.

descripciones paisajísticas apuntes científicamente concretos sobre los elementos que conforman el paisaje natural y crea una narrativa que engloba el placer por todos y cada uno de los elementos de la naturaleza visible por ser, en su conjunto, las partes que forman el maravilloso *todo* natural. El carácter descriptivo de la obra mantiene una variedad léxica considerable gracias al uso constante de unos descriptores estéticos que no decaen en precisión expresiva y mantienen un ritmo favorable para la evocación imaginativa del paisaje descrito. Estas características resultan determinantes para una obra creada a partir de la observación y la admiración de la naturaleza que provoca goce estético en el ser humano, una experiencia sensorial a la par que anímica.

- *Kosmos: Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (1845-1862, en adelante *Cosmos/Kosmos*)⁵¹⁷ perdura en la historia del Naturalismo científico como uno de los proyectos científico-literarios más ambiciosos de Humboldt. Esta obra se ha realizado con un lenguaje que refleja osadía científica y un dominio ejemplar de una narrativa científico-artística. El contenido de *Kosmos* procura ser el eco de un título estrictamente descriptivo: el *cosmos* como idea referente para Humboldt parece guiar las descripciones de la naturaleza entendida como *todo* que comprende desde lo sideral hasta lo terrestre, la naturaleza visible y las leyes que la gobiernan. Esta obra en sí pretenciosa, considerada como uno de los logros científico-literarios más sustanciales del Naturalismo científico, pretende constituir un tratado influyente para la ciencia venidera.

El vehemente interés por percibir fenómenos de la naturaleza y descubrir la causa que los produce mediante el estudio detallado del entorno natural circundante, inunda cada página de la obra de Alexander von Humboldt. Este interés es plasmado en los textos junto con la expresión ocasional de sus sentimientos, surgidos por la observación de escenarios de la naturaleza que le causan impacto estético, así como una gran inquietud científica.

Estas características, y otras, están presentes en tres de sus más relevantes obras: *Ansichten der Natur*, *Relation Historique* y *Kosmos*. Un análisis detallado, por un lado,

⁵¹⁷ Todas las citas de *Kosmos* pertenecen a la traducción traducción *Cosmos, Ensayo de una Descripción Física del Mundo*, traducción de los tomos I, II, III y IV de Bernardo Giner y José de Fuentes. Traducción del tomo V de Norak (Madrid: CSIC/Catarata, 2011. Utilizaré la abreviatura *Cosmos* para referirme a la edición traducida de la obra. Además de la referencia a la traducción, se utilizará la abreviatura *Kosmos* para referirse a la obra original: *Kosmos, Entwurf einer Physischen Weltbeschreibung*, en *Studienausgabe*, Hrsg. Hanno Beck, Bde. 7/1 und 7/2 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987), (Teilband 1)).

del contenido de las obras en torno a la descripción de la naturaleza revelará la forma humboldtiana de percibir la naturaleza y, de forma más general, su forma de concebir el universo. Por otro, un análisis centrado en el contenido y el léxico de estas obras de Humboldt permitirá delimitar qué rasgos onto-epistemológicos comparte Humboldt con el Romanticismo y de qué rasgos prescinde. La obra de Humboldt constituye así un tránsito directo entre las descripciones románticas de la naturaleza y las descripciones del paisaje natural contenidas en la obra de Charles Darwin.

7.1 *Ansichten der Natur*: cuadros de la naturaleza y el ánimo

La relación de Humboldt con Friedrich W. J. von Schelling y su amistad con Goethe hace que, inevitablemente, se relacione a Humboldt con la filosofía natural idealista de Schelling y “la manera de Goethe” de hacer ciencia⁵¹⁸. Si bien es evidente que Humboldt pudo llegar a verse influido por la *Naturphilosophie*⁵¹⁹, su análisis de la naturaleza, marcadamente naturalista, deshace la creencia a favor de una completa influencia idealista⁵²⁰. La “doble aproximación a la naturaleza” de Goethe, científica, por un lado y artística, por otro, permiten la captación de la naturaleza “como totalidad”⁵²¹. El análisis goetheniano de la naturaleza que procede, en primer lugar, a partir del estudio de las partes para pasar después al “conocimiento del todo”⁵²² es una característica muy presente en la obra de Humboldt⁵²³. Precisamente, es el “todo,” la

⁵¹⁸ Anne Buttimer (“Beyond Humboldtian Science and Goethe’s Way of Science: Challenges of Alexander von Humboldt’s Geography,” *Erdkunde* 55, Issue 2 (2001)) se refiere a la meticulosa observación de la naturaleza de Goethe, por un lado, y a la “subjetividad inevitable en la percepción y comprensión humanas” plasmada en sus obras, por otro, para caracterizar la denominada “Goethe’s way of science” o, la manera de hacer ciencia de Goethe (p. 106).

⁵¹⁹ Buttimer (“Beyond Humboldtian Science”) establece el *Encyclopédisme* y la *Naturphilosophie* como ejemplos que Humboldt —y Goethe— trasciende por proceder mediante una “más directa observación y estudio de la naturaleza” que aquéllos (p. 105). Los Enciclopedistas, defensores de una naturaleza comprendida como mecanismo y dominada por el poder de la ciencia, ignoraban las dimensiones espirituales y estéticas de la naturaleza (p. 106). Los “Filósofos de la Naturaleza,” en cambio, concedían gran importancia a la subjetividad en la observación de la naturaleza, siendo ésta una proyección del sujeto que la observa.

⁵²⁰ Haciendo referencia a Humboldt y su característica doble aproximación a la naturaleza, M. Corbera (“Ciencia, Naturaleza”) apunta que “si bien rechazaba los excesos especulativos e idealistas, admitía que ciertos planteamientos racionalistas especulativos bien fundamentados podían ser compatibles con el enfoque propiamente científico” (p. 46).

⁵²¹ M. Corbera, “Ciencia, Naturaleza,” 43.

⁵²² *Ibíd.*, 44.

⁵²³ Coincido con Buttimer (“Beyond Humboldtian Science”) en su defensa de una superación humboldtiana del mecanicismo enciclopedista y un excesivo idealismo en una síntesis poética y científica. Sin embargo, no defiendo su inicial premisa a favor de una “Ciencia Humboldtiana” que enfatiza “la objetividad y el rigor en la medición y generalización final de resultados” así como “los

interrelación de fuerzas de la naturaleza, lo que Humboldt desea vislumbrar mediante el análisis detallado de las partes que componen el paisaje natural, y mostrar en AN. En términos de F. Farinelli, con AN “el concepto de paisaje se transforma, por vez primera, de concepto estético en concepto científico, pasa de la literatura artística y poética a la geografía, se carga de un significado inédito y literalmente revolucionario, desde el punto de vista de la historia del conocimiento”⁵²⁴.

Se destacan a continuación los dos aspectos de la búsqueda humboldtiana de interrelaciones de fuerzas en la naturaleza que mejor permiten vislumbrar la notable presencia de una perspectiva alternativa al mero análisis científico de la naturaleza: el

productos de la investigación científica” y “la verificación de sus procedimientos analíticos” (p. 106), contrastada con la inevitablemente subjetiva “Goethe’s Way of Science” basada en la “mirada del científico” (ídem.). Buttimer afirma encontrar “resonancias a los dos tipos de interpretaciones” en la obra de Humboldt dado que “trasciende las tensiones entre objetividad y subjetividad” (ídem.). Sin embargo, a mi juicio, la presencia de lo poético en la obra de Humboldt exhibe características propias que están lejos de considerarse influencias goethenianas. En efecto, puede que se perciban “ecos” (p. 109) goethenianos, no obstante, la aproximación directamente sensorial a la naturaleza, en conjunción con una análoga percepción estética del paisaje, vuelven la obra de Humboldt única, no desmembrable en conceptos dicotómicos, atractiva por su carácter evocativo y por su “sucinta comunicación de resultados científicos” (p. 117). E. Álvarez (“Para un Ensayo”) aporta un enfoque quizás más acertado del estudio humboldtiano de la naturaleza. Destaca “en el sistema de ideas humboldtianas” la presencia de “algo que es metaempírico,” manifestado en el propósito de Humboldt de hallar un orden natural de fuerzas bajo el influjo de leyes y considerado “una parte esencial y no un mero aditamento en la visión de su *Cosmos*” (p. 360). Sin embargo, esta visión sería fácilmente detectable en otras obras como AN, cuyo objetivo latente consistiría en la búsqueda de una descripción de la naturaleza completa, partiendo del análisis detallado de los elementos concretos de la naturaleza y culminando en una síntesis generalizadora. Álvarez considera que la presencia de lo “metaempírico” ha permitido mantener “su firme criterio inductivo [...] a una cierta altura, por encima de los riesgos de un positivismo limitado” (ídem).

⁵²⁴ Franco Farinelli, “El Don de Humboldt: el Concepto de Paisaje,” en *Geografía, Paisaje e Identidad*, eds. Clara Copeta y Rubén Lois (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009), 45. Farinelli ha descrito con exactitud las implicaciones derivadas de la obra de Humboldt y ha destacado una nueva consideración del paisaje como objeto científico. Ahora bien, resulta quizás arriesgado afirmar que la “mudanza estructural” de la función del paisaje “de estética a científica” es una maniobra mediante la cual Humboldt acerca su estudio de la naturaleza y nueva consideración del paisaje natural a un público desconocedor del nuevo enfoque humboldtiano. El paso de un concepto de paisaje estético a científico, según Farinelli, “podía realizarse solo a partir de la imagen artística, la única imagen de la naturaleza entonces conocida por la burguesía [...] Se trataba de transformar la cultura burguesa partiendo de su matriz estética, de mudar el sabor pictórico y poético, al que esa cultura estaba limitada, en la ciencia de la naturaleza, apta para el dominio y no solo para la simple representación” (p. 46). Buttimer (“Beyond Humboldtian Science”) acepta la idea de Farinelli y expresa que la forma humboldtiana de análisis del paisaje “le permitía atraer simultáneamente a muchos públicos en América y Europa: mostrando la Naturaleza como foco interesante para artistas y sabios literarios y al mismo tiempo como un foco legítimo para la investigación científica” (p. 117). Cedric Hentschel sostiene la misma idea en “Alexander von Humboldt’s Synthesis of Literature and Science,” *Alexander von Humboldt 1769 / 1969*, ed. Adolf Meyer-Abich (Bonn: Inter Naciones, 1969), 111. No pongo en duda la capacidad mayor de expansión ideológica que permite la perspectiva dual mediante la cual Humboldt analiza el paisaje. Sin embargo, no es acertada la forma en la que retratan estos expertos el estudio de la naturaleza en la obra de Humboldt, a saber, como poseedor de una especie de “plan” expansivo y revolucionario que permite alterar toda concepción establecida del concepto de paisaje y representa la naturaleza de forma marcadamente artística con el propósito de acercarla a un público más amplio. El estilo humboldtiano de fusión poético-científica posee un marcado carácter espontáneo, nada cercano a otro tipo de propósitos ajenos a la mera difusión de resultados científicos e impresiones subjetivas ocasionales, entremezcladas éstas con el discurso científico.

influjo del paso del tiempo en la naturaleza, por un lado, y los sentimientos que afloran en la observación científico-estética de la naturaleza, por otro⁵²⁵. Estas características, sin embargo, no deben limitarse solamente a AN, dado que están constantemente presentes en la obra completa de Humboldt.

Gran parte de la obra AN de Humboldt se caracteriza por contener fragmentos con una descripción de la naturaleza notablemente más cercana a la prosa científica que al lenguaje poético o a la narrativa literaria:

El cultivo de las plantas cuyo crecimiento exige una temperatura determinada nos enseña que, además de la meseta tibetana y el desierto del Gobi ofrece aún Asia, entre los paralelos 37° y 48°, en los sitios que otras veces se presentaba como meseta continua, considerables depresiones y verdaderas hondonadas (*Cuadros*, 101. AN, 54).

Sin embargo, además del análisis preciso que necesariamente exige un estudio centrado en las características físicas del paisaje, así como en la comprensión de la relación entre diferentes leyes naturales que actúan sobre él, Humboldt no prescinde del lenguaje descriptivo-emotivo. Esta forma de comunicación de ideas es precisamente el tipo de registro que le permite aportar reflexiones y cuestiones que trascienden los límites del lenguaje descriptivo-explicativo. Esta serie de reflexiones se acercan, en ocasiones, a un tipo de pensamiento trascendental como el que analiza el paso y la influencia del tiempo en la naturaleza:

Sin embargo, todas las causas de calor y de sequía enumeradas podrían no ser aún suficientes para trocar en un espantoso mar de arena partes tan dilatadas del suelo africano si alguna revolución natural, como una invasión del océano por ejemplo, no hubiese despojado a esta superficie unida de las plantas y de la tierra vegetal que la cubrían. *¿En qué época se produjo esta catástrofe? ¿Qué fuerza determinó la irrupción de las aguas?* Misterio es este que queda profundamente envuelto en la noche de los tiempos (*Cuadros*, 52. AN, 10)⁵²⁶.

Se ha de incidir sobre otro ejemplo que trata sobre la influencia del tiempo en el funcionamiento de la naturaleza:

⁵²⁵ Sobre AN, se ha de destacar la apreciación de Joaquín Fernández Pérez (*Humboldt: el Descubrimiento de la Naturaleza* (Tres Cantos, Nivola, 2002)) sobre la atracción que esta obra podía suscitar “como un clásico libro de viajes, pero también tenía un fondo proclive a la admiración estética del paisaje, de los indios y de las producciones naturales” (p. 243). El “fondo” al que este autor se refiere está constantemente presente en la obra de Humboldt. No obstante, no es tanto un fondo, sino una tendencia clara, explícitamente establecida a lo largo de AN.

⁵²⁶ Todas las cursivas en las citas de Humboldt son mías. En el caso de que pertenecieran al texto original, se especificaría en una nueva nota.

Todas las playas situadas bajo los trópicos, y tengo presentes en particular las costas de Perú entre Amotapo y Coquimbo, muestran *cuántos siglos, y aún miles de años acaso*, se necesitan para que en estas regiones abrasadoras, que jamás humedece la lluvia y donde no pueden germinar las lecideas ni especie alguna de líquenes, ofrezcan las móviles arenas un punto de apoyo estable a las raíces de las plantas (*Cuadros*, 53. AN, 11).

El análisis científico del entorno natural se mezcla con elucubraciones, románticas en esencia acerca del paso del tiempo (“¿En qué época se produjo esta catástrofe? ¿Qué fuerza determinó la irrupción de las aguas?” “cuántos siglos, y aún miles de años acaso”) y de su dominio sobre la mente humana que trata, en el caso de Humboldt, de obtener constancia inteligible acerca de un proceso intuitivamente infinito. Las especulaciones sobre un aparentemente infinito poder temporal se traspasan al ámbito del estudio de las fuerzas y leyes que operan en la naturaleza. Conocer con exactitud “cuántos siglos, y aún miles de años acaso” hacen falta para que las fuerzas de la naturaleza puedan llegar a tener una influencia materialmente notable, puede volverse una tarea tan ardua como el hecho de conocer las leyes mismas.

T. Furniss rememora cómo los escritores del período romántico pueden haber sido “influidos por, o haber influido, las teorías geológicas”⁵²⁷ del momento. La “geología estética” llega a ser considerada “una parte intrínseca de la cultura literaria común del período romántico temprano anterior a la formación de la geología y la literatura como discursos mutuamente exclusivos y disciplinas en el temprano siglo diecinueve”⁵²⁸. Surge así lo “sublime geológico”⁵²⁹ como “categoría geo-estética”⁵³⁰, vínculo entre dos mundos forzados a colisionar como la ciencia y la literatura. La descripción de los sentimientos de Humboldt frente a la consciencia del paso del tiempo en la naturaleza recuerdan, según Furniss, a los conceptos que envuelven la idea de lo “sublime geológico,” a saber, “la infinita, impensable escala temporal” requerida para que la Tierra pueda llegar a generar todas sus “características geomórficas”⁵³¹.

Se ha mostrado la inquietud de Humboldt con respecto al paso del tiempo geológico sobre las formas de la naturaleza. Sin embargo, como si de forma involuntaria

⁵²⁷ Furniss, “Romantic Geology,” 305.

⁵²⁸ Ídem.

⁵²⁹ Expresión de Noah Heringman en *Romantic Rocks, Aesthetic Geology* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2010). Heringman destaca las narrativas y poemas centrados en las descripciones de sublimes formas geológicas como el Mont Blanc, presente en la obra de poetas como Wordsworth, Coleridge y Shelley. Tales relatos se habrían de considerar como evocadores de un tiempo infinito mediante la percepción de lo sublime a partir de la observación de las formas geológicas.

⁵³⁰ Furniss, “Romantic Geology,” 307.

⁵³¹ *Ibíd.*, 315.

la pretensión del análisis preciso y el “estudio filosófico” de la naturaleza, lejanos de los límites “de una simple descripción,” le indujeran a acentuar la importancia de tal proyecto, Humboldt rememora y destaca la tarea principal del investigador naturalista, a saber, la utilización del tiempo como concepto que le permita “presentir lo que aún no puede ser ostensible”:

El estudio filosófico de la naturaleza no podría quedar encerrado en los límites de una simple descripción; es algo más que la estéril aproximación de fenómenos aislados. *Séale, pues, lícita a la curiosa actividad del hombre remontarse desde el presente a las tinieblas del pasado, presentir lo que aún no puede ser ostensible* y complacerse en esos antiguos mitos geológicos que siempre reaparecen bajo nuevas formas (*Cuadros*, 378. AN, 314).

Humboldt pone de manifiesto una “interacción entre la especulación geológica y la experiencia estética y teoría de lo sublime”⁵³². En términos más precisos, Humboldt, a través de la especulación geológica, se aproxima a una “estética de lo infinito”⁵³³ a partir de la naturaleza elemental finita, generadora ésta de sentimientos oscilantes entre lo científicamente preciso y lo intuitivo, lo material y lo trascendental.

La hibridación estilística de Humboldt podría refutar, al menos en parte, la creencia sobre el vago interés romántico por la ciencia. El vehemente empeño del naturalista Humboldt por descubrir el orden oculto del entramado de leyes, así como las funciones individuales de las propias leyes, se revela en AN:

La magnitud absoluta y el grado de desarrollo a que pueden llegar las especies de animales y de plantas que componen una misma familia se rigen por leyes ignoradas aún (*Cuadros*, 228. AN, 185).

La presencia de un notable reducto de ideas características de las descripciones románticas de la naturaleza se manifiesta en la necesidad de transmitir la percepción de una fuerza que hace concebir la naturaleza como algo vivo, capaz de regenerar la vida allá donde haya sido destruida. La oposición romántica que sitúa a la naturaleza activa, poderosa, imperecedera por encima del ser humano, que perece con el paso del tiempo, se muestra en el texto de Humboldt mediante la descripción de sentimientos de intensa sensibilidad hacia la naturaleza:

⁵³² Furniss (“Romantic Geology, 305), refiriéndose a la obra *Mountain Gloom and Mountain Glory* de M. H. Nicholson.

⁵³³ Nicholson, *Mountain Gloom*, 271-323.

si todas las flores del espíritu se marchitan, si el tiempo arrastra en sus tormentas las obras del genio creador, *del seno de la tierra brota siempre una nueva vida*. La fecunda naturaleza desenvuelve incesantemente sus gérmenes sin que parezca inquietarse en investigar si el hombre, implacable raza, ha de destruir el fruto antes de su madurez (*Cuadros*, 194. AN, 143).

El perceptor de las fuerzas de la naturaleza, sin embargo, no se ha de mantener pasivamente receptivo, sino que deberá perseguir un armónico vínculo entre lo descriptivo y lo sentimental. Humboldt presenta la relación descriptivo-sentimental para acentuar la trascendencia de los sentimientos en la tarea de descripción del paisaje. La curiosidad humana permite una aproximación más intensa a la naturaleza y concede, asimismo, especial agudeza al carácter emotivo. Humboldt subraya la importancia del acercamiento científico a la naturaleza para obtener sentimientos tan profundos como el que permite experimentar la consciencia de una diversidad orgánica repartida de forma universal:

Todo anuncia un mundo de fuerzas orgánicas en movimiento. En cada matorral, en la corteza agrietada de los árboles, en la tierra que cavan los himenópteros, *la vida se agita y se hace oír como una de las mil voces que envía la naturaleza al alma piadosa y sensible del hombre* [...] Cuando el hombre interroga a la naturaleza con su penetrante curiosidad, o mide en su imaginación los vastos espacios de la creación orgánica, *de cuántas emociones experimenta es la más poderosa y profunda el sentimiento que le inspira la plenitud de la vida esparcida universalmente* (*Cuadros*, 216; 219. AN, 165; 175).

Es notoria la forma empleada por Humboldt para transmitir la idea de un mundo de fuerzas interconectadas. La expresión “la vida se agita y se hace oír como una de las mil voces que envía la naturaleza” permite una clara comparación con los versos empleados por Coleridge en *FM*, en donde se describe la existencia del lenguaje divino en la naturaleza, así como en *This Lime-Tree Bower*, en donde es el propio Coleridge el que contempla y dialoga con la naturaleza; o incluso en *Hymn before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni* en donde el poeta interroga activamente al Mont Blanc. La voz de la naturaleza en la obra de Humboldt, sin embargo, no exhibe características mágicas ni un mensaje divino para interpretar.

Es relevante que a propósito de su análisis sobre la obra de Humboldt, D. Kenosian cite a Kant⁵³⁴ para destacar su idea de una naturaleza activa y hablante, y que

⁵³⁴ En términos de David Kenosian (“Speaking of Nature,” In *Alexander von Humboldt: From the Americas to the Cosmos*, ed. Raymond Erickson et. al. (New York: Bildner Center, City University of New York, 2004) Online publication: http://www.gc.cuny.edu/CUNY_GC/media/CUNY-Graduate-Center/PDF/Centers/Bildner%20Center%20for%20Western%20Hemisphere%20Studies/Publications/lu

se comunica con el ser humano sugiriéndole la existencia de “un sentido más elevado” (*einen höhern Sinn*). Pero, ¿qué es lo que permite que un diálogo entre la naturaleza y su observador sea posible? Es relevante la sugerencia de Kenosian, a saber, una “noción romántica de traducción” aplicable a Humboldt y definida como “una serie de potenciaciones que comienzan en la experiencia ordinaria y abarcan la conceptualización”⁵³⁵. En otros términos, la traducción humboldtiana consistiría en “la conversión de nuestra información sensorial bruta en una imagen de la naturaleza”⁵³⁶. El “sentido más elevado” para Humboldt sería, sin duda, la obtención de una imagen completa y armónica de la naturaleza mediante el análisis de sus partes y gracias a la inclusión del lenguaje artístico en la descripción de dicha imagen, representante de la “interacción dinámica de fuerzas naturales que actúan conjuntamente”⁵³⁷.

El verdadero sentido de la voz que emiten las “fuerzas orgánicas en movimiento” inspira a Humboldt para descifrar, en términos científicos, el funcionamiento de unas fuerzas cuya mutua relación le es aún desconocida, pero cuya variedad y homogénea difusión sugiere la existencia de un orden aún sin descubrir. Los intensos sentimientos que provoca en Humboldt “la plenitud de la vida esparcida universalmente” y el deseo de conocimiento de las relaciones que hacen funcionar el complejo sistema biológico, hacen surgir ideas acerca de la conexión entre el mundo físico y el mundo espiritual, así como de las afecciones que puedan llegar a aflorar, dada la correlación entre los dos mundos diferentes:

quién no se siente diversamente afectado a la espesa sombra de las hayas, en colinas coronadas de solitarios abetos y en las praderas donde se escucha el murmullo del viento a través del tembloroso follaje de los abedules? Estas formas vegetales de nuestros climas despiertan alternativamente en nuestro espíritu imágenes melancólicas, severas o alegres. La influencia de lo físico sobre lo moral, esa acción recíproca y misteriosa del mundo sensible y del mundo inmaterial comunica al estudio de la naturaleza, hecho desde muy elevado punto de vista, un atractivo singular, hartamente desconocido hasta nuestros días (Cuadros, 227. AN, 183).

[mboldt.pdf](#)), “el individuo percibe la naturaleza, según dice Kant, no tanto como si fuera un objeto pasivo sino como si fuera un sujeto hablante” (p. 501). Kenosian se refiere al siguiente párrafo de la *Kritik der Urteilskraft*: “die Reize in der schönen Natur, welche so häufig mit der schönen Form gleichsam zusammenschmelzend angetroffen werden, sind entweder zu den Modificationen des Lichts (in der Farbengebung) oder des Schalles (in Tönen) gehörig. Denn diese sind die einzigen Empfindungen, welche nicht bloss Sinnengefühl, sondern auch Reflexion über die Form dieser Modificationen der Sinne verhalten, und so gleichsam eine Sprache, die die Natur zu uns führt, und die einen höhern Sinn zu haben scheint, in sich enthalten” (§42).

⁵³⁵ Kenosian, “Speaking of Nature,” 502.

⁵³⁶ Ídem.

⁵³⁷ *Ibíd.*, 507.

Además de ofrecer un estudio y registro detallado de las escenas de la naturaleza, a su vez, Humboldt se detiene en su descripción en ocasiones para transmitir emociones como el sobrecogimiento (“quién no se siente diversamente afectado”) provocado por la espesura de la sombra de las hayas que hacen que reflexione sobre la relación entre lo material y lo inmaterial. Las fuerzas de la naturaleza que se manifiestan ante los ojos de Humboldt hacen que resulte ineludible la necesidad de transmitir las emociones surgidas mediante la observación de sus efectos visibles. Humboldt, precisamente, aporta énfasis a la capacidad del ser humano de describir la naturaleza y llegar a sentir emociones ante cierto tipo de paisajes:

Muchas veces la impresión que la vista de la naturaleza produce en nosotros se debe menos al propio carácter de la comarca que al día en que nos aparecen las montañas y llanuras alumbradas por el transparente azul de los cielos, o veladas por las nubes que cerca de la superficie de la tierra flotan. Del mismo modo, las descripciones de la naturaleza tanto más vivamente cuanto más en armonía se hallan con las necesidades de nuestra sensibilidad porque el mundo físico se refleja en lo más íntimo de nuestro ser con toda su verdad viviente. *Cuánto da carácter individual a un paisaje el contorno de las montañas que limitan el horizonte en un lejano indeciso, la oscuridad de los bosques o de pinos, el torrente que se escapa del centro de las selvas y se estrella con estrépito entre rocas suspendidas; cada una de estas cosas ha existido, en todo tiempo, en misteriosa relación con la vida interior del hombre* (Cuadros, 179-180. AN, 128).

En palabras del propio Humboldt, las descripciones de la naturaleza no muestran el “propio carácter de la comarca,” sino que se corresponden con el particular estado de ánimo del observador/descriptor. Esta es, ciertamente, una actitud claramente romántica que Humboldt asume y defiende. Las descripciones paisajísticas de Humboldt adquieren una intensidad más viva cuanto más en armonía se hallen “con las necesidades de nuestra sensibilidad.” Tales descripciones, no obstante, no deben prescindir de una “investigación constante”⁵³⁸, pues es precisamente la reproducción de la verdad sobre la naturaleza la que aporta “nueva vida al lenguaje”⁵³⁹ y la que potencia el carácter sentimental en ser humano. El lenguaje de Humboldt, en tanto que reflector de su estado de ánimo, busca la verdad en la naturaleza con un manifiesto carácter artístico, un medio indispensable para lograr una comprensión holística de la naturaleza. En suma, la unión de conocimiento y sentimiento es un rasgo metodológico asumido por Humboldt en sus relatos científicos.

⁵³⁸ Humboldt, *Cuadros*, 210. AN, 158.

⁵³⁹ Ídem.

7.2. Entre lo concreto y lo abstracto: *Relation Historique* y las narrativas científica y sentimental

La expedición de Humboldt y Aimé Bonpland por diferentes regiones de América —sobre todo, América del sur— tuvo como fruto una extensa obra: *Voyage aux Régions Équinoxiales du Nouveau Continent* que incluye los tres volúmenes de *Relation Historique*, dedicados a la descripción de los lugares visitados, así como del análisis preciso realizado sobre la vegetación, el clima, diversos elementos del paisaje geográfico, entre otra serie de estudios en la naturaleza. Humboldt especifica su propósito personal de buscar “una naturaleza salvaje” y “majestuosa” con el fin de poder contribuir al progreso científico gracias a su trabajo como naturalista:

Ce n'étoit plus le désir de l'agitation et de la vie errante, c'étoit celui de voir de près une nature sauvage, majestueuse, et variée dans ses productions; c'étoit l'espoir de recueillir quelques faits utiles aux progrès des sciences, qui appeloient sans cesse mes vœux vers ces belles régions situées sous la zone torride (RH I, 41).

El relato del viaje de Humboldt destaca por ser principalmente descriptivo. No se encuentran tantas referencias explícitamente científicas como en AN. RH aporta primacía al relato descriptivo sobre la práctica científica realizada a lo largo de todas las regiones, así como de las diferentes experiencias vividas. Los apuntes sobre la impresión causada por la observación de la naturaleza en Humboldt destacan por ser numerosos, especialmente expresivos y de un notable énfasis:

La nuit étoit d'une sérénité et d'une fraîcheur admirables [...] Après minuit, de gros nuages noirs s'élevant derrière le volcan couvrirent par intervalles la lune et la belle constellation du scorpion (RH I, 82).

Humboldt se caracteriza por resistir, según L. D. Walls, “el desplazamiento tectónico que estaba partiendo el mundo del conocimiento bajo sus pies”⁵⁴⁰. Así, la obra de Humboldt puede ser considerada como “puente”⁵⁴¹ que vincula la ciencia y la literatura, lo empírico y lo reflexivo. La “ciencia humboldtiana”⁵⁴² asocia el trabajo más

⁵⁴⁰ Laura Dassow Walls, *The Passage to Cosmos, Alexander von Humboldt and the Shaping of America* (Chicago: The University of Chicago Press, 2009), 4-5.

⁵⁴¹ *Ibid.*, 5.

⁵⁴² El historiador William Goetzmann (*Army Exploration in the American West, 1803-1862* (New Haven: Yale University Press, 1959)) acuña en 1959 el adjetivo “humboldtiano” para referirse a la ciencia romántica que considera la naturaleza orgánica como sistema dinámico de elementos interconectados. La reflexión sobre el tema de la ciencia humboldtiana se puede encontrar en las páginas 17-21, 423 y 431.

técnico del naturalista con la búsqueda de un orden interno e interactivo de fuerzas de la naturaleza. Según Walls, las mediciones de Humboldt están “dirigidas hacia la identificación de las interacciones imperceptibles de, hasta el momento, insospechadas fuerzas naturales”⁵⁴³. La “exploración,” la “recolección,” la “medición” y, por último, la “conexión”⁵⁴⁴ son ejercicios de estudio de la naturaleza clave para Humboldt, que rechaza la parcelación del conocimiento, así como una segmentación definitiva, sin reensamblaje, de los conocimientos obtenidos sobre el paisaje natural.

Este doble análisis de la naturaleza, no doblegado, sin embargo, a una dualidad permanente, contempla, lógicamente, las dificultades de descripción de una naturaleza tan atractiva para la ciencia instrumental como para la expresión sentimental:

Le voyage au sommet du volcan de Ténériffe n'est pas seulement intéressant à cause du grand nombre de phénomènes qui se présentent à nos recherches scientifiques; il l'est beaucoup plus encore par les beautés pittoresques qu'il offre à ceux qui sentent vivement la majesté de la nature. C'est une tâche difficile à remplir que de peindre ces sensations: elles agissent d'autant plus sur nous, qu'elles ont quelque chose de vague, produit par l'immensité de l'espace comme par la grandeur, la nouveauté et la multiplicité des objets au milieu desquels nous nous trouvons transportés. Lorsqu'un voyageur doit décrire les plus hautes cimes du globe, les cataractes des grandes rivières, les vallées tortueuses des Andes, il est exposé à fatiguer ses lecteurs par l'expression monotone de son admiration. Il me paroît plus conforme au plan que je me suis tracé dans cette Relation, d'indiquer le caractère particulier qui distingue chaque zone. On fait d'autant mieux connoître la physionomie du paysage, qu'on cherche à en désigner les traits individuels, à les comparer entre eux, et à découvrir, par ce genre d'analyse, les sources des jouissances que nous offre le grand tableau de la nature (RH I, 137).

Es significativa la primacía que Humboldt aporta explícitamente al atractivo estético que una forma geológica como el Teide puede tener sobre el interés científico del que al parecer carece. Lo “indefinido” y la “inconmensurabilidad del espacio”

Susan F. Cannon (*Science in Culture: The Early Victorian Period* (New York: Dawson and Science History Publications, 1978) discute sobre ciencia humboldtiana en el tercer capítulo (pp. 73-110)) y se opone a Goetzmann por considerar su idea sobre la ciencia humboldtiana demasiado vaga. Cannon apuesta por el reconocimiento de lo humboldtiano como vinculante entre lo teórico y lo práctico y aporta relevancia a lo empírico como medio necesario y no excluyente de la búsqueda de una relación dinámica de leyes causales en la naturaleza. En términos de Brad D. Hume (“The Romantic AND the Technical in Early Nineteenth-Century American Exploration,” En *Surveying the Record: North American Scientific Exploration to 1930*, ed. Edward C. Carter II, Vol. 231 (Philadelphia: American Philosophical Society, 1999)), “lo romántico no era sólo lo sublime,” (p. 304) sino que abarcaba la realidad desde un punto de vista más amplio. El trabajo más técnico, como la recolección de información o la medición del entorno natural, sirve, según Walls (*The Passage to Cosmos*), como base fundamental para posteriormente reensamblar y reconectar el contenido en “un nuevo orden” (p. 127).

⁵⁴³ Walls, *The Passage to Cosmos*, 127.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, 126-127.

transforman a la naturaleza en magnificente, agitadora de tal cantidad de sentimientos en el ser humano que se puede correr el riesgo, según Humboldt, de “fatigar al lector” con descripciones emocionales monótonas. Humboldt apuesta por un análisis específico del paisaje que dé cuenta del “goce que nos depara el gran cuadro de la Naturaleza,” y trata, según Walls, de identificar los elementos individuales de la naturaleza que componen las impresiones humanas⁵⁴⁵. La enumeración de elementos de la naturaleza es un factor común de las descripciones humboldtianas que tienen como objeto la delimitación de las fuentes del goce estético humano:

Rien n'est comparable à l'impression du calme majestueux que laisse l'aspect du firmament dans ce lieu solitaire [...] *L'arbre sous lequel nous étions assis, les insectes lumineux qui voltigeoient dans l'air, les constellations qui brilloient vers le sud*, tout sembloit nous dire que nous étions loin du sol natal. Si, alors, au milieu de cette nature exotique, du fond d'un vallon, ta cloche d'une vache ou le mugissement du taureau se faisoit entendre, le souvenir de la patrie se réveillait soudain. *C'étoit comme des voix lointaines qui retentissoient d'au-delà des mers, et dont le pouvoir magique nous transportoit d'un hémisphère à l'autre. Étrange mobilité de l'imagination de l'homme, source éternelle de ses jouissances et de ses douleurs!* (RH I, 398).

“Las voces” de la naturaleza resuenan en la mente del perceptor, que las entiende e interpreta como llamadas desde su país natal. La imaginación permite una evasión al lugar de origen, estando, a su vez, en comunión con elementos del entorno inmediato como los enumerados, a saber, el árbol, los insectos luminosos, las constelaciones. Tales experiencias sensoriales y a la vez intuitivas se convierten en un vago presentimiento de la unión armónica entre todos los elementos, fuerzas y leyes de la naturaleza. Las intuiciones, los presentimientos, sin embargo, dejan de ser epistémicamente suficientes; según Walls, “la mente movida por el asombro y la admiración pasa a la reflexión, a la comprensión potenciada, a la duda y la investigación—a la ciencia”⁵⁴⁶. La ciencia permite una comprensión de la unión armónica en la naturaleza de elementos y fuerzas que generan sensaciones de deleite mediante la delimitación de los objetos concretos que las hacen surgir. Es, por tanto, necesario “fijar bien los contornos del cuadro,” definir los elementos minuciosamente y describirlos de la forma más simple posible:

J'essaierai de dépeindre, non les sensations que nous éprouvâmes, mais l'aspect d'un lieu qui est si célèbre parmi les sites du Nouveau-Monde. *Plus les objets*

⁵⁴⁵ *Ibíd.*, 225.

⁵⁴⁶ *Ibíd.*, 224.

sont imposans et majestueux, plus il est essentiel de les saisir dans leurs moindres détails, de bien arrêter les contours du tableau que l'on veut offrir à l'imagination du lecteur, de décrire avec simplicité ce qui caractérise les grands et impérissables monumens de la nature (RH II, 308).

El análisis fisionómico de un paisaje concreto es, según Walls, el “umbral” mediante el cual para Humboldt “la naturaleza interpenetra la mente”⁵⁴⁷. Lo concreto y lo abstracto se fusionan gracias al método descriptivo-explicativo de análisis paisajístico, posibilitador de una percepción de la unidad natural de elementos diferentes —perceptible o no, material e inmaterial— a través del examen meticuloso de las partes visibles del paisaje. La comprensión racional del funcionamiento de las partes genera el vínculo entre la naturaleza y el ser humano, una comunión que hace surgir un sentimiento de familiaridad con las formas de la naturaleza —y sus voces—. Sobre una necesaria enumeración de elementos de la naturaleza que hacen generar un sentimiento de unión del ser humano con el entorno natural, destacan las siguientes líneas de Humboldt:

Cependant, malgré ces sons inconnus, ces formes étranges de plantes, et ces prodiges d'un monde nouveau, partout la nature fait entendre à l'homme une voix dont les accens luisent familiers. Le gazon qui tapisse le sot, la vieille mousse et la fougère dont se couvrent les racines des arbres, les torrens qui se précipitent sur les bancs inclinés de la roche calcaire; enfin, cet accord harmonieux de couleurs que reflètent les eaux, la verdure et le ciel, tout rappelle au voyageur des sensations qu'il a déjà éprouvées (RH I, 434).

Esta vez son el césped, el musgo, los helechos, el torrente de agua y sus colores, la vegetación, los que hablan con voces perfectamente reconocibles por Humboldt. Todo indica que, a pesar de su exotismo, los elementos de la naturaleza con los que se topa en su viaje se muestran como un conjunto interconectado cuya relación interna ya no es desconocida para el observador científico. La “voz” de la naturaleza podría ser sinónimo de “estructura,” “organización,” “orden,” “sistema” o “configuración” de leyes naturales consustancial a las formas y elementos visibles de la naturaleza. La ciencia humboldtiana permite sacar a la luz tal entramado de fuerzas invisibles y relacionarlas con la materialidad visible. En otras palabras, la decodificación científica de la “voz” de la naturaleza posibilita el surgimiento de sentimientos de profunda comunión con el entorno natural, así como una mayor capacidad perceptiva de lo bello en la naturaleza.

⁵⁴⁷ *Ibíd.*, 225.

Son significativas las líneas que transmiten un fuerte énfasis descriptivo con respecto a un paradójico sentimiento surgido en Humboldt de exclusión en un ambiente natural no dominado por el ser humano. No poder sentirse uno con la “naturaleza animada” genera emociones de extrañeza y tristeza:

Une couche immense de terreau manifeste l'action non interrompue des forces organiques. Les crocodiles et les Boas sont les maîtres de la rivière: le Jaguar, le Pécarí, la Dante et les singes traversent, la forêt sans crainte et sans péril; ils y sont établis comme dans un antique héritage. Cet aspect d'une nature animée, dans laquelle l'homme n'est rien, a quelque chose d'étrange et de triste [...] Ici, dans un pays fertile, paré d'une éternelle verdure, on cherche en vain les traces de la puissance de l'homme on se croit transporté dans un monde différent de celui dans lequel on est né (RH II, 438)

La insistencia que Humboldt muestra en sus obras por la búsqueda de una esencial comunión del ser humano con la naturaleza, las reiteradas alusiones a la impresión del paisaje natural en la mente del observador⁵⁴⁸, o la defensa de la práctica científica como potenciadora de una percepción de las características de la naturaleza que puedan resultar estéticas, pueden considerarse trazos visibles que indican un deseo romántico subyacente de reunión de opuestos, tal vez indebidamente enfrentados. La asociación entre las narrativas científica y literaria como reflejo de las dos formas de aproximación al mundo humanas, así como el vínculo entre lo humano y lo natural como método para el discernimiento del orden de fuerzas orgánicas, revelan una imagen humboldtiana del mundo como totalidad, como organismo, como cosmos⁵⁴⁹.

⁵⁴⁸ Además de las recién citadas, destacan las siguientes expresiones referentes a las impresiones generadas en Humboldt (RH I) frente a diferentes paisajes de la naturaleza: “Nous éprouvâmes, pour la première fois, combien sont vives les impressions que laisse l'aspect de ces terres qui se trouvent placées aux limites de la zone torride, et dans lesquelles la nature se montre à la fois si riche, si imposante et si merveilleuse” (p.198); “On éprouve je ne sais quel sentiment inconnu lorsqu'en s'approchant de l'équateur, et surtout en passant d'un hémisphère à l'autre, on voit s'abaisser progressivement et enfin disparaître les étoiles que l'on connoît dès sa première enfance” (p. 208); “Rien n'est comparable à l'impression du calme majestueux que laisse l'aspect du firmament dans ce lieu solitaire” (p. 398); “Il y a quelque chose de si grand et de si puissant dans l'impression que fait la nature sous le climat des Indes, qu'après un séjour de quelques mois on croit y avoir vécu une longue suite d'années” (p. 531).

⁵⁴⁹ El cosmos de Humboldt es, según Walls, “ordenado y bello, a través de la mente humana [...] fundamentalmente desarrollador y dinámico” (Walls, *The Passage to Cosmos*, 221. Cursiva en el original). Características que se prolongan también a lo largo de su obra *Kosmos*.

7.3. La unión entre dos formas perceptivas: *Kosmos* y la relación de lo científico con lo artístico

La opacidad epistémica constituye la característica principal a combatir para A. von Humboldt, que abre su obra *Kosmos: Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* con un lenguaje que pretende conciliar lo científico y lo literario/poético. Es notable el tono de absoluto convencimiento empleado por Humboldt en *Kosmos* sobre la relación compatible entre el conocimiento de las leyes, mecanismos de la naturaleza y el goce que pueda obtenerse a partir de dicho conocimiento. Es precisamente el deleite obtenido mediante la observación de la naturaleza y la intuición sobre la existencia de un entramado ordenado de fuerzas de la naturaleza, lo que induce a describirla en términos poéticos. Estas fuerzas, a su vez, incitan a todo observador interesado a realizar un estudio descriptivo-explicativo preciso para determinar su funcionamiento y función en la naturaleza.

Humboldt sugiere así que entre todos aquellos conscientes de la magnificencia de la naturaleza, se adopte una actitud receptiva y ávida de nuevo conocimiento:

aquellos a quienes el prolongado e íntimo contacto con la naturaleza penetró del sentimiento de su grandeza, y que en este saludable comercio fortificaron a la vez su carácter y su espíritu, no pueden afligirse por que cada día sea más y más conocida, y se extienda incesantemente el horizonte de las ideas como el de los hechos (*Cosmos*, 5. *Kosmos* (Teilband 1), 11).

Para Humboldt conocer la naturaleza racionalmente consiste en captar la unidad sustancial de todas las fuerzas naturales con el fin de percibir un *todo* animado, es decir, una composición armónica de fenómenos de la naturaleza, un “encadenamiento causal”⁵⁵⁰:

La naturaleza, considerada por medio de la razón, es decir, sometida en su conjunto al trabajo del pensamiento, es la unidad en la diversidad de los fenómenos, es la unidad en la diversidad de los fenómenos, la armonía entre las cosas creadas, que difieren por su forma, por su propia constitución, por las fuerzas que las animan; *es el todo animado por un soplo de vida* (*Cosmos*, 7. *Kosmos* (Teilband 1), 14).

Humboldt propone un conjunto compuesto por dos tipos de goce alcanzable en la observación de la naturaleza. La percepción de ciertas fuerzas o leyes físicas de la

⁵⁵⁰ Corbera, “Ciencia, Naturaleza,” 47.

naturaleza, aunque no su conocimiento, constituye el primer tipo de goce alcanzable a partir de la observación estética de la naturaleza. Humboldt destaca un revelador estado de consciencia sobre un *todo* armónico de leyes intrínsecas generado por el contacto con la naturaleza. La sensación de conocimiento de un orden de fuerzas de la naturaleza surgiría de forma imperceptible e inmediata dado el contraste entre los límites cognitivos humanos y la infinitud sugerida por las solemnes escenas de la naturaleza:

Cuanto de grave y de solemne se encuentra en las impresiones que señalamos, se debe al presentimiento del orden y de las leyes, que nace espontáneamente al simple contacto de la naturaleza, así como al contraste que ofrecen los estrechos límites de nuestro ser con la imagen de lo infinito revelada por doquier (*Cosmos*, 7. *Kosmos* (Teilband 1), 15).

El segundo tipo de goce surgido en la contemplación de la naturaleza se corresponde con una observación de la diversidad paisajística y, más concretamente, con las características individuales del paisaje, capaces de suscitar diferentes estados de ánimo en el observador, acordes con lo observado⁵⁵¹:

Otro goce es el producido por el carácter individual del paisaje, la configuración de la superficie del globo en una región determinada. Las impresiones de este género son más vivas, mejor definidas, más conformes a ciertas situaciones del alma [...] Nos es ciertamente, lo repito, el dulce encanto uniforme esparcido en la naturaleza lo que nos conmueve ya en estas escenas; son la fisonomía del suelo, su propia configuración, la mezcla de las nubes, de las islas vecinas y del horizonte del mar, que confunden sus formas indecisas en los vapores de la mañana (*Cosmos*, 7-8. *Kosmos* (Teilband 1), 15-16).

Considerados ambos tipos de goce como un conjunto progresivo, el primero de los tipos sugeridos, habría de considerarse como resultado perceptivo de una aproximación a la naturaleza primitiva, simple, basada en la intuición. El segundo de los

⁵⁵¹ Carl G. Carus (“De la correspondencia entre estados de ánimo y estados de la naturaleza” (pp. 79-83) y “Del efecto sobre el ánimo de los objetos paisajísticos aislados” (pp. 83-85) en Carus, *Cartas y Anotaciones*) dedica dos anexos de una carta sobre la pintura de paisaje, por un lado, a la correspondencia entre los estados de ánimo y los estados de la naturaleza y, por otro lado, al efecto sobre el ánimo que pueden producir los objetos paisajísticos aislados. Considera indispensable una conciencia del ser humano como participante de su propia individualidad y de un todo más general: el mundo externo. La contemplación de la naturaleza haría que el observador captara “los objetos como representaciones” (p. 80) y volcara su atención hacia su conciencia, aunque de forma inevitable, generaría de forma análoga una apreciación de la relación armónica del individuo con el entorno natural. Carus respalda este vínculo mediante la equiparación de los cambios en el ser humano a lo largo de su vida con los cambios en las formas de la naturaleza. Dada la concordancia esencial entre naturaleza y ser humano, Carus establece afinidad entre los cambios del clima atmosférico y los cambios anímicos en el ser humano, como ejemplo genérico destacable. En cuanto a los “objetos paisajísticos aislados,” es notable la forma en que se alude a una natural “orientación a lo infinito” (p. 84) que se sugiere con la preferencia por una bóveda celeste clara, abierta, en lugar de inclinarse hacia la finitud que podría evocar la imagen de una bóveda nubosa.

tipos, en cambio, estaría basado en el conocimiento exacto y reglado de los fenómenos de la naturaleza. Según expresa Humboldt, la filosofía de la naturaleza prescinde de las vagas intuiciones primitivas acerca del mundo, para ofrecer explicaciones fenoménicas con base en una observación rigurosa y posterior argumentación racional de lo observado⁵⁵².

La actitud que se vislumbra detrás de las palabras de Humboldt es precavida e insistente sobre la necesidad del análisis reglado de la relación de fuerzas encadenadas que él mismo percibe. La explicación racional del conjunto de fuerzas físicas de la naturaleza, manifestadas como un *todo* interrelacionado e insinuante de su propio orden intrínseco, no debería, sin embargo, resultar incompatible con un estudio de las fuerzas de forma individual. La individuación de una diversidad de elementos que se presenta como amalgama orgánica, mágica, misteriosa y capaz de generar en una simétrica unidad de sentimientos el ser humano, no debería aplacar el goce obtenido a partir de la percepción inicial del encadenamiento de fuerzas residentes en el interior de la Tierra. Humboldt vincula el placer obtenido de la simple observación de la naturaleza con el goce surgido en la aplicación de la razón sobre los fenómenos de la naturaleza observados. Su propósito es claro: obtener un conocimiento exacto sobre las leyes de la naturaleza para lograr un mayor placer estético y satisfacción cognitiva.

La síntesis propuesta en *Kosmos* entre la percepción inicial y precientífica de la naturaleza y el posterior análisis científico demuestra la tendencia de Humboldt hacia la explicación de la relación causal entre las características específicas del paisaje y los sentimientos generados. El análisis paisajístico de Humboldt incluye de forma necesaria la presencia del observador como elemento perceptivo-sentimental y analítico de la naturaleza. Así, planteados en su origen como dos tipos de goce diferentes, ambas formas se complementan y unifican:

en el contacto con el mundo exterior, al lado del encanto que esparce la simple contemplación de la naturaleza, se coloca el goce que nace del conocimiento de las leyes y del encadenamiento mutuo de aquéllos fenómenos (*Cosmos*, 13. *Kosmos* (Teilband 1), 25)⁵⁵³.

⁵⁵² *Cosmos*, 6-7; *Kosmos* (Teilband 1), 14-15.

⁵⁵³ F. Farinelli (“Don de Humboldt”) repara en el proceso humboldtiano de conocimiento de la naturaleza y lo destaca como una serie compuesta de tres pasos. Se partiría de una percepción “estético-sentimental” de la armonía en el paisaje, para analizarlo seguidamente “en términos científicos” y poder “desarticular la totalidad sentimental.” El tercer estadio de “síntesis” consistiría en la “mutua interdependencia” de los elementos analizados (pp. 44-45). M. Corbera (“Ciencia, Naturaleza,” 49-50) coincide con Farinelli y

Partiendo de la necesidad del análisis científico de la naturaleza que permite el “conocimiento de las leyes,” Humboldt atribuye las explicaciones fantásticas de los fenómenos de la naturaleza a las formas de civilización salvajes, con tendencia a la especulación sobre las misteriosas fuerzas naturales que obran desde lo más oculto y se manifiestan a los ojos humanos, generando en ocasiones terror por su naturaleza desconocida. Tales explicaciones no se corresponderían, según Humboldt, con el verdadero funcionamiento de la naturaleza y darían pie a la perpetuación de explicaciones erróneas sobre el entorno natural, basadas en preocupaciones populares y dogmas racionalmente infundados. La conexión del mundo inmaterial o fantástico y el mundo material que instintivamente surge de la observación fenoménica no fundada en una explicación racional debería enfrentarse, según Humboldt, a una Filosofía de la Naturaleza que combata testimonios falsos surgidos a partir de falsas inducciones⁵⁵⁴.

Humboldt refuta así la idea que relaciona el conocimiento de la naturaleza con la pérdida de su encanto. Apuesta, en cambio, por fomentar el desprendimiento de toda influencia que la ilusión de los sentidos pueda ejercer sobre el observador de la naturaleza. Desea oponerse al temor basado en la creencia en la progresiva eliminación del encanto de la naturaleza:

hablo del temor que algunos manifiestan de que la Naturaleza pierda su encanto y el prestigio de su mágico poder, a proporción que vayamos penetrando sus secretos, comprendiendo el mecanismo de los movimientos celestes, y calculando numéricamente la intensidad de las fuerzas. Cierto que éstas no ejercen sobre nosotros lo que propiamente puede llamarse un poder mágico, sino en tanto que su acción, envuelta entre misterios y tinieblas, se halla colocada fuera de todas las condiciones que ha podido alcanzar la experiencia; y por lo mismo, el efecto de semejante poder es conmover nuestra imaginación; pero cabalmente no debe evocarse con preferencia esta facultad del alma, cuando se trata de las laboriosas y prolijas observaciones que tienen por objeto el conocimiento de las leyes más grandes y admirables del Universo⁵⁵⁵ [...] Aquel

aprueba el proceso lineal de conocimiento humboldtiano aunque matiza y destaca que cada estadio mencionado por Farinelli es expuesto por Humboldt en *Kosmos* como “goce.” Si bien sí es deducible una estructura subyacente en las ideas de Humboldt, no considero que sus palabras en *Kosmos* sobre los diferentes grados de goce obtenidos en el estudio de la naturaleza puedan interpretarse de forma tan esquemática y lineal como la que sugieren estos dos autores. Humboldt parece sugerir un nuevo estadio de integración de dos tipos de goces: “la simple contemplación de la naturaleza” y el “conocimiento de las leyes” y encadenamiento de fenómenos. Sin embargo, no es razonable sostener que Humboldt está aludiendo a una síntesis definitiva que habría de darse en todos los casos de contemplación de la belleza del paisaje natural, dado que es éste el que varía y el que despierta diferentes sentimientos en el observador. Es el propio Humboldt el que menciona dos tipos de goce pero prescinde de la mención de un tercer paso explícito.

⁵⁵⁴ *Cosmos*, 13-15. *Kosmos* (Teilband 1), 25-26.

⁵⁵⁵ En esta ocasión he utilizado la traducción de Francisco Díaz Quintero porque emplea un léxico que reproduce de forma más acertada las ideas de Humboldt. La cita se encuentra en *Cosmos, o Ensayo de*

trabajo que consiste en acumular observaciones de detalle, sin relación entre sí, ha podido inducir, es cierto, a *ese error profundamente inveterado de que el estudio de las ciencias exactas debe necesariamente enfriar el sentimiento y disminuir los nobles placeres de la contemplación de la naturaleza*⁵⁵⁶

Humboldt se muestra comprensivo frente a las consecuencias derivadas de una actitud receptiva frente al conocimiento exacto y reglado de la naturaleza y afirma ser consciente de la desaparición de todo aspecto mágico como efecto principal de la visión científica del mundo. Sin embargo, muestra una actitud convincente frente a la mayor capacidad de fascinación que la astronomía, por ejemplo, pudiese generar mediante una ampliación de miras frente a la limitación de nuestros sentidos, sugerentes de una cierta proximidad al observar la bóveda celeste, dificultadores, no obstante, del conocimiento de las verdaderas relaciones longitudinales ocultas para el ojo humano. Es el estudio de los astros precisamente lo que sitúa a Humboldt lejos de concordar con las alusiones de E. Burke sobre la admiración que puede resultar a partir de “nuestra ignorancia sobre las cosas”: Burke manifiesta su preferencia por lo descriptivamente oscuro pero capaz de suscitar sentimientos en el ser humano, frente a una absoluta claridad pictórica incapaz de mover la imaginación. Concibe la poesía como arte representativo de una oscuridad beneficiosa para la actividad imaginativa y los sentimientos. La enaltece frente a la exactitud imitativa mediante la cual se podría representar pictóricamente la realidad y no generar sentimientos distintos de lo que la propia realidad pudiese inducir a sentir: “and I think there are reasons in nature why the obscure idea, when properly conveyed, should be more affecting than the clear. It is our ignorance of things that causes all our admiration, and chiefly excites our passions. Knowledge and acquaintance makes the most striking causes affect but little”⁵⁵⁷.

Gracias al estudio, la percepción de las características que resultan estéticas de la naturaleza se vería, según Humboldt, incrementada en intensidad. La “admiración” que se pudiera experimentar por la observación de la naturaleza aumentaría gracias a la óptica científica, en este caso, literalmente aumentadora de una realidad diferente a la que es posible acceder limitadamente mediante los sentidos. En términos del propio Humboldt:

una Descripción Física del Mundo, Tomo 1/2 (Madrid: Establecimiento Tipográfico de D. Ramón Rodríguez de Rivera, 1851-1852), 34. *Kosmos* (Teilband 1), 28. Me he permitido adaptar el lenguaje arcaico de la cita para que coincida con el uso del español actual.

⁵⁵⁶ Retomo la traducción de Bernardo Giner y José de Fuentes en *Cosmos*, 16. *Kosmos* (Teilband 1), 29.

⁵⁵⁷ Burke, *Philosophical Inquiry*, 61.

La admiración que produce la profusión de las formas orgánicas en el océano se acrecienta cuando se usa el microscopio, porque se reconoce entonces que el movimiento y la vida lo han invadido todo (*Cosmos*, 167. *Kosmos* (Teilband 1), 281).

El conocimiento de una mayor expansión de “formas animadas,” en este caso, todos los elementos que alberga el mar, ocultos al ojo humano sin la aproximación científica, no está, según Humboldt, en contraposición con la capacidad de imaginación de lo infinito y de generación del sentimiento de lo sublime:

El mar no ofrece, ciertamente, fenómeno alguno más digno de ocupar la imaginación, que ese lujo de formas animadas, esa afinidad de seres microscópicos, cuya organización, no por pertenecer a un orden inferior, es menos delicada y variada; pero también origina *otras emociones más profundas, y casi me atrevería a decir más solemnes, por la inmensidad del cuadro que desarrolla a la vista del navegante. Aquel que aspira a crear dentro de sí mismo un mundo aparte donde pueda ejercerse libremente la actividad espontánea de su alma, se siente lleno de la idea sublime de lo infinito al aspecto de un mar sin orillas* (*Cosmos*, 167. *Kosmos* (Teilband 1), 282).

Humboldt establece una distinción entre dos formas de percepción del mar: la aproximación cognitiva hacia una miríada de seres vivos, por un lado, y por otro, una forma de percepción del mar basada en una pasiva observación de la escena marina que potencia la imaginación. La observación pasiva, en un inicio, provoca, según Humboldt, emociones “más profundas” e incluso “más solemnes,” potenciadoras del sentimiento de lo sublime. Es sin embargo el estudio científico de lo observado lo que permite incluso ampliar la sensación de sublimidad; posibilita, además, experimentar nuevas emociones que no surgen a partir de la observación pasiva del paisaje natural.

Esta diferenciación de formas de percepción, solapables no obstante, habría de relacionarse con los dos tipos de goce establecidos por el propio autor. El conocimiento específico de una infinidad de elementos marinos correspondería con el segundo tipo de goce, a saber, la observación de las características individuales de un entorno concreto. El sentimiento solemne de lo sublime, en cambio, se correspondería con primer tipo de goce descrito, a saber, el referente a la percepción de una totalidad (un todo) de fuerzas interrelacionadas de la naturaleza sin conocer su funcionamiento. Es precisamente el conjunto formado por ambos tipos de percepción, la apreciación de un orden intrínseco en la naturaleza a partir de un sentimiento sublime de infinitud, por una parte, y por otra, el conocimiento específico de la organización y funcionamiento de los elementos, desconocido hasta realizar un estudio científico con el uso de herramientas como, por

ejemplo, el microscopio, lo que permitiría una percepción de la naturaleza más intensa. La admiración producida por el conocimiento de que “el movimiento y la vida lo han invadido todo” no debería comprenderse como sentimiento incompatible con una percepción de lo sublime mediante una aproximación imaginativa a la naturaleza, sino como un complemento potenciador de las características de lo sublime.

De forma inversa, la mirada hacia los cuerpos celestes con filtros macroscópicos, que de otra forma serían inalcanzables, que la ciencia, en general, permite al observador, potencia la experiencia de la observación y supone una nueva vía de estímulo imaginativo gracias a la percepción de un espacio infinito en la bóveda celeste:

hoy es imposible contemplar indiferentemente las magníficas apariciones de las noches de noviembre y de agosto [...] Ver surgir de repente el movimiento en medio de la calma de la noche y turbarse por un instante el plácido brillo de la bóveda celeste [...] ¿no nos trae luego al punto a la imaginación esos espacios infinitos llenos por doquier de materia y vivificados por todas partes de movimiento? [...] Acostumbrados como estamos a no conocer los seres colocados fuera de nuestro globo sino por las medidas, el cálculo y el razonamiento, nos admira ahora el poder, sin embargo, tocarlos, pesarlos y analizarlos. Así es como la ciencia pone en juego los secretos resortes de la imaginación y las fuerzas vivas del espíritu (Cosmos, 70-71. Kosmos (Teilband 1), 115).

Es gracias a la ciencia que puede obtenerse una percepción sensorial de la naturaleza y una estimulación de la imaginación⁵⁵⁸ artística con respecto a espacios infinitos como los que sugieren los astros. Esta motivación artística a partir del análisis racional del paisaje natural, esta doble aproximación a la naturaleza, permite una percepción más nítida del *todo* de fuerzas interconectadas, así como un conocimiento más exacto de las leyes que las hacen funcionar incesantemente.

La fusión entre ciencia y arte se da gracias a un lenguaje conciliador que adquiere protagonismo en la obra de Humboldt. Esta unión de opuestos aparentes se da por la combinación entre la intuición artística y la observación científica de la naturaleza⁵⁵⁹ que tan notablemente Humboldt ha sabido defender en sus obras. Según

⁵⁵⁸ En términos de L. D. Walls (*The Passage to Cosmos*), Humboldt emplea “su doble visión para aportar una imagen de la naturaleza estéticamente agradable enmarcada, literalmente, por el apoyo del material científico. En *Cosmos*, la imaginación del observador —sea poeta, artista, o científico— combinaba la información en un nuevo y bello todo” (p. 223). La práctica científica, como base para la percepción y descripción de una bella totalidad, constituye el apoyo fundamental de toda afirmación humboldtiana, no sólo en *Kosmos*, sino en toda su obra.

⁵⁵⁹ Edmunds V. Bunkse, “Humboldt and an Aesthetic Tradition in Geography,” *The Geographical Review* 71: 2 (1981): 133.

Humboldt, todo “espectáculo de la naturaleza quedaría incompleto, si no considerásemos de qué manera se refleja en el pensamiento y en la imaginación, predispuesta a las impresiones poéticas”⁵⁶⁰.

Por ello, es significativo el análisis que Humboldt realiza sobre el “género descriptivo inspirado por la contemplación inteligente de la naturaleza”⁵⁶¹ a partir de las impresiones y sentimientos generados en el observador. En otras palabras, se trataría de estudiar “cuánto poder ejercen sobre un alma sensible las bellezas características de la naturaleza: la emoción ennoblece el lenguaje”⁵⁶². Es precisamente el lenguaje poético el objeto de estudio, y el medio al mismo tiempo, que Humboldt utiliza a lo largo de *Kosmos* para destacar su trascendencia⁵⁶³.

En palabras del propio Humboldt, “la ciencia, fundada en rigurosas observaciones y libre de falsas apariencias”⁵⁶⁴ requeriría, según D. Kenosian, “un nuevo tipo de escritura artística que representara la naturaleza como un todo dinámico y armónico”⁵⁶⁵. La escritura “ideal” para Humboldt consiste en presentar la naturaleza como totalidad y, al mismo tiempo, como elemento conciliador de las ciencias⁵⁶⁶. La unión artística entre las descripciones de la naturaleza y la poesía, según Kenosian, “resolvía dos problemas surgidos por la fragmentación de las ciencias. No sólo presentaba una más viva y clara imagen de la naturaleza que gran parte de la escritura científica sino que también, y tal vez más importantemente, ofrecía una concepción holística de la naturaleza”⁵⁶⁷.

E. V. Bunkse acierta con su idea de combinación de la “intuición artística con las observaciones científicas”⁵⁶⁸ presente en la obra de Humboldt de forma constante. Dado el propósito de mostrar el poder creativo de la naturaleza, se hace evidente para

⁵⁶⁰ *Cosmos*, 196. *Kosmos* (Teilband 2), 3.

⁵⁶¹ *Cosmos*, 197. *Kosmos* (Teilband 2), 4.

⁵⁶² *Cosmos*., 224. *Kosmos* (Teilband 2), 49-50.

⁵⁶³ Humboldt destaca, como ejemplo contrario a lo que se defiende en *Kosmos*, el caso de un autor como Buffon, cuyos intereses en el campo del Naturalismo científico distaban mucho, al parecer, de exponer la repercusión subjetiva a partir de la observación de la naturaleza: “Lo que sentimos no encontrar, especialmente, en las obras de Buffon, es la relación armoniosa entre las escenas de la naturaleza y el sentimiento que deben engendrar. Esa analogía misteriosa que liga las emociones del alma con los fenómenos del mundo sensible, le fue enteramente desconocida” (*Cosmos*, 228; *Kosmos* (Teilband 2), 57-58).

⁵⁶⁴ *Cosmos*, 196; *Kosmos* (Teilband 2), 3.

⁵⁶⁵ Kenosian, “Speaking of Nature,” 502.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, 505.

⁵⁶⁷ *Ídem.*

⁵⁶⁸ Bunkse, “Humboldt,” 133.

Humboldt que “solamente las descripciones en prosa” no son suficientes “para expresar el sentido completo de la naturaleza”⁵⁶⁹. En palabras del propio Humboldt:

Para abarcar el conjunto de la naturaleza, no debemos detenernos en los fenómenos exteriores, sino que es necesario que al menos hagamos entrever algunas de esas analogías misteriosas y morales armonías que ligan al hombre con el mundo exterior, y demostrar cómo al reflejarse la naturaleza en el hombre ha quedado envuelta a veces en un velo simbólico que dejaba apercebir graciosas imágenes, haciendo otras veces que se desarrolle en él el noble germen de las artes (*Cosmos*, 196-197. *Kosmos* (Teilband 2), 4).

La medida en la que la naturaleza ejerce poder sobre el alma humana no parece ser definible únicamente con el estudio científico. Es el medio artístico lo que mejor representa la naturaleza considerada como conjunto que afecta al ser humano que la observa. Según L. D. Walls, “este es el corazón de la estética de Humboldt: el arte puede incorporar y superar a la ciencia en la expresión de la verdad perceptual del todo,” no obstante, “el artista no puede pintar sólo ‘plantas’, sino que debe convertirse en botánico y conocer cada especie, su crecimiento y hábitos”⁵⁷⁰. Humboldt no pinta la naturaleza, sino que la describe, así que su lenguaje descriptivo habrá de abarcar las formas del mundo orgánico y deducir a partir de su análisis a qué fuerzas de la naturaleza corresponden. Así, según Walls, “los paisajes no se convierten en retratos estáticos sino en dinámicas ecologías históricas”⁵⁷¹.

La consideración de lo artístico y la inclusión de un lenguaje con reminiscencias literarias en el desarrollo de la actividad científica humboldtiana no constituyen meros ornamentos⁵⁷² introducidos en el entramado de ideas en la obra de Humboldt de forma casual. Humboldt probablemente intuye cómo lo artístico permite una aproximación epistémica más acertada y potenciada en conjunción con el análisis científico de la naturaleza: la intuición sobre la existencia de fuerzas de la naturaleza que se muestran como un orden misterioso induce al perceptor a conocer su esencia y funcionamiento⁵⁷³.

⁵⁶⁹ Ídem.

⁵⁷⁰ Laura Dassow Walls, “Introducing Humboldt’s Cosmos,” *Minding Nature* 2, Issue 2 (2009), 8-9. Online publication: <http://www.humansandnature.org/filebin/pdf/Minding-Nature-Vol-2-No-2-August-2009.pdf>

⁵⁷¹ *Ibíd.*, 9.

⁵⁷² Kenosian, “Speaking of Nature,” 508.

⁵⁷³ Es pertinente mencionar la visión que C. G. Carus tiene sobre la relación entre el arte y la naturaleza. A pesar de sus múltiples alusiones a la necesidad de la creencia en Dios, cuya esencia se manifiesta en la naturaleza, Carus afirma que “el arte prepara y facilita el verdadero conocimiento de la Naturaleza, la ciencia natural” (*Cartas y Anotaciones*, 91). Esta ciencia natural, aunque condicionada por un sentimiento de necesidad de expresión de lo esencialmente divino en la naturaleza, aparece reflejada como complementaria al arte, siendo éste el medio idóneo y necesario para un completo conocimiento del

Así, la ciencia permite un estudio exacto de dichas fuerzas naturales y aumenta el deseo de conocimiento, haciendo, en consecuencia, que el observador y futuro perceptor se aproxime de nuevo a la naturaleza y vuelva a obtener nueva inspiración y un deseo potenciado de conocimiento. La práctica científica posee para Humboldt, entonces, una doble capacidad explicativa e inspirativa, doblemente visible en el lenguaje escrito y en el “mundo intelectual.” Según Humboldt,

pueden darse a las descripciones de la naturaleza contornos fijos y todo el rigor de la ciencia, sin despojarlas del soplo vivificador de la imaginación. Adivine el observador el lazo que une el mundo intelectual al mundo sensible, abarque la vida universal de la naturaleza y su vasta unidad más allá de los objetos que mutuamente se limitan, que ésta es la fuente de la poesía (*Cosmos*, 231. *Kosmos* (Teilband 2), 63).

Este “esquema circular”⁵⁷⁴ plantea una observación inicial intuitiva y primaria en la naturaleza que pasa por el filtro científico y vuelve nuevamente a la naturaleza. Se crea así un vínculo interactivo y complejo entre “la mente y la materia,” posibilitado, según Bunkse, por la percepción de la naturaleza que lleva al arte y el arte que, a su vez, remite a una investigación científica de lo observado⁵⁷⁵.

Como ejemplo destacable, cabría exponer unas líneas de *Kosmos* en donde Humboldt, una vez que ha expuesto la relación entre las formas vegetales y su aparición, dependiente de factores como el clima, en lugares concretos, pasa seguidamente a exteriorizar los sentimientos surgidos por la observación de ciertos tipos de vegetación, en conjunción con otra serie de elementos del paisaje:

Cada parte de la Tierra [...] tiene también sus bellezas propias [...] Los pinos, los tuya y los cipreses, forman una familia propia de los climas del norte; rara vez se hallan formas análogas en las llanuras de los trópicos [...] Si consideramos el aspecto de las zonas vegetales, cada una de ellas, independientemente de las riquezas propias de tal o cual región, ofrece un carácter distinto de donde nacen impresiones diferentes. *¿Quién no se siente diversamente conmovido* [...] bajo la espesa sombra de las hayas, sobre colinas coronadas de claros pinos, y en aquellas extensas praderas en que murmura el

espacio natural y sus atributos. Humboldt no incide en el aspecto sobrenatural de la actividad artística enfocada sobre la exteriorización de lo divino en la naturaleza, pero sí considera esencial el arte como parte indispensable para su completa comprensión.

⁵⁷⁴ Bunkse, “Humboldt,” 138. L. D. Walls se refiere a una “espiral ascendente” para describir el proceso defendido por Humboldt de asombro y deseo de conocimiento combinados en un bucle incesante: “Wonder and the pleasure of discovery feed the desire to know, and knowledge leads back to wonder, in an ascending spiral fed by imagination at every turn that ever enlarges and will never end” (*The Passage to Cosmos*, 224).

⁵⁷⁵ Bunkse, “Humboldt,” 139-140.

viento a través del follaje trémulo de los abedules? (*Cosmos*, 241. *Kosmos* (Teilband 2), 78-79).

M. Corbera acierta con un apunte compilador de las ideas de Humboldt: “todos estos aspectos: unidad, totalidad, armonía e influjo sobre el hombre, juegan un papel fundamental en sus objetivos científicos. No se trata sólo de descubrir la concatenación de los diversos elementos de la naturaleza, de comprender su unidad por encima de la diversidad, sino también de reconocer el influjo que ésta tiene en la sensibilidad del hombre”⁵⁷⁶. La “sensibilidad del hombre” volcada artísticamente sobre la naturaleza, constituye para Humboldt, a su vez, la forma más inmediata para la aprehensión de lo absoluto. La comprensión romántica del paisaje como obra de arte no encuentra en Humboldt su manifestación más exacta. Humboldt no excluye de su sistema de percepción y análisis de la naturaleza el elemento artístico, es más, lo considera parte fundamental para la comprensión de la conexión entre las leyes de la naturaleza. Sin embargo, es él el que aporta la característica de lo artístico a la naturaleza, no la concibe como obra artística en sí. En otras palabras, Humboldt asimila los contenidos tomados del ámbito de lo natural y los moldea artísticamente para lograr una mayor aprehensión de la totalidad de fuerzas que opera en el mundo y poder obtener, a su vez, un mayor placer estético en su observación.

7.4. Material semántico de la prosa humboldtiana: tres modos de aproximación a la naturaleza

Humboldt muestra en sus obras una explícita intención de integrar, en la dimensión del estudio científico de la naturaleza, aspectos concernientes a la subjetividad humana. De forma más concreta, Humboldt considera necesaria, para completar el relato naturalista en torno a la naturaleza, la impresión —ya sea estética, artística o anímica— del descriptor. Por ello, en la indexación léxica se han entrelazado múltiples sustantivos relativos a elementos frecuentes en el estudio de la naturaleza humboldtiana como *cima*, *montaña*, *mar*, *isla*, *sol*, *árbol*, *cielo*, *nube*, etc. con sustantivos referentes a elementos, estados o relaciones abstractas en la naturaleza que han demostrado despertar un léxico rico en adjetivación en las obras de Humboldt. Así, se ha analizado la adjetivación de los sustantivos *fuerza*, *fenómeno*, *hecho*, *creación*,

⁵⁷⁶ Corbera, “Ciencia, Naturaleza,” 49.

vegetación, producción, forma, etc. Con motivo de estudiar la forma de adjetivación en torno a aspectos estéticos de la naturaleza, se han seleccionado, además del sustantivo genérico “naturaleza,” la adjetivación de sustantivos como *vista, paisaje, exuberancia, belleza, escena*, etc.

Se han realizado tres tablas resumen⁵⁷⁷ que contienen una selección de los adjetivos y las expresiones adjetivadas más características y significativas de las descripciones de la naturaleza y los fenómenos naturales en las obras analizadas de Humboldt. Se ha de realizar, no obstante, la misma precisión que para el resto de tablas del léxico de los poetas románticos: el rastreo léxico no es exhaustivo en la medida que no se muestra el número total de sustantivos afectados por un mismo adjetivo, sino, por el contrario, los diferentes adjetivos que afectan a un sustantivo concreto. No obstante, se ha tratado de exponer con la mayor exhaustividad posible la presencia de cada sustantivo.

En el subcapítulo 7.4.1. “El texto humboldtiano como texto romántico” se exponen la Tablas Resumen 9a y 9b, que muestran los resultados obtenidos a partir de un análisis centrado en, por un lado, sustantivos empleados en la descripción del paisaje natural, por un lado, y sustantivos que hacen referencia a las fuerzas a las que Humboldt dedica parte sustancial de sus investigaciones, por otro. Este estudio comparativo ha permitido delimitar la importancia que suponen uno y otro aspectos de la naturaleza en sus investigaciones, así como lo trascendental de su mutua vinculación.

Se muestran a continuación las Tablas Resumen 6, 7 y 8 que contienen una selección de los adjetivos más frecuentes obtenidos mediante el análisis completo del léxico de las obras AN, RH y *Kosmos*:

⁵⁷⁷ Los resultados totales en: Annex/Table 8, Annex/Table 9 y Annex/Table 10.

Tabla Resumen 6⁵⁷⁸: léxico relativo a las descripciones de la naturaleza en *Ansichten der Natur* de Alexander von Humboldt

ADJETIVOS	SUSTANTIVOS/FRECUENCIA
große / großen / großer / größten (gran, grandes, los/las más grandes)	Blüten (flores) [2]; Dürre (sequía) [1]; Gebirgssystem, Gebirgssystemen [3] (sistema(s) montañoso(s)); Insel (isla) [1]; Naturgegenstände (objetos de la naturaleza) [1]; Naturphänomene (fenómenos naturales) [1]; Naturszene, Naturszenen [1] (escenas de la naturaleza); Ozean/Ozeans (océano) [2]; See (lago) [1]; süßen See (lago dulce) [1]; Tropen-Natur (naturaleza tropical) [1]; Üppigkeit der Vegetation (exuberancia de la vegetación) [2]
herrlichen / herrlichsten ((las más) maravillosa(s), magnificente(s), majestuosa(s))	Gestalten der Pflanzen (formas de la vegetación) [1]; Kraft (fuerza) [1]; Naturszenen (escenas de la naturaleza) [1]; Pflanzengestalten (formas vegetales) [1]
höchste / höchsten / höchster (los/la más altos/a)	Bäume (árboles) [1]; Gipfel (cima) [8]; Pflanzenwuchses (crecimiento de la vegetación) [1]
kleine / kleinen / kleiner / kleinere (pequeño/a(s); el/la los/las más pequeño/a(s); menor)	Gebirge (montaña) [1]; Insel/Inseln (isla(s)) [6]; See, Seen (lago(s)) [4]; Vögel (aves) [1]
organische / organischen / organisches / organischer (orgánico/a(s))	Formen (formas) [1]; Geschöpfen (criaturas) [1]; Gewebe (tejido) [1]; Kraft/Kräfte (fuerza(s)) [3]; Leben/Lebens (vida) [6]; Natur (naturaleza) [2]; Schöpfung (creación, organización) [2]; Wesen (seres) [4]
pittoreske / pittoresken (pintoresco/a(s))	Ansichten (vistas) [1]; Atlas [1]; Gebirges (montañas) [1]; Schilderung (descripción) [1]
schön / schöne / schönen / schönsten (bello/a(s), los/las más bello/a(s))	Anblicks (vista) [1]; bepflanzen Fluren (campiñas) [1]; Form (forma) [1]; Pflanzenformen (formas vegetales) [1]; See (lago) [1]; Vögel der Tropenwelt (aves del mundo tropical) [1]
wunderbare / wunderbaren / wundersame / wundersames / wundervollen / wundervoller (notable(s), maravillosos/a(s))	Anblicks (vista) [2]; Dürre (aridez, sequía) [1]; Formen (formas) [1]; Kampf (lucha) [1]; Naturgesetz (ley de la naturaleza) [1]; Trugbilder (ilusiones, espejismos) [1]; Üppigkeit (exuberancia) [1]; Verteilung (distribución) [1]; Zacken (picos, puntas de roca) [1]

⁵⁷⁸ En esta tabla no se indican las referencias al lugar exacto de la obra en el que aparecen los conjuntos de adjetivos y sustantivos. Las referencias exactas de cada entrada se encuentran en Annex/Table 8.

Tabla Resumen 7⁵⁷⁹: léxico relativo a las descripciones de la naturaleza en la obra *Relation Historique* de Alexander von Humboldt

ADJETIVOS	SUSTANTIVOS/FRECUENCIA
Beau(x)	Arbres [1]; Ciel [10]; Oiseaux [1]
Bel Belle(s)	Arbre [1]; Cascades [3]; Constellation(s) [3]; Feuilles [1]; Fleur (blanche) [1]; Fleurs (pourprées) [2]; Forêt [2]; Plantes [3]; Productions [3]; Région(s) [4]; Vallée(s) [7]; Végétation [4]
Chaude(s)	Région(s) [15]; Vallées [3]
Cultivée(s)	Nature [3]; Plantes [6]; Productions [1]; Région(s) [6]
Épais Épaisse(s)	Nuages [4] ; Forêt(s) [25]; Végétation [7]
Grand(s) Grande(s)	Arbre(s) [16]; Oiseaux [4]; Constellation [1]; Feuilles [6]; Fleurs [4]; Force [1]; Forêt [2]; Vallée(s) [4]
Nouvelle(s) Nouveau	Constellations [1]; Feuilles [1]; Plantes [1]; Production [1]; Vallée [1]; Ciel [4]
Petit(s) Petite(s)	Arbres [6]; Nuage(s) [4]; Oiseaux [1]; Cascade(s) [5]; Cascade (souterraine) [1]; Feuilles [3]; Forêt [1]; Forêt de palmiers [1]; Plantes (monocotyledones) [1]; Vallée(s) [5]

⁵⁷⁹ En esta tabla no se indican las referencias al lugar exacto de la obra en el que aparecen los conjuntos de adjetivos y sustantivos. Las referencias exactas de cada entrada se encuentran en Annex/Table 9.

Tabla Resumen 8⁵⁸⁰: léxico relativo a las descripciones de la naturaleza en la obra *Kosmos* de Alexander von Humboldt

ADJETIVOS	SUSTANTIVOS/FRECUENCIA
große / großen / großer / größere (gran, grande(s), mayor)	Flusses/Flüsse (río(s)) [3]; Kraft (fuerza) [2]; Naturszenen (escenas de la naturaleza) [1]; Naturlebens (vida natural) [1]; Wolke (nube) [1]
irdischen / irdischer (terrestres)	Erscheinungen (fenómenos) [4]; Kräfte (fuerzas) [2]; Naturkräfte (fuerzas de la naturaleza) [1]; Naturlebens (vida natural) [1]
lebendige / lebendigen / lebendiger (vivo/a(s))	Kräfte (fuerzas) [3]; Natur (naturaleza) [1]; Naturgefühls (sentimiento de la naturaleza) [1]
magnetische / magnetischen (magnético/a(s))	Erscheinungen (fenómenos) [4]; Kraft/Kräfte (fuerza(s)) [7]
physische physischen physischer (física(s))	Erscheinungen (fenómenos) [13]; Kräfte (fuerzas) [4]; Natur (naturaleza) [1]
vulkanische / vulkanischen / vulkanischer (volcánica)	Erscheinungen (fenómenos) [6]; Kraft/Kräfte (fuerza(s)) [5]; Landschaft (paisaje) [1]; Natur (naturaleza) [1]

Las Tablas Resumen 6, 7 y 8 muestran una selección de los adjetivos frecuentes que mejor caracterizan la aplicación del lenguaje humboldtiano al análisis y descripción de la naturaleza. Adjetivos que, por lo general, muestran un cambio direccional en la forma de describir la naturaleza en comparación con las descripciones románticas. La notable presencia de adjetivos de carácter científico permite suponer un abandono de la concepción romántica de la naturaleza por parte de Humboldt que, sin prescindir del uso de adjetivos de carácter estético-emocional como *majestuoso*, *bello*, *maravilloso*, *pintoresco*, etc., sí aporta primacía al estudio y descripción científico-naturalistas de la naturaleza.

El dominio de las descripciones de la naturaleza de índole científica ha quedado demostrado en las Tablas Resumen 6, 7 y 8 con el uso de adjetivos como *grande*, *orgánico*, *caliente*, *magnético*, *físico*, *volcánico*, entre otros, términos ausentes en los textos dedicados a la descripción paisajística de los poetas románticos analizados.

⁵⁸⁰ En esta tabla no se indican las referencias al lugar exacto de la obra en el que aparecen los conjuntos de adjetivos y sustantivos. Las referencias exactas de cada entrada se encuentran en Annex/Table 10.

7.4.1. El texto humboldtiano como texto romántico⁵⁸¹

Adjetivos como *sweet, wild, gentle, lovely, pleasant, beautiful, happy, beauteous, mighty, lonely, glorious, mild, calm, clear, vast, delightful, solitary, sublime, gloomy, lofty, sovran* y *stately* forman parte de los elementos principales de lo que podría considerarse la placa semántica romántica⁵⁸². Las Tablas Resumen 6, 7 y 8 muestran que Humboldt también hace uso de algunos de estos adjetivos en las descripciones del paisaje natural. Pero no sólo. También se sirve de un léxico que pertenecería ya a otra placa semántica, en la que se sedimentan descripciones y explicaciones de la naturaleza hechas con otros materiales semánticos. Es precisamente esta característica dual, científico-literaria, de la prosa de Alexander von Humboldt lo que ha determinado buena parte de la discusión hermenéutica sobre su obra, como se mostrará más adelante.

No cabe duda de que Alexander von Humboldt podría ser considerado “un reputado ejemplo de lo que en el pensamiento científico contemporáneo vino a significar la unión entre la Ilustración y el Romanticismo”⁵⁸³. Sin embargo, además del vínculo propuesto entre estos movimientos, cabría sugerir una nueva consideración más específica, a saber, como pieza de enlace entre el Romanticismo y el Naturalismo científico que se irá consolidando a lo largo del siglo XIX. La obra de Humboldt es característica por transmitir propósitos no presentes en textos románticos pero sí ampliamente desarrollados en multitud de textos de autores naturalistas. La infinidad de datos minuciosamente contrastados para ofrecer una descripción detallada del panorama de la naturaleza observada, demuestran la notable influencia de una estable base de conocimiento científico. Sin embargo, se perciben, a su vez, numerosos rasgos en las descripciones de la naturaleza más propios de autores románticos que de autores naturalistas. Tales manifestaciones hacen que Humboldt pueda valorarse como un autor situado en un estado intermedio de dos formas diferentes de aproximación y descripción de la naturaleza⁵⁸⁴.

⁵⁸¹ Una versión embrionaria de este capítulo ha sido aceptada para su publicación: Bárbara Jiménez “Percepción, Descripción y Explicación en la Obra de Alexander von Humboldt,” *Ideas y Valores* 165 (in press 2017).

⁵⁸² Véase Summary Table 5.

⁵⁸³ Joaquín del Moral, presentación a la obra *Cuadros de la Naturaleza*, trad. Bernardo Giner de los Ríos (Madrid: Catarata, 2003), 8.

⁵⁸⁴ M. Corbera (“Ciencia, Naturaleza”) resume la visión experta más común sobre Humboldt, a saber, como el que propone una doble perspectiva del paisaje, “la sensible (subjetiva) y la analítica (objetiva)”

La noción de naturaleza en la obra de Humboldt ha sido interpretada por dos vías principales: una, centrada generalmente⁵⁸⁵ en sus viajes⁵⁸⁶, se centra sobre los aspectos más estrictamente científicos de las investigaciones de Humboldt — aportaciones cartográficas, geográficas y geológicas; estudios en torno a la vegetación, etc.—. La otra vía subraya la presencia de una voluntad estética explícita en la obra de Humboldt, aunque considera que este rasgo estético es inherente a la narración de sus contenidos más científicos y que la conjunción de ambos aspectos conforma un signo distintivo de la obra humboldtiana⁵⁸⁷. Así, por un lado, los estudios humanísticos insisten en destacar, principalmente, las características “románticas” en la obra humboldtiana y tienden a desconsiderar sus aspectos científicos; por otro, los estudios de naturaleza científica se caracterizan por lo contrario, a saber, por aportar relevancia a las aportaciones de la obra Humboldt a la ciencia moderna y por desconsiderar los aspectos más estéticos de sus textos.

¿Es posible establecer nexos entre el naturalista Humboldt y el Romanticismo? Y si tal nexo existe, ¿de qué manera ha podido influir la narrativa romántica en la obra de Humboldt? Humboldt presenta en sus textos el análisis de la naturaleza como

(p. 38). Como visión complementaria, cabría destacar la de Enrique Álvarez López (“Para un Ensayo sobre la Trayectoria Científica de Alejandro de Humboldt,” *Estudios Geográficos* 76 (1959)), que caracteriza a Humboldt como buscador “de un equilibrio entre empirismo y racionalismo” (p. 363). Brian J. Hudson (“Waterfalls, Science and Aesthetics,” *Journal of Cultural Geography* 30: 3 (2013)) realiza un estudio centrado en descripciones paisajísticas con la presencia de cataratas y se muestra a favor de la perspectiva artística en las contribuciones de Humboldt al estudio de la naturaleza. Según Hudson, “las aproximaciones científica y estética a la investigación paisajística no son incompatibles,” es más, “ambas son necesarias para una completa comprensión y apreciación del entorno en el que vivimos” (p.356). Con relación a los pasajes de Humboldt que exponen la influencia que las características del paisaje, así como la observación de ciertos fenómenos, pueden ejercer sobre el estado de ánimo y las emociones del observador, Hudson aporta importancia al hecho de ofrecer “una igual pasión por la descripción cualitativa del fenómeno que él observa” (p. 368).

⁵⁸⁵ Existen estudios centrados únicamente en aspectos geográficos, geológicos, etc., aunque con ciertos guiños hacia el paisaje relatado en las obras de Humboldt. Por ejemplo, Corbera Millán, “Ciencia, Naturaleza.”

⁵⁸⁶ A este respecto, véase: Douglas Botting, *Humboldt y el Cosmos, Vida, Obra y Viajes de un Hombre Universal (1769-1859)* (Barcelona: Serbal, 1981); Otto Krätz, *Alexander von Humboldt: Wissenschaftler, Weltbürger, Revolutionär* (München: Callwey Verlag, 1997); Hanno Beck y Peter Schoenwaldt, *El Último de los Grandes: Alexander von Humboldt, Contornos de un Genio* (Bonn: Inter Naciones, 1999).

⁵⁸⁷ Véase al respecto: Cedric Hentschel, “Alexander von Humboldt’s Synthesis of Literature and Science,” *Alexander von Humboldt 1769 / 1969*, ed. Adolf Meyer-Abich (Bonn: Inter Naciones, 1969); Edmunds V. Bunkse, “Humboldt and an Aesthetic Tradition in Geography,” *The Geographical Review* 71: 2 (1981); Anne Buttner (“Beyond Humboldtian Science and Goethe’s Way of Science: Challenges of Alexander von Humboldt’s Geography,” *Erkunde* 55, Issue 2 (2001); Franco Farinelli, “El Don de Humboldt: el Concepto de Paisaje,” en *Geografía, Paisaje e Identidad*, eds. Clara Copeta y Rubén Lois (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009); Laura Dassow Walls, *The Passage to Cosmos, Alexander von Humboldt and the Shaping of America* (Chicago: The University of Chicago Press, 2009), “Introducing Humboldt’s Cosmos,” *Minding Nature* 2, Issue 2 (2009), 8-9. Online publication: <http://www.humansandnature.org/filebin/pdf/Minding-Nature-Vol-2-No-2-August-2009.pdf>. Todos los estudios de L. D. Walls en torno a Humboldt pueden ser representativos de esta visión.

proceso compuesto por observador y objeto en una síntesis unitaria de mutua vinculación. La recurrente presencia de alusiones a la repercusión subjetiva del autor frente a ciertas escenas de la naturaleza, divagaciones, dudas o reflexiones filosóficas, estéticas y sentimentales, explica que la mención de aspectos románticos sea ineludible entre los comentaristas de la obra de Humboldt. Ejemplo representativo de esta visión es la mención que A. Wulf realiza sobre la relevancia que para Humboldt posee el sentimiento de asombro ante la naturaleza, además de su fascinación por la observación y medición del mundo. Sin dejar de ser un científico serio e influyente, Humboldt asume ideas y actitudes cognitivas típicamente románticas frente a la naturaleza: “fascinated by scientific instruments, measurements and observations, he was driven by a sense of wonder as well. Of course nature had to be measured and analysed, but he also believed that a great part of our response to the natural world should be based on the senses and emotions. He wanted to excite a “love of nature.” At a time when other scientists were searching for universal laws, Humboldt wrote that nature had to be experienced through feelings”⁵⁸⁸. No cabe duda de que los textos de Humboldt muestran indicios de la influencia de una preliminar aproximación poético-sentimental al mundo, una de las características más significativas que comparte con el estilo romántico de descripción de la naturaleza. La percepción de una interrelación de fuerzas de la naturaleza requiere para Humboldt de la sensibilidad y el sentimiento humanos como herramientas metafísicas de decodificación del “sentimiento de la naturaleza” (gen. obj.)⁵⁸⁹ que surge en el observador del paisaje natural.

El relato científico humboldtiano convive sin duda con la subjetividad literaria propia de un autor con propósitos tan ambiciosos como la necesidad de ofrecer una imagen unitaria del mundo mediante un método científico de análisis que no prescinde de variables subjetivas y voluntad estética. Mi hipótesis, no obstante, es que esta aproximación a la obra de Humboldt ha eclipsado, al menos en parte, la valoración de su trabajo científico. El análisis semántico de los resultados mostrados en las tablas del léxico humboldtiano⁵⁹⁰ permite determinar en qué grado puede considerarse a Humboldt un autor romántico, científico-naturalista o romántico-naturalista. Mi tesis es

⁵⁸⁸ Andrea Wulf, *The Invention of Nature: the Adventures of Alexander von Humboldt, the Lost Hero of Science* (London: John Murray, 2015), 3-4.

⁵⁸⁹ Humboldt adjetiva la expresión “sentimiento de la naturaleza” (*Naturgefühl*) con los siguientes adjetivos: “puro” (*reinen, Kosmos* (Teilband 2), 3); “libre” (*freien*, ibíd., 13); “creciente” (*erhöhenden*, ibíd., 69); “simple” (*einfachen*, ibíd., 82); “profundo” (*tiefen*, ibíd., 83); “vivo” (*lebendigen*, ibíd., 98).

⁵⁹⁰ Véase Annex/Table 8, Annex/Table 9 y Annex/Table 10.

que la metodología científica que Humboldt aplica a sus estudios en la naturaleza es un factor determinante que equilibra, precisamente, los aspectos más personales o subjetivos. Como ha señalado Blumenberg, Humboldt ha hecho “de la superficie terrestre o del paisaje y de sus múltiples condicionamientos una temática con un *estatus* de transición hacia la ciencia”⁵⁹¹. Esta transición consistiría, justamente, en la superación de una aproximación precientífica a la naturaleza y el aporte de “conocimiento de lo que hay detrás” de la mera “percepción de las cualidades fisonómicas del paisaje”⁵⁹².

Cabría entonces preguntarse si es apropiada la literatura crítica en torno a una imagen de la naturaleza, caracterizada por la combinación analítico-intuitiva, para la comprensión de Humboldt como autor polifacético que plasma una imagen holística del mundo en sus obras mediante la narrativa científica. Humboldt manifiesta en sus textos lo científicamente pertinente que resulta una inicial perspicacia intuitiva humana como fuente necesaria para un posterior análisis conceptual sobre lo observado. Es a este respecto relevante la forma en que F. Farinelli concibe la expresión de resultados científicos en Humboldt, a saber, como la fase final de un proceso que comenzaría con una “impresión auroral” del paisaje: “para Humboldt, el desarrollo de cada conocimiento no es sino traducción en términos finalmente científicos de una impresión auroral, la expresada precisamente por el paisaje, que no es absolutamente científica, sin la que, sin embargo, toda la ciencia sería imposible”⁵⁹³. La maduración de la inicial impresión paisajística culminaría en una síntesis basada en el conocimiento científico de las características particulares del paisaje natural visible, así como de las fuerzas y leyes invisibles. La síntesis que Humboldt propone consistiría en “una verdadera revolución de la mirada”⁵⁹⁴.

Humboldt es un científico que estudia la naturaleza por partes, un analítico de cada fracción terrestre, un metodólogo centrado en parcelas superficiales. Pero también es un ideólogo de razonamientos lógicos, un pensador de interrelaciones ocultas y sobre todo, un perceptor humano sensible a las “fuerzas dinámicas” de la naturaleza. Resulta así inexacta una caracterización de Humboldt que lo considere como autor consciente de escisiones forzadas de forma inapropiada, como las que dividen a la ciencia y a la

⁵⁹¹ Blumenberg, *La Legibilidad del Mundo*, 237. Cursiva en el original.

⁵⁹² *Ibíd.*, 286.

⁵⁹³ Farinelli, “Don de Humboldt,” 45.

⁵⁹⁴ *Ibíd.*, 47.

literatura, la razón y la intuición, la inteligencia y la imaginación, la naturaleza y el arte. Se ha de considerar la posibilidad de que exista en Humboldt una unión intencionada de ambos polos, una unión deliberada plasmada en su léxico, o si por el contrario predomina una unión espontánea e ineludible, surgida en él con toda naturalidad.

Estas cuestiones pueden ser resueltas si se realiza un rastreo adicional del léxico de Humboldt. Se han elaborado dos tablas, la Tabla Resumen 9a y la Tabla Resumen 9b, que exponen sustantivos significativos de la obra de Humboldt y sus respectivas formas de adjetivación.

Los sustantivos no se han seleccionado de forma arbitraria. He optado por los que mejor muestran esa dualidad semántica. La Tabla Resumen 9a exhibe la adjetivación de los sustantivos *vegetación* (*Végétation*), *vista* (*Anblick*), *paisaje* (*Landschaft*), y *escena de la naturaleza* (*Naturszene*) como principales descriptores de objetos susceptibles en principio de una adjetivación referida al entorno natural, tanto desde la perspectiva científica propia presumible en el naturalista Humboldt, como desde un punto de vista más esteticista presumible en autores románticos. Por un lado, se ha rastreado la adjetivación de los sustantivos *vista* (*Anblick*), *paisaje* (*Landschaft*), y *escena de la naturaleza* (*Naturszene*), representativos de las descripciones estéticas de la naturaleza, y, por otro, la adjetivación del sustantivo *vegetación* (*Végétation*), de sesgo más científico, por definición, y de presencia recurrente en las obras de Humboldt, para estudiar las posibles diferencias semánticas a partir de la adjetivación de ambos tipos de sustantivos.

La Tabla Resumen 9b expone los resultados obtenidos a partir de un rastreo de la adjetivación que acompaña a los sustantivos *áreas*, *zonas*, *regiones* (*Gegenden / régions*), *naturaleza* (*Natur / Nature*), *fenómenos* (*Erscheinungen*), *fuerza* (*Kraft / Force*) y *fuerza de la naturaleza* (*Naturkraft*) porque forman parte tanto del léxico de textos canónicamente románticos como de la obra de Humboldt. Los resultados obtenidos a partir de un rastreo de la adjetivación del sustantivo *áreas*, *zonas*, *regiones* (*Gegenden / régions*), de uso frecuente en textos científicos dedicados al análisis del entorno natural, deberían contener diferencias sustanciales con respecto a la adjetivación de los sustantivos *naturaleza* (*Natur / Nature*), *fenómenos* (*Erscheinungen*), *fuerza* (*Kraft / Force*) y *fuerza de la naturaleza* (*Naturkraft*), de sesgo abstracto y por ello susceptibles de uso en textos románticos.

El rastreo se ha realizado sobre las tres obras fundamentales de Humboldt, cuyo contenido ha sido recientemente analizado: AN, RH y *Kosmos*. Sustantivos que por su significado puedan tener especial relevancia para el análisis de una posible dualidad semántica perceptible a partir de las descripciones de la naturaleza en la obra de Humboldt, se han estudiado, en ocasiones, conjuntamente en las tres obras. En otras ocasiones, los sustantivos seleccionados se han rastreado bien por separado en cada obra, bien conjuntamente en AN y *Kosmos*. Igualmente, a fin de mostrar la frecuencia del uso lexical, se indicará, al lado de cada adjetivo, el número de veces que aparece en la/s obra/s, así como el recuento total en una columna individual.

He tratado de realizar un rastreo del léxico de Humboldt lo más exhaustivo posible. No obstante, la extensión de las obras de Humboldt, así como las múltiples y considerablemente desarrolladas secciones dedicadas a notas de fin de capítulo, notas a pie de página y anexos, dificultan esta tarea. Para centrar el estudio sobre las partes del texto más relevantes, se ha de recordar la misma serie de precisiones tenidas en cuenta para Annex/Table 11, Annex/Table 12 y Annex/Table 13.

Sobre AN cabe advertir que el análisis del léxico se ha realizado sobre el texto principal y se han excluido las notas a pie de página. En cuanto a RH, se han excluido del análisis léxico las notas al pie del texto principal. No se han omitido, en cambio, los sustantivos presentes en las secciones dedicadas a notas exclusivamente, así como los presentes en notas al pie de una extensión considerable. Por último, dada la gran extensión que abarcan los cinco volúmenes de *Kosmos*, se ha realizado el análisis del léxico únicamente sobre los dos primeros volúmenes, a partir de la edición de *Kosmos* de Hanno Beck: *Studienausgabe* (Teilband 1 & Teilband 2).

Tabla Resumen 9a: rastreo semántico adicional de sustantivos y adjetivos en la obra de Humboldt

Sustantivos	Total	Adjetivos
• Anblick (vista) (AN)	18	• <i>allgemeine</i> (común [1]); <i>freundliche</i> (agradable [1]); <i>größere und ernstere</i> (mayor y más solemne [1]); <i>geognostische</i> (geognóstica [1]); <i>malerische</i> (pintoresca [1]); <i>merkwürdige</i> (extraña [1]); <i>reizende</i> (preciosa [1]); <i>schönen</i> (bella [1]); <i>seltamen</i> (extraña [2]); <i>sonderbaren</i> (peculiar [2]); <i>überraschender</i> (sorprendente [1]); <i>unerwartete</i> (inesperada [1]); <i>ungewohnte</i> (inusual [1]); <i>verschiedene</i> (diferente, variada [1]); <i>wunderbare / wundervolle</i> (maravillosa [2]).
• Landschaft (paisaje) (<i>Kosmos</i>)	9	• <i>anmutige</i> (agradable [1]); <i>arktische</i> (ártico [1]); <i>freie</i> (libre [1]); <i>griechische</i> (griego [1]); <i>heimische</i> (acogedor [1]); <i>Schweizerische</i> (suizo [1]); <i>ulkanische</i> (volcánico [1]); <i>wechselnd</i> (cambiantes [1]); <i>wirkliche</i> (real [1]).
• Naturszene (escena de la naturaleza) (AN y <i>Kosmos</i>)	6	• <i>erhabener</i> (sublime [1]); <i>großartigen / große</i> (grandioso / grande [3]); <i>herrlichste</i> (la más majestuosa [1]); <i>schönste und freundlichste</i> (la más bella y agradable [1]).
• Végétation (vegetación) (RH)	26	• <i>abondante</i> (abundante [1]); <i>belle</i> (bella [4]); <i>brillante</i> (brillante [1]); <i>épaisse</i> (espesa [7]); <i>équinoxiale</i> (equinoccial [1]); <i>luxurieuse</i> (exuberante [1]); <i>riche</i> (rica [5]); <i>souterraine</i> (subterránea [1]); <i>superbe</i> (hermosa [1]); <i>variée</i> (variada [1]); <i>vigoreuse</i> (vigorosa [3]).

La Tabla Resumen 9a muestra que los sustantivos *vista*, *paisaje* y *escena de la naturaleza* reciben en la prosa de Humboldt una adjetivación representativa de una visión más subjetiva de la naturaleza. Cuando esto ocurre, obviamente, Humboldt se sirve de un léxico más propio de descripciones románticas de la naturaleza: *vista agradable*; *solemne*; *preciosa*; *bella*; *sorprendente*; *maravillosa*; *paisaje agradable*; *acogedor*; *fuerza de la naturaleza sagrada*; *creativa*; *exuberante*; *destruktiva*; *escena de la naturaleza sublime*; *grande*; *maravillosa*; *bella*; *agradable*. Este léxico, sin embargo, no excluye la presencia, en compañía de los mismos sustantivos, de adjetivos más apropiados o próximos al campo semántico propio de la narrativa científica: *vista geognóstica*; *paisaje volcánico*; *fuerza terrestre de la naturaleza*, etc.

El resultado obtenido tras el rastreo del sustantivo *vegetación* es significativo, dado que muestra una cierta ambigüedad en los casos de adjetivación y pone de

manifiesto que la dualidad romántico-científica puede oscilar en función de las diferencias temáticas y características propias de las distintas obras de Humboldt. RH, que constituye un relato de viajes más que un estudio científico de las formas o terrenos de la naturaleza como los que se pueden hallar en AN y *Kosmos*, tiende hacia el uso variado de adjetivos de estilo romántico y científico incluso si el sustantivo al que acompañan, en este caso *vegetación*, pueda prestarse, supuestamente, a una adjetivación más objetiva. Así, la vegetación es en RH *bella* (x4), *exuberante*, *rica* (x5), *hermosa*. Pero tampoco se prescinde aquí de adjetivos más descriptivos, como *brillante*, *equinoccial*, *subterránea*, ni de adjetivos algo más neutros como *abundante*, *espesa* (x7), *variada* y *vigorosa* (x3).

La Tabla Resumen 9b, expuesta a continuación, pondrá de manifiesto si esta dualidad semántica también predomina en la adjetivación, por un lado, de los sustantivos *naturaleza* (*Natur* / *Nature*), *fenómenos* (*Erscheinungen*), *fuerza* (*Kraft* / *Force*) y *fuerza de la naturaleza* (*Naturkraft*) y, por otro, del sustantivo *áreas*, *zonas*, *regiones* (*Gegenden* / *régions*) en las obras de Humboldt.

Sustantivos	Total	Adjetivos
<p>• Gegenden (AN) (áreas, zonas, regiones) / Région/s (RH) (regiones)</p>	261	<p>• <i>alpine/s</i> (alpina/s [4]); <i>adjacentes</i> (adyacentes [1]); <i>arides</i> (áridas [2]); <i>australe</i> (austral [1]); <i>baltiques</i> (bálticas [1]); <i>basaltiques</i> (basálticas [1]); <i>basse/s</i> (baja/s [51]); <i>belle/s</i> (bella/s [4]); <i>boréales</i> (boreales [4]); <i>brûlantes</i> (ardientes [3]); <i>centrales</i> (centrales [1]); <i>chaude/s</i> (caliente/s [15]); <i>cultivée/s</i> (cultivada/s [6]); <i>désertes</i> (desiertas [2]); <i>dürren</i> (áridas [1]); <i>einzelne</i> (individuales, solitarias, únicas [1]); <i>élevée</i> (elevada [2]); <i>éloignées</i> (remotas [8]); <i>équatoriale/s</i> (ecuatorial/es [12]); <i>équinoxiale/s</i> (equinoccial/es [34]); <i>fécondes/fertile</i> (fértil/es [1]); <i>feuchter/humides</i> (húmedas [3]); <i>froide/s</i> (fría/s [6]); <i>glacées</i> (heladas [1]); <i>granitique</i> (granítica [1]); <i>habitées</i> (habitadas [2]); <i>hautes</i> (altas [16]); <i>heureuse</i> (feliz [1]); <i>inabordables</i> (inaccesibles [1]); <i>inconnue</i> (desconocida [1]); <i>inhabitables</i> (inabitables [1]); <i>inondées</i> (inundadas [1]); <i>intermédiaire</i> (intermedia [1]); <i>littorale</i> (litoral [1]); <i>lointaine/s</i> (distante/s [3]); <i>malerische</i> (pintorescas [1]); <i>maritimes</i> (marítimas [1]); <i>metallreichen</i> (ricas en metales [1]); <i>montagneuse</i> (montañosa [3]); <i>montueuse/s</i> (montañosa/s [6]); <i>moyenne</i> (media [1]); <i>occidentales</i> (occidentales [4]); <i>östlichen/orientale/s</i> (orientales [7]); <i>palmenreichen</i> (ricas en palmeras [1]); <i>polaires</i> (polares [4]); <i>populeuse</i> (populosa [1]); <i>rapprochées</i> (cercanas [2]); <i>riche</i> (rica [1]); <i>sauvage/s</i> (salvaje/s [2]); <i>septentrionales</i> (septentrionales [1]); <i>solitaires</i> (solitarias [1]); <i>stériles</i> (estériles [1]); <i>subalpine</i> (subalpina [1]); <i>tempérée/s</i> (templada/s [13]); <i>tropicale/s</i> (tropical/es [5]); <i>vastes</i> (vastas [2]); <i>verschiedenen</i> (diversas, variadas [1]); <i>voisine/s</i> (vecina/s [4]); <i>wärmeren</i> (más cálidas [1]); <i>westlichen</i> (occidentales [1]), <i>wüsten</i> (desérticas [1]).</p>
<p>• Natur / Nature (naturaleza) (AN, RH y Kosmos)</p>	78	<p>• <i>alles aneignende</i> (apropiadora [1]); <i>agreste</i> (agreste [1]); <i>animée</i> (animada [2]); <i>anorganische / unorganische</i> (inorgánica [4]); <i>bienfaisante</i> (benéfica [1]); <i>brute</i> (bruta [1]); <i>cultivée</i> (cultivada [3]); <i>elementare / elementarische</i> (elemental [3]); <i>exotische / exotique</i> (exótica [6]); <i>fremde</i> (extranjera [1]); <i>gewöhnliche</i> (corriente [1]); <i>gigantesque</i> (gigantesca [1]); <i>große und wilde</i> (grande y salvaje [2]); <i>herrliche</i> (majestuosa [1]) <i>imposante</i> (imponente [2]); <i>indomptée</i> (indomada [1]); <i>landschaftliche</i> (pintoresca [1]); <i>lebendige</i> (viva [1]); <i>leblose / inanimée</i> (inanimada [2]); <i>majestätische / majestueuse</i> (majestuosa [4]); <i>mervelleuse</i> (maravillosa [2]); <i>organische / organique</i> (orgánica [9]); <i>physische</i> (física [2]); <i>prodigue</i> (pródiga [1]); <i>puissante</i> (poderosa [3]); <i>reichgeschmückte</i> (muy ornamentada [1]); <i>riante</i> (sonriente [1]); <i>riche</i> (rica [3]); <i>salpetrige</i> (nitrosa [1]); <i>sauvage</i> (salvaje [5]); <i>sonderbare</i> (extraño [1]); <i>terrible</i> (terrible [1]); <i>umgebende</i> (circundante [1]); <i>unbelebte</i> (inanimada [3]); <i>variée</i> (variada [1]); <i>vegetabilische</i> (vegetal [2]); <i>vulkanische</i> (volcánica [2]); <i>zeugende</i> (generadora [1]).</p>
<p>• Erscheinung (fenómeno) (Kosmos)</p>	83	<p>• <i>ähnliche</i> (similares [2]); <i>allgemeine</i> (generales [1]); <i>analoge</i> (análogos [1]); <i>äußere</i> (externos [1]); <i>begleitende</i> (acompañante [1]); <i>bestrittene</i> (disputado [1]); <i>bewährte</i> (comprobado [1]); <i>chemische</i> (químicos [1]); <i>dynamische</i> (dinámicos [1]); <i>eigentümliche</i> (peculiares [1]); <i>elektrische</i> (eléctricos [1]); <i>Empirie</i></p>

<p>• Kraft / Force (fuerza) (AN, RH y <i>Kosmos</i>)</p> <p>• Naturkraft (fuerza de la naturaleza) (AN y <i>Kosmos</i>)</p>	<p>163</p> <p>7</p>	<p><i>gegebene</i> (empíricamente dados [1]); <i>ergründende</i> (estudiados [1]); <i>erkannte</i> (reconocido(s) [2]); <i>furchtbare</i> (horrible) [1]; <i>geognostische</i> (geognósticos [3]); <i>große</i> (grandes [4]); <i>hervorzurufende</i> (causales [1]); <i>irdische</i> (terrestres [4]); <i>komplizierte</i> (complicados [1]); <i>kurzdauernde</i> (breve [1]); <i>magnetische</i> (magnéticos [6]); <i>mannigfaltige</i> (variados [1]); <i>merkwürdige</i> (curioso [2]); <i>meteorische</i> (meteóricos [1]); <i>meteorologische</i> (meteorológicos [2]); <i>optische</i> (ópticos [2]); <i>organische</i> (orgánicos [1]); <i>physische</i> (físicos [13]); <i>primitive</i> (primitivos [2]); <i>sinnliche</i> (sensoriales [1]); <i>tellurische</i> (telúricos [1]); <i>ungewöhnliche</i> (inusual [1]); <i>vergängliche</i> (caducos [1]); <i>verwickelte</i> (intrincados [1]); <i>vulkanische</i> (volcánicos [6]); <i>wechselnde</i> (cambiantes [2]); <i>wichtige</i> (importantes [1]); <i>wichtigste</i> (más importante [1]); <i>widerstrebende</i> (resistentes —a análisis matemático—[1]); <i>wiederkehrende</i> (recurrentes [2]); <i>wirkliche</i> (reales [2]); <i>wirksame</i> (eficaces [1]).</p> <p>• <i>allverbreitete</i> (extendida por doquier [1]); <i>anziehende</i> (de atracción [3]); <i>belebende</i> (vivificante [1]); <i>beträchtliche</i> (considerable [1]); <i>bewegende</i> (motriz [2]); <i>eigentümliche</i> (peculiar [1]); <i>elastische / élastique</i> (elástica [8]); <i>elektrische / électrique</i> (eléctrica [4]); <i>elektromagnetische</i> (electromagnética [1]); <i>erhaltende</i> (sostenible [2]); <i>erneuernde</i> (renovadora [2]); <i>erschütternde</i> (conmovera [1]); <i>extraordinaire</i> (extraordinaria [1]); <i>formbildende</i> (conformadora [1]); <i>galvanische / galvanique</i> (galvánica [2]); <i>gebundene</i> (unida [1]); <i>heimnisvolle / mystérieuse</i> (misteriosa [2]); <i>gleichartige</i> (similares [1]); <i>grande</i> (gran, grande [1]); <i>haufenbildende</i> (agrupadora [2]); <i>hebende</i> (elevadora [4]); <i>hervorgerufene</i> (inducida [1]); <i>horizontale</i> (horizontal [2]); <i>inégle</i> (desigual [1]); <i>innere / intérieure</i> (interna [5]); <i>innewohnende</i> (inherente [3]); <i>intensive</i> (intensa [1]); <i>irdische</i> (terrestres [2]); <i>körperliche</i> (física [1]); <i>lebendige / vive</i> (viva [7]); <i>lichtentbindende</i> (que produce luz [1]); <i>magnetische / magnétique</i> (magnética [43]); <i>magnetisch-elektrische</i> (magnético-eléctrica [1]); <i>materielle</i> (material [2]); <i>neue</i> (nueva [1]); <i>organische / organiques</i> (orgánica [6]); <i>physische</i> (física [4]); <i>plutonische</i> (plutónica [3]); <i>prodigieuse</i> (prodigiosa [1]); <i>qualitative</i> (cualitativa [1]); <i>répulsive</i> (repulsiva [1]); <i>schaffende</i> (creativa [2]); <i>treibende</i> (motriz [2]); <i>unbekannte</i> (desconocida [1]); <i>ungemessene</i> (desmedida [1]); <i>unterirdische</i> (subterránea [4]); <i>urtiefe</i> (primigenia [2]); <i>waltende</i> (prevalecedora [1]); <i>wärmeleitende</i> (de transmisión de calor [1]); <i>wärmende</i> (calefactora [1]); <i>vegetative</i> (vegetativa [1]); <i>verdichtbare</i> (compresible [1]); <i>vitale</i> (vital [2]); <i>vorzüglichster</i> (excelente [1]); <i>vulkanische</i> (volcánica [7]); <i>wirkende</i> (activa [4]); <i>wohlthätige</i> (benéfica [1]); <i>zerstörende</i> (destruictiva [1]).</p> <p>• <i>heilige</i> (sagrada [1]); <i>wilde</i> (salvaje [1]); <i>irdische</i> (terrestre [1]); <i>schaffende</i> (creativa [1]); <i>streitende</i> (contendiente [1]); <i>üppige</i> (exuberante [1]); <i>zerstörende</i> (destruictiva [1]).</p>
---	---------------------	--

Tabla Resumen 9b: rastreo semántico adicional de sustantivos y adjetivos en la obra de Humboldt

Es innegable que el material léxico que se expone en la Tabla Resumen 9b exhibe, en la descripción de fenómenos naturales, una semántica que podría caracterizarse de filoromántica: *fuerza vivificante, extraordinaria, misteriosa, prodigiosa; naturaleza animada, pintoresca, majestuosa, poderosa, bella*, etc. Entiendo aquí por semántica romántica o filoromántica el uso de términos cuyo significado satisfaga las características generales que historiográficamente se atribuyen al Romanticismo. Sin embargo, esta semántica filoromántica convive con descripciones más propias de un ensayo estrictamente científico, meramente descriptivo de aspectos concretos de la naturaleza: *fenómenos externos, químicos, cambiantes, volcánicos; fuerza elástica, inherente, terrestre; naturaleza orgánica, inanimada, vegetal*, etc. Este tipo de adjetivación de sesgo científico también es característica del sustantivo más frecuentemente adjetivado (261 veces), esto es, *áreas, zonas, regiones (Gegenden / régions)*. Exceptuando el adjetivo *bella/s (belle/s)*, con una frecuencia de 4 casos, las áreas, zonas o regiones para Humboldt son, utilizando los adjetivos más frecuentes mostrados en la Tabla Resumen 9b, *basse/s (baja/s); chaude/s (caliente/s); cultivée/s (cultivada/s); éloignées (remotas); équatoriale/s (ecuatorial/es); équinoxiale/s (equinoccial/es); froide/s (fría/s); hautes (altas); montueuse/s (montañosa/s); östlichen/orientale/s (orientales); tempérée/s (templada/s) y tropicale/s (tropical/es)*.

El sustantivo *naturaleza* revela una patente frecuencia en la adjetivación tanto característicamente romántica como propiamente científica. El sustantivo *fuerza*, que es el más frecuente (163 veces) entre los sustantivos de carácter abstracto, igualmente muestra esa doble adjetivación aunque con una clara tendencia hacia adjetivos de cariz científico. El sustantivo *fenómeno* muestra una evidente propensión hacia la adjetivación científica. Su uso no muestra ningún adjetivo filoromántico o característico del léxico romántico en el sentido antedicho. Los tres sustantivos recién destacados son lógicamente inevitables en la narrativa naturalista. Pero el naturalista Humboldt también se sirve de sustantivos menos imprescindibles.

Las Tablas Resumen 9a y 9b demuestran que Humboldt entrelaza el discurso científico y el discurso estético con una naturalidad sorprendente, sin permitir por ello que se difuminen los límites de ambos tipos de discurso, a la vez que facilita, en cambio, la percepción de ambos campos como interdependientes e igualmente indispensables para un análisis de la naturaleza completo e inteligible. Humboldt considera explícitamente que el arte es un eslabón intermediario entre el ser humano —

observador, curioso, analítico, científico— y la naturaleza. Sin embargo, la función del arte como elemento mediador entre el hombre y la naturaleza no convierte a Humboldt en un autor digno de esencial mención. Es el hecho de utilizar un léxico que refleja la inmanencia de una imagen de la naturaleza comprendida como totalidad de fuerzas, como cosmos orgánico, activo y equilibrado, y en cuanto tal bello, lo que merecería atención. Por esto, la unidad romántico-naturalista detectada en el léxico no es independiente o neutral respecto de la particular concepción de la naturaleza. Es trivial que si Humboldt es un autor romántico, su léxico de prueba de ello. En realidad, se adscribe la obra de Humboldt al Romanticismo porque, entre otras cosas, se detectan en ella rasgos lexicales claramente románticos. Pero Humboldt es un naturalista destacado, de suerte que, si además de naturalista es romántico, sus descripciones de la naturaleza deberían contener rasgos que, sin traicionar el “espíritu” romántico, sean diferenciables de los de las descripciones de autores románticos no expertos en explicaciones científicas de la naturaleza.

Geografía y poesía, ciencia y arte encuentran un lugar común en la obra de Humboldt, sabiamente desarrollada para alcanzar el fin más importante de todos, a saber, según E. Álvarez, “la investigación de las fuerzas naturales, pensando hallar tras de esa inquisición causal las leyes y principios del orden y la armonía de la naturaleza”⁵⁹⁵. La constante búsqueda de una armonía en las fuerzas de la naturaleza, sometidas éstas al influjo de leyes, se hace patente en las descripciones de la naturaleza de sus obras. El léxico humboldtiano, ciertamente, es el reflejo de una imagen de la naturaleza extraíble de una comprensión del cosmos como interrelación y dependencia recíproca entre las fuerzas de la naturaleza que actúan de forma simultánea. Éste es un rasgo propio de la concepción romántica de la naturaleza. Pero este rasgo está en Humboldt bajo el mandato de evidencias y experiencias empíricamente contrastables. Humboldt plantea un *todo* mediante el método empírico para el estudio de la naturaleza que le permite hilar una heterogénea amalgama de elementos aparentemente inconexos. Pero no concibe, dicho en sus propios términos, “la contemplación del universo” sin un fundamento imprescindible como el “empirismo razonado; es decir, [...] el conjunto de hechos registrados por la ciencia y sometidos a las operaciones del entendimiento que compara y combina”⁵⁹⁶.

⁵⁹⁵ Álvarez, “Para un Ensayo,” 331.

⁵⁹⁶ *Cosmos*, 20. *Kosmos* (Teilband 1), 39. Según M. Corbera (“Ciencia, Naturaleza,” 37-41) el Idealismo romántico de los filósofos de la naturaleza alemanes se caracteriza por mantener una visión de la

Humboldt justifica incesantemente en sus obras la necesidad del método empírico de análisis de la naturaleza como fuente válida para su conocimiento preciso. Este conocimiento, según Humboldt, se ha de obtener mediante la construcción de abstracciones teóricas a partir de lo observado para englobar toda la naturaleza en su conjunto. La consideración del mundo como totalidad animada y no estática requiere de un análisis parcelado en su inicio que permita establecer relaciones entre campos originariamente opuestos como lo celeste y lo terrestre, lo humano y lo natural, lo orgánico y lo inorgánico, así como entre ámbitos de influencia aparentemente dispares como lo climático respecto de la abundancia o escasez de recursos naturales y su efecto sobre las diferentes comunidades humanas, o la relación geográfica y climática en la vegetación y su variabilidad, su distribución latitudinal, la fisionomía o la abundancia y escasez de ejemplares, así como la relación entre vegetación intercontinental a partir del estudio de similitudes en la fisionomía vegetal, por ejemplo. En definitiva, una historia de correspondencias potencialmente relacionables, aunque imposible de realizar sin la observación y práctica científicas.

Humboldt, no obstante, es consciente del inevitable y creciente desajuste entre el conocimiento científico de la naturaleza y una correlativa pérdida de capacidad de fascinación. Sin embargo, el persistente estudio científico de la naturaleza presentado,

naturaleza panteísta, comprendida como un *todo* de relaciones interconectadas entre sí. La comprensión de la naturaleza como *todo*, como unidad de fuerzas, ha de lograrse por medio del arte, así como por medio de una percepción intuitiva y estética. Asimismo, el ser humano se incluye como elemento fundamental de una visión más organicista de la ciencia en donde la percepción particular del mundo humana juega un papel importante para su comprensión. Como visión contrapuesta, destaca el mecanicismo newtoniano que se presenta ante los ojos de Humboldt como una nueva concepción de la naturaleza que la reduce a leyes mecánicas, descubribles gracias al riguroso método científico. La relación de Humboldt con Schelling resulta tentadora para afirmar la permanencia de una cierta influencia idealista en Humboldt. Philip R. Sloan (“The Sense of Sublimity: Darwin in Nature and Divinity.” *Osiris* 16, *Science in Theistic Contexts: Cognitive Dimensions*. The University of Chicago Press (2001)), por otro lado, menciona a Goethe dado que su filosofía de la naturaleza “enfaticaba los aspectos panteístas de la naturaleza” (p. 254). Son estos aspectos panteístas los que, según Sloan, posteriormente habría de retomar Humboldt. E. Álvarez (“Para un Ensayo,” 361-362), sin embargo, destaca el hecho de que Humboldt mantenga la realidad objetiva y los sentimientos humanos disociados, un hecho que no podría darse en la corriente idealista. En la misma línea argumentativa, M. Corbera (“Ciencia, Naturaleza”) apunta que el discurso de Humboldt “no se encuentra excesivamente tensionado; parece moverse en dos ámbitos independientes: el analítico-materialista, por el que avanza en el conocimiento de las leyes de la naturaleza y en la concatenación de los fenómenos, y el intuitivo-idealista, que le permite aproximarse a la idea de naturaleza como totalidad” (p. 60). A mi juicio, todos los intentos de análisis preciso del estilo narrativo de Humboldt, así como de delimitación exacta de corrientes o tendencias que pudieran caracterizarle, fallan por no considerar seriamente la permanencia de una relación material-idealista, como conjunto operativo indisoluble, cuyos elementos pueden distinguirse pero no admiten una definición por separado. De aquí que haya dificultades en determinar las influencias estilísticas e ideológicas que puedan considerarse claves para Humboldt. El análisis y comprensión de la naturaleza humboldtianos constituyen una influencia en sí misma, “una verdadera revolución de la mirada” (Farinelli, “Don de Humboldt,” 47).

por ejemplo, en *Kosmos* demuestra evidencia mucho más que el deseo de ofrecer un discurso a favor del avance en el conocimiento científico. Su obra no muestra signos de uso de un lenguaje forzado o medítadamente conciliador entre el estudio científico y el “placer,” dicho con sus propios términos, que pudiera obtenerse mediante su ejercicio. Todas las consideraciones sobre el análisis científico de la naturaleza incluidas en *Kosmos* son, sin embargo, fácilmente trasladables al resto de obras. *Kosmos* constituye la última y más completa obra de Humboldt, sugerente por su contenido y completa por su capacidad de recopilación de los propósitos esbozados a lo largo de todas sus obras completa, a saber, descifrar “esta necesidad de las cosas, este encadenamiento oculto, pero permanente, esta renovación periódica en el desenvolvimiento progresivo de las formas, de los fenómenos y de los acontecimientos”⁵⁹⁷. En definitiva, definir qué es naturaleza.

El hecho de escribir *sobre* ciencia forma una parte tan esencial del método de justificación de la propia teoría para Humboldt; hacer ciencia y reflexionar expresamente sobre la actividad científica no son aspectos separables para Humboldt. Evidentemente, tal como afirma L. Jordanova, “la expresión ‘percepciones de la naturaleza’ está prevista para que sirva como recordatorio de que un proceso subjetivo de interpretación está necesariamente involucrado en explicaciones del mundo natural. Los lenguajes de la naturaleza son hechos y no pre-dados”⁵⁹⁸. El relato científico no sólo es un medio de transmisión de resultados, dificultades metodológicas, dudas e impresiones. Es también una herramienta necesaria para la construcción de conclusiones propias acerca del mundo y la definición exacta de las propiedades de todo lo que abarque el interés de Humboldt. El lenguaje constituye un instrumento para alcanzar lo invisible mediante la creación de representaciones mentales y, correlativamente, de hacerlo comprensible. Así, según C. Sleight, la ciencia no podría llevarse a cabo sin el lenguaje, que, efectivamente, “no es una herramienta neutra. Moldea activamente el conocimiento [...] De hecho, en lugar de asumir que las cosas son primero descubiertas y después descritas, sería mejor decir que el lenguaje ayuda a construir el descubrimiento en primer lugar”⁵⁹⁹. Humboldt parece concebir el lenguaje como herramienta humana, que no sólo facilita la difusión de resultados científicos, sino también la creación de nuevos contenidos mentales. Dada la condición esencialmente

⁵⁹⁷ *Cosmos*, 21. *Kosmos* (Teilband 1), 37.

⁵⁹⁸ Ludmilla Jordanova, “Introduction,” in *Languages of Nature: Critical Essays on Science and Literature*, ed. Ludmilla Jordanova, 15-47 (London: Free Association Books, 1986), 27.

⁵⁹⁹ Charlotte Sleight, *Literature and Science* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), 6.

abstracta de dichos contenidos, a Humboldt le resulta necesario incluir en sus textos también las impresiones y emociones experimentadas como partes fundamentales para la consolidación teórica de nuevo conocimiento sobre la naturaleza. La determinación conceptual de la naturaleza para Humboldt, por consiguiente, habría de incluir un testimonio sobre la percepción estético-sentimental del paisaje como elemento constitutivo para un análisis y descripción completos de la naturaleza.

La frecuente introducción de aspectos emotivo-estéticos en el relato científico-narrativo de las obras de Humboldt conduce a afirmar una voluntad poética subyacente. La inclusión en el relato científico de descripciones relativas a la repercusión de la belleza natural en el observador aporta, según Humboldt, sentido a la comprensión de la interrelación de las fuerzas de la naturaleza. Este es uno de los aspectos que causan esa forma de expresión característica de la prosa humboldtiana. Según G. Levine, la búsqueda de un vínculo entre el “lenguaje técnico [...] del discurso científico” y “las manipulaciones retóricas y metafóricas de la ficción y la poesía”⁶⁰⁰ es un objeto de estudio tan frecuente como la búsqueda de una clara diferenciación entre la descripción científica y la descripción poética.

Es pertinente la alusión a F. Schelling con respecto a las consideraciones de Humboldt sobre la relación del arte con la naturaleza. Schelling describe la naturaleza dada a los ojos del “investigador entusiasmado” como “fuerza originaria del mundo, santa, eterna, creadora, que produce de sí misma todas las cosas de un modo activo”⁶⁰¹. Tal vez Humboldt no se refiera manifiestamente a una concepción de la naturaleza como “fuerza sagrada” —*heilige Naturkraft* (fuerza de la naturaleza sagrada) aparece una vez en el rastreo de AN y *Kosmos*— pero sí parece creer capacidad intensamente creadora de la naturaleza. Son a este respecto relevantes los adjetivos *belebende* (vivificante [1]), *erneuernde* (renovadora [2]), *formbildende* (conformadora [1]), *schaffende* (creativa [3]) y *vitale* (vital [2]) que Humboldt usa en sus descripciones de la naturaleza para caracterizar a la fuerza de la naturaleza. No obstante, el análisis del léxico de Humboldt muestra que su semántica prescinde de un uso notablemente

⁶⁰⁰ George Levine, “One Culture: Science and Literature” in *One Culture*, edited by George Levine (Madison: University of Wisconsin Press, 1987), 7). G. Beer (“Problems of Description in the Language of Discovery,” in *One Culture*, ed. George Levine (Madison: University of Wisconsin Press, 1987)) se cuestiona lo siguiente: “Are we able to pinpoint stable distinctions between scientific communication and poetic communication in relation to the problema of describing?” (p. 35). Cuando no es posible establecer distinciones entre el discurso científico y el poético surgen críticas hacia autores como Humboldt y lo caracterizan como autor que combina tanto el registro descriptivo-explicativo como el registro poético.

⁶⁰¹ Friedrich Schelling, *La Relación de las Artes Figurativas con la Naturaleza*, trad. Alfonso Castaño Piñán (Buenos Aires: Aguilar, 1980), 29.

abundante de una adjetivación típicamente romántica como *beauteous*, *beautiful*, *delightful*, *gentle*, *pleasant*, *sublime*, *holy*, *solemn*, etc. El léxico de Humboldt demuestra que es defensor de, como diría Schelling, ver “las cosas en su esencia” y ofrecerles su “propio sentimiento [...] para captar en ellas la fuerza que las vivifica”⁶⁰². Schelling propone una relativa equivalencia —se deduce a partir de su texto lo exageradamente impreciso que resultaría la defensa de una equivalencia total e incuestionable— entre, por un lado, la fuerza o principio activo natural materializado en todas los elementos de la naturaleza y, por otro, la fuerza creadora cuya finalidad debiera ser la representación del “ente efectivo en la naturaleza”⁶⁰³. Para Schelling sólo el arte podría permitir conocer el principio que se esconde bajo la forma física de las formas de la naturaleza. Este principio es una vida que habría de retornar eternamente “por el instinto del arte, al reino de la cristalización”⁶⁰⁴, esto es, al dominio de los resultados visibles y materiales de un poder infinitamente creativo y absoluto.

La obra de Humboldt es reflejo de la confianza en la capacidad artística humana como medio de captación del “ente efectivo” schellingiano. No obstante, lo que para Schelling se muestra como fuerza eternamente viva, creadora y activa, descrita como fuerza numérica más que natural, para Humboldt resulta ser una clara manifestación de la actividad de leyes genuinas de la naturaleza. El propósito principal humboldtiano de buscar conexión y sentido a leyes y fuerzas de la naturaleza que inicialmente se presentan inconexas e incoherentes es la causa principal que provoca una necesaria aproximación a la ciencia y a sus métodos de observación y análisis del entorno natural. La intuición como mecanismo perceptivo de las fuerzas de la naturaleza se habría de combinar con el estudio empírico de las partes que componen el paisaje natural. Este conjunto de razón e intuición permite elaborar un producto teórico inteligible acerca de un *todo* de fuerzas orgánicas en funcionamiento y los elementos materiales a los que afecta.

La repetidamente enfatizada búsqueda en la obra de Humboldt de un *todo* activo de principios orgánicos a partir de las formas visibles de la naturaleza permite establecer una analogía entre la percepción romántica de la naturaleza y la humboldtiana. La naturaleza “habla” a los poetas románticos con un lenguaje divino, que es la máxima y más directa expresión de Dios mediante los signos visibles de su creación, esto es, la

⁶⁰² *Ibíd.*, 31.

⁶⁰³ *Ibíd.*, 39.

⁶⁰⁴ *Ibíd.*, 42.

naturaleza. Ésta, en cambio, “habla” a Humboldt con un nuevo lenguaje. El mensaje divino que los poetas románticos interpretan a partir de las formas la naturaleza permite una hermenéutica polivalente, pendulante entre las interpretaciones más religiosas y las menos sacralizadas. Todas ellas, no obstante, giran en torno al núcleo de lo numéricamente interpretable. El mensaje que la naturaleza ofrece a Humboldt, en cambio, es descifrado de una forma menos expuesta a la confusión epistémica y más regulada por el único método de interpretación válido, según Humboldt: el análisis empírico de la naturaleza. El lenguaje de la naturaleza de Humboldt es científicamente interpretable y el mensaje que queda al descubierto no es otro más que la relación de las fuerzas de la naturaleza, invisibles pero intuitivos. El análisis humboldtiano del paisaje natural revela una historia paisajística de fuerzas y mociones donde todos los elementos poseen una posición concreta en la escala temporal. Conocer la historia de los elementos del paisaje visibles y poder relacionarlos con las fuerzas de la naturaleza invisibles resulta imprescindible para que Humboldt trace una completa crónica cronológica de acontecimientos en la naturaleza.

7.4.2. El texto humboldtiano como texto naturalista

Los resultados que se han obtenido a partir del análisis del léxico de Humboldt permiten suponer que los conocimientos de Humboldt en ciencia natural han condicionado su léxico y lo han canalizado hacia la objetividad descriptiva del discurso científico. Este hecho, no obstante, no es incompatible con la inclusión de lo subjetivo como parte integrante del entramado de ideas sobre el funcionamiento de la naturaleza. El texto humboldtiano muestra una clara propensión hacia el científicismo —sobre todo centrado en la descripción de formas geológicas y vegetales—, dado el uso extendido de adjetivos de carácter objetivamente atributivo y explicativo. Por ejemplo, es significativo que los adjetivos técnicos o atributivos más repetidos son los referentes al tamaño, las proporciones o la posición en el terreno de las formas de la naturaleza: *basse* (bajo); *élevée* (elevado); *épais* (espeso); *grand / grande / große* (grande(s)); *haute / hoch* (alto); *kleine / petit / petite* (pequeño); *large* (ancho); *vaste* (extenso). Ahora bien, estas señales léxicas ofrecen solamente información trivial acerca de su imagen científica de la naturaleza. Es obvio que un naturalista como Humboldt procure ofrecer en sus obras una descripción precisa, técnica de las formas de la naturaleza. Igualmente,

no sorprende que el análisis léxico de su obra manifieste más un tipo adjetivación de la naturaleza de sesgo atributivo que una descripción sentimental como la que se encuentra en textos románticos. En cambio, si se profundiza en la obra de Humboldt, se halla asimismo un lenguaje más personal, de carácter estético-emotivo, referente a sentimientos e impresiones generados en la observación del paisaje natural. Incluso adjetivos que pueden resultar triviales o de uso habitual como *grande*, *alto*, *ancho*, *extenso*, etc. pueden adquirir un tono notablemente más subjetivo con un cambio de perspectiva que transforme la magnitud en “colosal” o “inmenso.”

Las Tablas Resumen 9a y 9b permiten corroborar que los adjetivos referentes a las características de la naturaleza que resultan estéticas para Humboldt no están ausentes en sus descripciones del paisaje como tal y de sus elementos concretos. La frecuencia de estos adjetivos se debe a que le permiten describir su particular impresión, con el uso ocasional de un lenguaje manifiestamente emotivo, frente a la riqueza, la exuberancia y la belleza del paisaje natural.

Sobre el lenguaje emotivo, J. Fernández, con respecto al uso de adverbios superlativos, sostiene que Humboldt que “escribía haciendo frecuente abuso de los adverbios superlativos. Esta manera de expresarse habría desagradado al exquisito Schiller, pero era el reflejo ingenuo de un apasionado estado de exaltación”⁶⁰⁵. Nuevamente, con referencia a las descripciones estéticas del paisaje, vuelve a insinuar una cierta grandilocuencia en el vocabulario humboldtiano: “el salto de Tequendama sirvió a Humboldt para realizar algunas de sus frecuentes apreciaciones estéticas de apreciable valor literario, aunque con ciertos atisbos grandilocuentes”⁶⁰⁶.

Fernández relaciona la ingenuidad con un estado exaltado del ánimo frente a escenas de la naturaleza sorprendentes para un observador novel frente a paisajes de gran exotividad. No es evidente que el hecho de expresar las emociones sea un acto de ingenuidad, ni que exista un “abuso” del uso de expresiones emotivas en la obra de Humboldt. Lo verdaderamente ingenuo en Humboldt hubiera consistido, tal vez, en haber mostrado su exaltación en la naturaleza si no se hubiera atrevido a descubrir su funcionamiento, las características o la interrelación del conjunto de elementos que le suscita sentimientos exaltados. Este, precisamente, no es el caso.

⁶⁰⁵ Fernández, *Humboldt*, 72.

⁶⁰⁶ *Ibíd.*, 152.

Considero, asimismo, que reparar en el valor literario de las apreciaciones estéticas del paisaje en la obra de Humboldt y calificarlas de “grandilocuentes” no aporta nada más que un atisbo, en este caso, de ironía frente a un aspecto que, sin duda, es fundamental de los textos humboldtianos. El hecho de prestar únicamente atención a las aportaciones con respecto al estudio científico de la naturaleza conduce, inevitablemente, a realizar un estudio sesgado sobre Humboldt y a no considerarlo por lo que precisamente es más característico: una paralela apreciación y estudio de los elementos del paisaje natural concebido como un conjunto estético-científico.

Es significativo que tomadas por separado, tanto la aproximación científica a la naturaleza como la estética, podrían considerarse válidas para caracterizar a Humboldt. No faltan razones para describir a Humboldt, según Fernández, como “un científico empírico que no despreciaba la poesía”⁶⁰⁷. No obstante, se ha de tener siempre presente el propósito principal del naturalista Humboldt, a saber, describir ajustadamente los fenómenos de la naturaleza con el objeto de poder trazar enlaces entre las fuerzas y leyes de la naturaleza. Ahora bien, este propósito, propio de un naturalista científico, no es a su vez disgregable de un rasgo de sus textos tan válido como imprescindible: la descripción de la repercusión subjetiva asumida por Humboldt como elemento esencial del discurso científico acerca de la naturaleza.

¿A qué se debe esta forma dual de expresión, aunque, cada una de ellas complementaria de la otra?, ¿qué es lo que determina a Humboldt como científico naturalista y a la vez lo posiciona como intrínsecamente romántico? La obvia afirmación que sostiene una hibridación estilística en la obra de Humboldt se podría superar si se responde al motivo que lleva a Humboldt a expresarse en sus textos de una forma dual. Las palabras del propio Humboldt pueden a este respecto resultar esclarecedoras: “el arte reside en medio del círculo mágico trazado por la imaginación, y tiene su fuente en lo más íntimo del alma; en la ciencia, por el contrario, el principio del progreso está en el contacto con el mundo exterior”⁶⁰⁸. Ambos aspectos, el arte y la ciencia, son elementos indispensables para Humboldt en el proceso cognoscitivo de obtención de conocimiento. Sin embargo, poseen fuentes diferentes: “el alma,” para el arte, por un lado, y “el mundo exterior,” para la ciencia, por otro. Los dos primeros volúmenes de *Kosmos*, la obra que mejor plasma el enfoque holista en la descripción y

⁶⁰⁷ Fernández, *Humboldt*, 45.

⁶⁰⁸ *Cosmos*, 396. *Kosmos*, (Teilband 2) 337-338.

explicación de la naturaleza, se divide precisamente en un primer volumen centrado en la descripción objetiva del paisaje natural, y en un segundo volumen dedicado, como destaca Walls⁶⁰⁹, a un “interno o ‘subjetivo’ viaje a través de la mente.” La narrativa humboldtiana surge así como el resultado de una personalidad y autoría que puede desdoblarse, como ha indicado Blumenberg, en “sujeto teórico de la ciencia” y un “sujeto *vivencial*” que se sitúa “como espectador, por encima del otro”⁶¹⁰. La perspectiva panóptica que obtiene el sujeto vivencial, observador y evaluador gracias al análisis científico, constituye el eslabón privilegiado del estudio humboldtiano de la naturaleza. Es así cómo Humboldt logra apreciar el tan ansiado *todo*, esto es, según Blumenberg, la “unidad configuradora de toda esa multiplicidad consumada”⁶¹¹.

Se ha insinuado cómo la particular visión estético-histórica, holista, adoptada por Humboldt para comprender el *todo* de fuerzas de la naturaleza habría de considerarse como lo más notoriamente romántico en sus textos. Se trata de un punto de vista con claros ecos del Romanticismo Alemán⁶¹², característico por no considerar la ciencia como única influencia para la filosofía y por la consideración de la historia y la poesía como partes igualmente determinantes para la filosofía de la naturaleza. La comprensión estrictamente científica de la naturaleza resulta insuficiente para Humboldt en su tarea de plasmar en sus textos el funcionamiento y la interrelación activa de un *todo* de fuerzas de la naturaleza. Es también necesaria la apreciación cualitativa del paisaje natural para describir los aspectos de la naturaleza que Humboldt considera estéticos. Todo esto, sin embargo, no es lo más característico del texto científico humboldtiano. Así como tampoco es significativa la tesis que sitúa a Humboldt más allá de las denominadas “dos culturas,” según la conocida expresión acuñada por C.P. Snow, y lo considera un conciliador *avant la lettre* de ambas. Se debe aportar una base explicativa sobre las causas que han movido a Humboldt a posicionarse como autor

⁶⁰⁹ Walls, “Introducing Humboldt’s Cosmos,” 6.

⁶¹⁰ Blumenberg, *La Legibilidad del Mundo*, 296. Cursiva en el original.

⁶¹¹ Ídem.

⁶¹² Un ejemplo representativo de esta visión tan generalizada sobre Humboldt es el texto de: Elizabeth Millán-Zaibert, “A ‘Romantic’ Encounter with Latin America,” in *Alexander von Humboldt: from the Americas to the Cosmos*, ed. Raymond Erickson et al. (New York: Bildner Center, City University of New York, 2004), 41-44; 48-50. Online Publication: http://www.gc.cuny.edu/CUNY_GC/media/CUNY-Graduate-Center/PDF/Centers/Bildner%20Center%20for%20Western%20Hemisphere%20Studies/Publications/FrontMatter_004.pdf

consciente de la necesidad de la interdependencia entre lo subjetivo y lo objetivo en el análisis y descripción del paisaje natural⁶¹³.

Si se desea ofrecer un motivo válido que explique la supuesta “hibridez” estilística manifiesta en los textos de Humboldt, las meras coincidencias o diferencias entre ambos tipos de léxico, el científico y el romántico, no bastan por sí solas. Un ejemplo, referido aquí sólo como tal, de la propensión hacia la comparación de las descripciones de la naturaleza de Humboldt con las genuinamente románticas, puede encontrarse en el ensayo de L. D. Walls *The Passage to Cosmos*. Walls detecta en el lenguaje de Humboldt señales léxicas, frecuentemente presentes en textos románticos, cercanas a la noción de permeabilidad. Este sería el caso de términos metafóricos, presentes en los textos humboldtanos, como “penetrar,” “impresión,” “comuni6n,” etc. Walls descubre no obstante una clara diferencia entre la concepci6n coleridgeana de la naturaleza y la humboldtinana. Coleridge, seg6n Walls, entiende la naturaleza como construcci6n de la mente humana. As6i, la naturaleza para Coleridge es como “una pantalla sobre la cual [la mente] proyecta sus desesperaciones y deseos.” La descripci6n humboldtiana de la naturaleza, en cambio, es menos subjetivizada, es decir, refleja m6s el proceso de recepci6n que el de proyecci6n⁶¹⁴. Walls se refiere a unos versos de *Dejection: an Ode*:

O Lady! We receive but what we give,
An in our life alone does Nature live (ll. 47-48).

A este respecto, la referencia a Wordsworth es obligada:

The mind is lord and master—outward sense
The obedient servant of her will (TP 1850, 222-223).

⁶¹³ L. D. Walls (“The Birth of the Two Cultures,” in *Alexander von Humboldt: From the Americas to the Cosmos*, ed. Raymond Erickson et al., 247-258 (New York: Bildner Center, City University of New York, 2004. Online publication: http://www.gc.cuny.edu/CUNY_GC/media/CUNY-Graduate-Center/PDF/Centers/Bildner%20Center%20for%20Western%20Hemisphere%20Studies/Publications/humboldt.pdf) alude a la doble atenci6n prestada sobre la naturaleza que permite un proyecto de fusi6n humboldtiana entre ciencia y poes6a. Sugiere incluso que las intenciones de Humboldt sobre este cometido son primero est6ticas, aunque necesitan de lo cient6fico para completarse. Esta sugerencia, sin embargo, puede encontrarse de forma expl6cita en las obras de Humboldt en donde expone la diferente naturaleza de los “goces” alcanzables mediante una aproximaci6n a la naturaleza primaria, precient6fica o una aproximaci6n m6s experimentada. Tanto el paso deductivo de un goce espont6neo en la naturaleza hasta alcanzar conocimientos espec6ficos sobre ella, como el paso inductivo de un an6lisis cient6fico de las partes al goce obtenido en la obtenci6n de conocimiento se han de dar igualmente para un an6lisis completo del entorno natural.

⁶¹⁴ Walls, *The Passage to Cosmos*, 231.

La propuesta de Walls, que contrasta tan marcadamente la concepción de la naturaleza de Coleridge —y la de Wordsworth, si se extiende la precisión de Walls— y la de Humboldt, resulta arriesgada. Si bien coincido con la apreciación comparativa general de Walls, no comparto, en cambio, su visión sobre las proyecciones de Coleridge sobre la naturaleza. Éstas no son tan acentuadas como para realizar por esa vía un contraste entre la concepción de Coleridge de la naturaleza de la de Humboldt. Tampoco la concepción de la naturaleza humboldtiana es únicamente perceptivo-descriptiva. Las descripciones de la naturaleza de Coleridge son el reflejo de la necesidad de una percepción de la naturaleza inicial para trasladar o proyectar posteriormente su estado anímico sobre ella con un uso del léxico intensamente afectivo. Humboldt, a diferencia de Coleridge, comienza con una aproximación a la naturaleza a partir de la sensibilidad y la intuición humanas. Es entonces cuando pasa una segunda fase de análisis, esto es, procede a “procesar” lo observado términos científicos.

Referirse, no obstante, a la introspección y posterior proyección de impresiones con respecto a la percepción romántica de la naturaleza puede resultar pertinente, a menos que no se considere como conducta que se realice sin excepción en todos los casos. Ciertamente se da una propensión hacia la interpretación de la expresión sentimental como un proceso de proyección en el sentido antedicho, no puede afirmarse rotundamente que la naturaleza sea concebida por los poetas románticos únicamente como proyección de la mente humana. En estos casos siempre se requiere de una mínima interacción inicial con la naturaleza exterior para poder considerarla posteriormente como naturaleza interior y ser así proyectada. En suma, la contraposición entre Humboldt y Coleridge propuesta por Walls no debería centrarse únicamente en diferenciar una interiorización de la naturaleza, en el caso de Humboldt, de una proyección humana de la naturaleza, en el caso de Coleridge. En cambio, propongo asumir que se da una diferencia de grado en el procesamiento mental de la naturaleza y que esta diferencia está causada por el uso de métodos dispares de aproximación a ella.

El uso de los métodos dispares recién referidos es precisamente lo que permite afirmar que hay una diferencia fundamental en las obras de Humboldt que lo desligan de una concepción del mundo exclusivamente romántica y lo aproximan a una concepción más científica. Los amplios conocimientos de Humboldt en botánica,

geografía, geología y demás campos científicos le permiten un estudio especializado del entorno natural. Es justamente esta amplitud de la perspectiva lo que permite que Humboldt combine selectivamente diferentes formas de descripción. Por un lado, los conocimientos en ciencia constituyen un instrumento preciso para la descripción de lo estudiado. Por otro, los sentimientos, impresiones e intuiciones surgidos en el estudio de la naturaleza poseen también su espacio en los textos. Sin embargo, este espacio para lo subjetivo no se ve interferido por el vocabulario científico. Éste, de igual forma, no es dominado por el vocabulario sobre lo sentimental. La separación de espacios de expresión es especialmente clara en la obra de Humboldt. Esta es una de las características principales que diferencian al texto humboldtiano de los textos de los poetas románticos que tienden a describir una naturaleza bajo la influencia distorsionadora de un léxico más propio de la descripción sentimental que de la descripción de la naturaleza tal como *es*⁶¹⁵.

El texto de Humboldt no pretende describir los sentimientos en primer lugar, sino la explicación de lo que la naturaleza *es*: el funcionamiento tanto de sus características visibles como de las fuerzas de la naturaleza invisibles. Para ello, Humboldt se sirve de la descripción de los sentimientos como auxiliar de descripción complementaria, pero no consiste en la finalidad descriptiva principal. La descripción estético-sentimental es un elemento indispensable para la percepción y análisis de la naturaleza, pero está al servicio de la explicación, esto es, no se excluye, pero está subordinada, aunque en perfecta armonía con la explicación científica. Humboldt conoce la capacidad de expresión científica de los atributos y cualidades de la naturaleza y, a su vez, es consciente de la necesidad de incluir, al menos algunos rasgos, de lo que la naturaleza *parece*. Así, el lenguaje científico domina la expresión del análisis de la naturaleza y el lenguaje sentimental determina la expresión de la percepción de la naturaleza. Es probable que esta versatilidad expresiva dominada por la dualidad perceptivo-explicativa, clara y evidente en las obras, sea el resultado de la influencia de una IM dual.

⁶¹⁵ L. D. Walls ("The Birth of the Two Cultures," 255) alude a la terminología de Greg Myers en *Writing Biology: Texts in the Social Construction of Scientific Knowledge* (Madison: University of Wisconsin Press, 1990) para establecer una distinción entre formas diferentes de narrativa. La "narrativa de la naturaleza" posiciona a "la planta el animal o el fenómeno" como sujeto. Este tipo de narrativa es "cronológica, y la sintaxis y el vocabulario enfatizan la externalidad de la naturaleza para el proceso científico." Por otro lado, se encuentra la "narrativa de la ciencia," que sigue "la argumentación del científico." Humboldt emplea una "narrativa de la ciencia" en sus obras como forma de expresión que cuenta con el narrador como figura fundamental interventora en el relato para la transmisión de resultados

7.4.3. El texto humboldtiano como texto “híbrido”

El análisis del léxico humboldtiano utilizado en las descripciones de la naturaleza ha mostrado que son muy frecuentes los sustantivos acompañados de adjetivos propios de descripciones de la naturaleza de los naturalistas que denotan un cierto movimiento, progresión, vida o actividad en el reino de lo orgánico. Pero también son frecuentes adjetivos que denotan un *pathos* “romántico” y otros puestos al servicio del interés descriptivo más circunspecto.

La extendida forma de referirse a Humboldt como autor intrínsecamente “híbrido” —i.e. a la vez romántico y naturalista— se debe a una existencia de imagen humboldtiana de la naturaleza dividida, en la que la influencia científica habría influido en la forma de analizar y explicar la naturaleza y lo sentimental habría sido reservado para la descripción de la percepción estética. Cabe destacar que, en ocasiones, la expresión sentimental de la naturaleza parece invadir el espacio reservado expresión científica en el texto de Humboldt. Este hecho, sin embargo, resulta obvio dentro del marco general de lo humboldtiano, dado que sus obras oscilan entre propósitos estrictamente científicos, por un lado, y simplemente descriptivos, narrativos y anecdóticos, por otro. Las obras de Humboldt dedicadas a la narración de viajes combinan la descripción del entorno natural con la descripción sentimental. Esta combinación de propósitos científico-literarios da como resultado un lenguaje dual, nada cercano a la aridez estilística de tratados rigurosamente científicos, y remoto, a su vez, de la ilimitada imaginación aplicable a los relatos literarios. El estudio del léxico híbrido de Humboldt refleja, no obstante, un minucioso análisis científico de los hechos de la naturaleza. Es este análisis lo que permite situar a Humboldt lejos de una “hibridación” esencial y estilística, para definirlo como prevalentemente naturalista. Es esta prevalencia naturalista la que constituye precisamente la base sobre la que se sustenta la capacidad humboldtiana de deleite frente al paisaje natural. El “goce,” en términos del autor, que puede surgir del conocimiento científico de la naturaleza resulta imprescindible para mantener una inquietud potencial por conocer. Surge así una constante búsqueda de placer intelectual, esto es, un bucle incesante compuesto por la combinación entre desconocimiento inicial y posterior asombro, análisis, conocimiento y goce estético.

Lo “romántico” en el texto humboldtiano, en suma, se ha de entender como reminiscencia de una epistemología ciega que no considera necesario el conocimiento específico de la naturaleza, pero que sí considera e incluso estima la belleza natural como elemento descriptivo complementario al científico en la percepción y valoración humanas de la naturaleza. Estos aspectos, no obstante, no han de valorarse principalmente como portadores del estilo expresivo romántico en la obra de Humboldt, sino como *fuentes* de reconocimiento de lo sentimental como factor también constitutivo de un estudio completo de la naturaleza. Es esta consideración del texto humboldtiano la que permite enumerar una serie de características que sitúan a Humboldt en una posición próxima a un Romanticismo perceptivo, pero soportado por un pilar conceptual y metodológico tan determinante como el científico: a) el análisis de los tipos de “goce” —estético e/o intelectual— derivados de las experiencias primaria e ilustrada en la naturaleza; b) las reflexiones en torno a las fuerzas y leyes invisibles y desconocidas que mueven el mundo; c) la consideración de la mente humana como tamiz que indefectiblemente complementa y abstrae contenidos teóricos sobre la naturaleza; d) las especulaciones, dudas e intuiciones en torno a nociones básicas y complejas del funcionamiento del mundo; e) un lenguaje descriptivo que posibilita una mejor asimilación del contenido científico de la obra. Ahora bien, si el aspecto más filoromántico de Humboldt ha de tomarse de forma históricamente estricta, es decir, si se ha de considerar el aspecto definitorio del movimiento romántico como esencialmente opuesto a una visión ilustrada o científicamente precisa sobre la naturaleza, no podría inferirse de un apropiado análisis del texto Humboldt y los resultados que contienen sus obras.

En conclusión, en Humboldt ser romántico es compatible con ser ilustrado. No sólo es compatible sino que, según Humboldt, es una posición útil para la explicación de la naturaleza. Se sirve de una estructura estilística, percibida hoy como romántica, con la metodología científica que queda reflejada en la descripción del paisaje natural, y considera que las *descripciones* románticas de la naturaleza son fundamentos esenciales de la *explicación* científica de la naturaleza.

Mi aproximación al texto de Humboldt pretende ser aquí lo más descriptiva posible. El material semántico permite sostener que Humboldt es un naturalista defensor del método empírico-comparativo del análisis científico para el conocimiento detallado de los mecanismos que mueven a la naturaleza y que provocan que sea tal como se

presenta ante los ojos del observador, o de forma más general, tal como se muestra ante los sentidos del ser humano. Pero esta reivindicación de la experiencia y el despliegue explícito del orden natural científicamente decodificado ocurre *en* el período romántico que comienza a percibir las interferencias del método científico. Esto da lugar a un pródigo florecer de planteamientos explicativos estructurados en torno al análisis empírico del mundo, a partir de sus bases más primarias y esenciales. Humboldt, en suma, no prescinde de cierto impulso artístico para dar una imagen más completa del mundo y de más fácil interiorización. Esto permite construir una imagen del mundo en la que éste es pensado más como sistema multidimensional de relaciones interdependientes y no tanto como diagrama o mapa bidimensional de hechos empíricos, por un lado, y explicaciones racionales, por otro. A pesar de no haber prescindido de ello, conviene precisar que el hecho de asumir el método científico de análisis del entorno natural y las consecuencias asimilativas que ello conlleva, tales como la revisión de presuposiciones básicas con respecto al funcionamiento de la naturaleza y los elementos que en ella se incluyen, ya no es compatible con la metafísica del mundo sedimentada en los textos más canónicos del Romanticismo.

Los elementos del lenguaje mestizo, característico de las obras de Humboldt, se hallan en un estado de interrelación permanente, en un juego de interdependencias equilibradas. La órbita expresiva que ambos estilos comparten se ve interferida por la influencia dominante que la expresión científica sutilmente ejerce. Esto, sin embargo ocurre de manera discontinua, aunque sin merma de la unicidad del texto. La expresión científica permanece como a la espera de intervenir, cuando convenga y siempre como forma discursiva principal. Dictamina y regula la presencia de las digresiones sobre aspectos estéticos del paisaje en función de su propia conveniencia. El registro de sesgo científico no eclipsa el aspecto estético-sentimental en la obra de Humboldt. Pero sí lo moldea. Y lo hace con la finalidad de perfilar mejor la IM plasmada en sus textos.

Es justamente esta nueva IM lo que a la postre diferencia el texto humboldtiano de los textos genuinamente románticos. Uno de los factores de distanciamiento de la concepción humboldtiana de la naturaleza con respecto a de la del Romanticismo es precisamente el uso de un lenguaje que no tiende a acentuar los extremos de la naturaleza, sino a construir un equilibrio vital, orgánico, dinámico, centrado en

individualidades. Humboldt no se sirve aquí del lenguaje como un romántico, sino más bien como un geógrafo⁶¹⁶.

El texto humboldtiano conserva un nivel constante de abstracción que le permite explicar la multiplicidad fenoménica dispersa en la naturaleza. Se trata de una generalización, a partir de datos concretos, que se expresa en un lenguaje de semántica escindida, compuesta de términos concretos y abstractos. El léxico humboldtiano exhibe así tanto una tensión como un equilibrio científico-metafísicos, pues en su texto se plasma una cierta apreciación estética del mundo, cuyo subproducto principal consistiría en una descripción de los sentimientos generados frente a la belleza natural. Sin embargo, ahí anida también un cambio sustancial, que es necesario tener en cuenta para precisar hasta qué punto puede considerarse el texto humboldtiano como texto romántico. Historiográficamente considerado, Humboldt es un naturalista tardo-romántico que no prescinde, en las descripciones de la naturaleza, de lo estético-sentimental, característica comúnmente atribuida a las pautas románticas de percepción y descripción de la naturaleza. Pero sí prescinde de esa frecuente forma romántica de concepción de la naturaleza que tiende a considerarla dominio de la divinidad o de lo numérico. A este fin se sirve de una epistemología compatible tanto con el surgimiento de un encanto especial frente a la naturaleza como con la explicación del funcionamiento del *todo* orgánico que la constituye. En los textos de Humboldt cristaliza una IM que prescinde de escisiones cartesianas que dividen la realidad en extensión y pensamiento, y que propugna, por el contrario, una aproximación a la naturaleza más completa y holista, que da cuenta de la unicidad en que consiste la dinámica y progresiva creación orgánica. Esta aproximación a la naturaleza desacraliza, al menos parcialmente, las presuposiciones onto-epistemológicas heredadas del Romanticismo. La naturaleza y la relación humana con ella ya no se hallan inscritas en un ámbito numérico e intersubjetivamente incontrolable.

⁶¹⁶ Yi-Fu Tuan (*Romantic Geography: In Search of the Sublime Landscape* (Madison: The University of Wisconsin Press, 2013)) caracteriza de esta manera las diferencias entre la forma de expresión de poetas y la de geógrafos “The romantic imagination favors phenomena that are very large or very small rather than those of a middle scale [...] It may be that all writers of a poetic bent aspire to make the small imply the large, the insignificant the highly significant. Geographers are not such writers. Their local studies are not intended to imply the larger scene, much less the universally human” (p. 29).

PERCEPTION AND DESCRIPTION OF NATURE IN THE WORK OF CHARLES DARWIN: AN IDEOLOGICAL AND LEXICAL REVOLUTION

INTRODUCTION

There is a testimony about Darwin that characterizes him remarkably. It is the words of his son Francis Darwin, editor of the series of volumes dedicated to the correspondence and autobiographical notes of his father. In the first of three volumes that make up *The Life and Letters of Charles Darwin*, F. Darwin explains how his father observes a flower in a way that evokes artistic observation. He adds having heard him admire the beauty of a flower like a child would have: “I used to like to hear him admire the beauty of a flower; it was a kind of gratitude to the flower itself, and a personal love for its delicate form and colour. I seem to remember him gently touching a flower he delighted in; it was the same simple admiration that a child might have”⁶¹⁷. The scene described shows how, externally, Darwin manifests significant aesthetic enjoyment in botanics. But it is also known that he went on to understand all its mechanisms to the very last detail. Darwin’s works confirm what is described by F. Darwin: these works contain descriptions of the natural landscape that intend, on the one hand, to focus on the concrete and describe details, parts, structures, anatomies, as well as personal anecdotes and curiosities about his attitudes and feelings; on the other hand, Darwin describes and explains the working mechanisms of nature, which operate under a myriad of organic forms in constant change. The relationship between the observation of the concrete and the abstraction of theoretical content from an exhaustive compilation of information, allow a kind of knowledge that is radically opposed to the

⁶¹⁷ Francis Darwin, ed., *The life and Letters of Charles Darwin, Including an Autobiographical Chapter*, Vol. I (London: John Murray, 1887), 117.

mere aesthetic observation of nature, with its contemplative character, characteristic of Romantic authors.

Is, then, the study of the anatomy and physiology of certain types of vegetation (orchids, insectivorous and climbing plants, especially) what causes Darwin to have feelings of tenderness, gratitude and admiration before the beauty of the vegetation? Studying the descriptions of nature in the works of Darwin will show his progressive advancement in the field of natural science, which begins during the research trip as a Naturalist on the *Beagle* (1831-1836) and culminates with the publication of a key body of work in the history of science: *On the Origin of Species*.

The theoretical content and vocabulary of some works of Charles Darwin, regarded as one of the most revolutionary exponents of scientific Naturalism⁶¹⁸, and who triggered the change of ideas that have helped shape the current scientific WV, will be discussed throughout the texts that follow, specifically for the works:

- *Journal of Researches into the Geology and Natural History of the Various Countries Visited by H.M.S. Beagle, under the Command of Capt. Fitz Roy, R.N.* (1839, hereinafter JR)⁶¹⁹, as it is the fundamental basis for the conception and maturation of his Theory of Evolution (hereinafter TE). This work represents the conceptual starting point from which Darwin will formulate the theoretical structure on the evolutionary mechanism motivated by natural selection (hereinafter NS). JR includes multiple passages that are suggestive for their beauty and for their meticulous description of a, in essence, nature that is ambiguous, characteristic of a Darwinian mind-set that is still forming. The analysis of the natural landscape present in JR is representative, among

⁶¹⁸ On the structure of the evolutionary theory and its philosophical implications, see: Elisabeth Anne Lloyd, *The Structure and Confirmation of Evolutionary Theory* (New York: Greenwood Press, 1988); Verne Grant, *The Evolutionary Process: a Critical Study of Evolutionary Theory* (New York: Columbia University Press, 1991); Robert J. Richards, *The Meaning of Evolution: The Morphological Construction and Ideological Reconstruction of Darwin's Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1992); Elliott Sober, *The Nature of Selection: Evolutionary Theory in Philosophical Focus* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993); Michael Ruse, *Evolutionary Naturalism: Selected Essays* (London and New York: Routledge, 1995); Daniel C. Dennett, *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life* (London: Penguin Books, 1996); Michael Ruse, ed., *The Oxford Handbook of Philosophy of Biology* (Oxford: Oxford University Press, 1998); Ernst Mayr, *This is Biology: the Science of the Living World* (Cambridge (Massachusetts): The Belknap Press of Harvard University Press, 1999); Stephen Jay Gould, *The Structure of Evolutionary Theory* (Cambridge: Harvard University Press, 2002); Ernst Mayr, *What Evolution Is* (London: Phoenix, 2003); Michael Ruse, ed., *The Cambridge Encyclopedia of Darwin and Evolutionary Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).

⁶¹⁹ All citations from the *Journal of Researches* are extracted from: *Journal of Researches into the Natural History and Geology of the Various Countries Visited by H.M.S. Beagle round the World, under the Command of Capt. Fitz Roy, R.N.* (London: John Murray, 1860). I have chosen the 1860s edition of *Journal of Researches* as it is the final text, complete and revised, published during Darwin's lifetime in the edition by J. Murray. I will use the acronym JR when referring to this work by Darwin.

Naturalists' texts, as a literary embryo in the genesis of a powerful theory. For this reason, it is a key work for the study of the perception and description of nature within scientific Naturalism of the 19th century.

- *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859, hereinafter OS)⁶²⁰ is discussed here because it is regarded as a theoretical milestone in the history of ideas about nature and, more specifically, because it formulates one of the theories with the greatest social impact in the history of science. The Darwinian TE, developed throughout this comprehensive book on the evolution of species, displays a more technical vocabulary, focusing on the particularities of nature, in contrast to the descriptive landscape lexicon found in JR. A study on the language in OS is key for any reflection focused on the contrast between the Romantic WV and the Naturalists' scientific WV, as well as for the analysis focused on the onto-epistemological presuppositions of the perception and description of the natural landscape in Darwin's work.

- *Autobiography* (hereinafter AB)⁶²¹ is taken into account here as it is Darwin's most personal text, a carrier of controversial ideas related to the most conceptually suggestive content of his scientific works. It is a testimony that serves as an essential complement to the ideological structure drawn on his theoretical and descriptive works. The deployment of ideas that could not be entirely developed on the argument drawn out in his cardinal works is, perhaps, the most significant ideological support to adequately understand the deeper structure of Darwinian ideas.

⁶²⁰ All citations from *On the Origin of Species* are extracted from the first edition of the work, as it is the most original edition and its content has not been affected by modifications and stylistic corrections: *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (London: John Murray, 1859). Occasionally however, there will be references to subsequent editions of *On the Origin of Species* published after the 1859 edition. In these cases, the year of the edition related to the citation will be specifically indicated in a footnote. I will use the acronym OS when referring to this work by Darwin.

⁶²¹ All citations are extracted from: Nora Barlow, ed., *The Autobiography of Charles Darwin, 1809-1882* (New York: W.W. Norton & Company, 2005). I will use the acronym AB when referring to this work by Darwin. The autobiography was published for the first time as part of the work edited by his son: *The Life and Letters of Charles Darwin, Including an Autobiographical Chapter* (1887). A lexical study of AB has not been carried out, as it is not a text of scientific dissemination. However, it is an indispensable complementary text as it provides ideological support for the scientific works of Darwin. In the words of Robert M. Young ("Darwin and the Genre of Biography," in *One Culture*, ed. George Levine (Madison: University of Wisconsin Press, 1987)): "biography does not merely fill in the 'background' of the scientist's life, but also provides the materials that take us to the center of the scientific enterprise itself and cast an unexpected light on its scientificity" (p. 203).

8. Feelings and representations in the work of Charles Darwin

Charles Darwin is, undoubtedly, one of the most decisive figures in cultural evolution, especially in regards to the evolution of the inherited idea of nature. This mainly occurs as a result of the works JR and OS.

As happens with the work of A. von Humboldt, Darwin's writings confront the reader with the scientific/literary dichotomy, which counterpoints knowledge to feeling, or said in the words of C.P. Snow, a dichotomy between "the two cultures," the scientific and the humanistic. J. Paradis refers to this contrast as follows: "The difficulty of Darwin's mature vision led, in the Victorian age, to a feeling that the representations of physical nature in literature conflicted with those in the natural sciences"⁶²².

This conceptual rupture between knowledge gained in natural sciences and human sciences⁶²³, or, in other words, between "natural knowledge and poetic sensation"⁶²⁴, could however become blurred in a work like JR, and even disappear in OS.

Taken as a whole, both works convey to the reader a strong thirst for specific knowledge of the physiognomy of natural landscapes and they also constantly reflect the emotional impression generated in function of the variability of the features of the landscape. Perception and landscape analysis converge masterfully throughout the pages of these two works.

In short, it is useful to look at JR and OS in detail to delve into the characteristics that Darwin could share with Romanticism and also to delineate the border between the Romantic way of perceiving nature and that which is more appropriate for a leading representative of natural sciences, like Ch. Darwin.

⁶²² Paradis, "Darwin and Landscape," 88.

⁶²³ G. Levine (*Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1991) refers to this dichotomy with these words: "Darwin's very human and often personal discourse sustains and reinforces the break between scientific and human discourse that characterizes modern thought" (p. 88). This contrast is profusely exposed by W. Dilthey in his writings about the human sciences and natural sciences (1945), and is openly criticized by C.P. Snow in *The Two Cultures and the Scientific Revolution* (1959).

⁶²⁴ Paradis, "Darwin and Landscape," 88.

8.1. *Journal of Researches*: the power of time, natural laws and other forces

The descriptions of natural landscapes with a desolate look stand out in JR, and they arouse a great geological interest in Darwin, as well as a deep sense of happiness. In the beginning of the work, Darwin expresses his satisfaction at witnessing a scene of nature that needs no addition. Darwin tells all those who are used to seeing the English landscape, of experiencing intense feelings of grandeur. Looking at the barren lands of Porto Praya the desire to add a single leaf to the landscape vanishes, as it would destroy its charm:

The neighbourhood of Porto Praya, viewed from the sea, wears a desolate aspect. The volcanic fires of a past age, and the scorching heat of a tropical sun, have in most places rendered the soil unfit for vegetation. The country rises in successive steps of table-land, interspersed with some truncate conical hills, and the horizon is bounded by an irregular chain of more lofty mountains. The scene, as beheld through the hazy atmosphere of this climate, is one of great interest; if, indeed, a person, fresh from sea, and who has just walked, for the first time, in a grove of cocoa-nut trees, can be a judge of anything but his own happiness. The island would generally be considered as very uninteresting, but to any one accustomed only to an English landscape, the novel aspect of an utterly sterile land possesses a grandeur which more vegetation might spoil (JR, 1).

As S. E. Hyman notes, “the first thing the reader notices in the *Journal of Researches* is a preoccupation with the poetry of the landscape. The overriding impression is of natural beauty [...] All this beauty, grandeur, picturesqueness, and sublimity has no point beyond communicating ‘delight’ to the observer”⁶²⁵. Darwin offers a descriptively rich account of the feelings generated by observing a kind of scenario that is particularly beautiful but, at the same time, he provides detailed information about the elements of nature that shape the landscape. The word “delight,” however, is not adequate to describe what he feels when walking through the Brazilian jungle, where the observation of vegetation generates in him feelings of admiration for it. He affirms feeling such pleasure and happiness that no Naturalist might ever hope to experience them again:

The day has past delightfully. Delight itself, however, is a weak term to express the feelings of a naturalist who, for the first time, has wandered by himself in a

⁶²⁵ Stanley Edgar Hyman. *The Tangled Bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud as Imaginative Writers* (New York: Atheneum, 1962), 14-15.

Brazilian forest. The elegance of the grasses, the novelty of the parasitical plants, the beauty of the flowers, the glossy green of the foliage, but above all the general luxuriance of the vegetation, filled me with admiration [...] To a person fond of natural history, such a day as this brings with it a deeper pleasure than he can ever hope to experience again (JR, 11-12)⁶²⁶.

Darwin argues that it is easy to specify individual objects worthy of admiration in the scenes he describes. In fact, he enumerates the elements that raise the greatest curiosity in him with a vocabulary that suggests the beauty of a landscape that is experienced for the first time: *elegance*, *novelty*, *beauty*, *glossy green* and, above all, he admires the *luxuriance* of vegetation. Attributes, all of them, that belong to a set of elements of nature that awaken the most remarkable of emotions: “deeper pleasure.” But, on the other hand, he states that it is not possible to give an accurate idea of the feelings of awe and devotion that will be stirred in the soul of anyone who contemplates such landscapes:

It is easy to specify the individual objects of admiration in these grand scenes; but it is not possible to give an adequate idea of the higher feelings of wonder, astonishment, and devotion, which fill and elevate the mind (JR, 26).

Darwin, in a search to find the best way to express his feelings, contrasts the lushness of wild nature to the artificiality of botanical laboratories. The work of expert Naturalists, as is the mere fact of naming elements of nature and provide information about certain characteristics of nature, is compared with the artificiality and the inability to get an appropriate idea of the vegetation by the mere observation of plants in a greenhouse:

Such are the elements of the scenery, but it is a hopeless attempt to paint the general effect. Learned Naturalists describe these scenes of the tropics by naming a multitude of objects, and mentioning some characteristic feature of each. To a learned traveller this possibly may communicate some definite ideas: but who else from seeing a plant in an herbarium can imagine its appearance when growing in its native soil? Who from seeing choice plants in a hothouse can magnify some into the dimensions of forest trees, and crowd others into an entangled jungle? Who when examining in the cabinet of the entomologist the gay exotic butterflies, and singular cicadas, will associate with these lifeless objects the ceaseless harsh music of the latter and the lazy flight of the former,—the sure accompaniments of the still, glowing noonday of the tropics? (JR, 496).

⁶²⁶ All emphasis added. In those cases where the emphasis corresponds to the original text, this will be specified with a new footnote.

Darwin's vocabulary—as well as the use of questions to give a greater emphasis to his astonishment of his statements—reflects the awe before a myriad of new landscape elements (“exotic butterflies,” “singular cicadas”), although it also makes manifest a certain expressive impotence and the inability to find a use of language able to accurately reflect the intense emotional experience that the tropical landscapes awaken in him. Darwin's descriptive language is insufficient to reach a precise expression of the sensations that have been aroused in him before the landscapes of the intertropical regions:

When quietly walking along the shady pathways, and *admiring* each successive, I wished to find language to express my ideas. Epithet after epithet was found too weak to convey to those who have not visited the intertropical regions the sensation of *delight* which the mind experiences. I have said that the plants in a hothouse fail to communicate a just idea of the vegetation, yet I must recur to it. The land is one great wild, untidy, luxuriant hothouse, made by Nature for herself, but taken possession of by man, who has studded it with gay houses and formal gardens [...] In my last walk I stopped again and again to gaze on these *beauties*, and endeavoured to fix in my mind for ever an impression which at the time I knew sooner or later must fail. The form of the orange-tree, the cocoa-nut, the palm, the mango, the tree-fern, the banana, will remain clear and separate; but the thousand *beauties* which unite these into *one perfect scene* must fade away: yet they will leave, like a tale heard in childhood, a picture full of indistinct, but *most beautiful figures*⁶²⁷ (JR, 496-497).

It is difficult to select a single concrete idea that stands out from the set of ideas reported in the paragraph above; the constant union of sentences that are full of descriptions that adjectivate reality makes the fragment a comprehensive manifestation of aesthetic feelings that faithfully represent the nature of JR. The consistent use of terms referring to an aesthetic perception of nature (*admiring*, *delight*, *beauties* (x2), *one perfect scene*, *most beautiful figures*) manifests a clear intention of sentimental description. In the same descriptive style, Darwin offers some lines where he expresses intense aesthetic sensitivity upon reaching the peak of a mountain:

When we reached the crest and looked backwards, a glorious view was presented. The atmosphere resplendently clear; the sky an intense blue; the profound valleys; the wild broken forms: the heaps of ruins, piled up during the lapse of ages; the bright-coloured rocks, contrasted with the quiet mountains of

⁶²⁷ According to J. Fowles (“Seeing Nature Whole”), if something must be sought in nature, it is precisely because it can not be obtained only through the help of words. Using descriptions as a method of transmission of the observed is like trying to capture the uncatchable: “I think the most harmful change brought about by Victorian science in our attitude toward nature lies in the demand that our relationship with it must be purposive, industrious, always seeking greater knowledge” (p. 52).

snow, all these together produced a scene no one could have imagined. Neither plant nor bird, excepting a few condors wheeling around the higher pinnacles, distracted my attention from the inanimate mass. *I felt glad that I was alone: it was like watching a thunderstorm, or hearing in full orchestra a chorus of the Messiah* (JR, 322).

Darwin combines an enumeration of the elements of the landscape, a characteristic of the thorough Naturalist, with aesthetic descriptions of the natural environment. The use of a vocabulary that includes terms like “glorious blue;” “the atmosphere resplendently clear;” “the sky an intense blue;” “the profound valleys;” “the wild broken forms;” “the heaps of ruins, piled up during the lapse of ages;” “the bright-coloured rocks, contrasted with the quiet mountains of snow,” etc. has a manifestly aesthetic nature. The simile Darwin makes between the observation of the landscape in solitude and the watching of a storm, or of having listened to a full interpretation of the *Messiah*, is expressive, emotional and evokes the Romantic spirit of the description of nature. There is no doubt that Darwin’s main purpose is to manage to descriptively convey those feelings encountered in the aesthetic perception of nature. Thus, one can frequently find fragments where the explanation of a particular natural phenomenon is intermingled with admiration for the phenomenon itself:

While sailing a little south of the Plata on one very dark night, the sea presented a wonderful and most beautiful spectacle [...] As far as the eye reached, the crest of every wave was bright, and the sky above the horizon, from the reflected glare of these livid flames, was not so utterly obscure as over the vault of the heavens [...] As we proceed farther southward the sea is seldom phosphorescent; and off Cape Horn I do not recollect more than once having seen it so, and then it was far from being brilliant. This circumstance probably has a close connection with the scarcity of organic beings in that part of the ocean (JR, 162-163).

While navigating the Mar de Plata on a very dark night, Darwin realizes that the sea offers possesses the most beautiful and wonderful spectacle: it shines in a pale light. This anecdote about the phenomenon of a characteristic that is aesthetically appealing, shows Darwin’s tendency to combine the aesthetic description of the phenomenon, as well as his personal impression, with the theoretical explanation of what creates beauty. In JR he provides a possible explanation for the phenomenon that he is witnessing while still conveying its beauty with expressions like “the sea presented a wonderful and most beautiful spectacle.” As for what concerns explanations of natural phenomena, the comments Darwin makes in regards to the need felt by the inhabitants of certain areas

for the introduction of witchcraft when the relationship between cause and effect fails is significant:

The lower orders in Talcahuano thought that the earthquake was caused by some old Indian women, who two years ago, being offended, stopped the volcano of Antuco. This silly belief is curious, because it shows that experience has taught them to observe that there exists a relation between the suppressed action of the volcanos, and the trembling of the ground. It was necessary to apply the witchcraft to the point where their perception of cause and effect failed; and this was the closing of the volcanic vent (JR, 306-307).

The analogy that associates, in this case, the suppression of the volcanic activity with the trembling of the ground, is notable. However, Darwin affirms as curious the idea of, given the impossibility of reaching a logical explanation for the event, resorting to an explanation including witchcraft. If we progress on with the reading of the text, we will arrive to the narration of an anecdote with a very similar subject:

It was amusing to hear the inhabitants discussing the nature of the fossil shells I collected, almost in the same terms as were used a century ago in Europe,—namely, whether or not they had been thus “born by nature.” My geological examination of the country generally created a good deal of surprise amongst the Chilenos: it was long before they could be convinced that I was not hunting for mines. This was sometimes troublesome: I found the most ready way of explaining my employment was to *ask them how it was that they themselves were not curious concerning earthquakes and volcanos?—why some springs were hot and others cold?—why there were mountains in Chile, and not a hill in La Plata?* These bare questions at once satisfied and silenced the greater number; some, however (like a few in England who are a century behindhand), thought that all such inquiries were useless and impious; and that *it was quite sufficient that God had thus made the mountains* (JR, 353).

We can see a certain irony in Darwin’s comment, as he compares those for whom it is enough to believe that a divine force is the original force that raises mountains on the ground, with people with an outdated mentality. Darwin searches for those forces which, with the passage of time, can raise huge mountain ranges; resorting to divine forces doesn’t seem to be a theory that Darwin considers valid for his investigations.

The Darwinian language used here combines the account of a specific geological knowledge with a great ability to aesthetically perceive the natural landscape. However, the passage of time, together with his growing acquisition of knowledge, makes Darwin’s conception of landscape change. According to J. Paradis, “Darwin’s idea of

landscape, however, took on some strikingly new dimensions in the late 1830s as his technical knowledge of physical nature began to expand”⁶²⁸. Indeed, a new dimension is noticeable in the way Darwin perceives and describes nature, caused by an increasing knowledge about nature. Darwin’s progress in the field of biology and the numerous studies undertaken undermine the tendency toward a Romantic approach to nature and its corresponding aesthetic perception: “Darwin’s abstractions [...] eclipsed all earlier Romantic notions of landscape [...] It was thus a landscape that combined the precision of the cartographer with the aesthetic sense of the landscape artist”⁶²⁹. Certainly, Darwin combines his knowledge of natural sciences with landscape descriptions that recall the style of the Romantic texts of the time. However, his study of the natural space and the discovery of a number of systems operating in nature make his perceptions vary and distances him from the initial Romantic perception.

The perception of geological time, which collides with the widespread biblical chronology on the age of the Earth, is a specific sign of scientific Naturalism, drawn from a naturalistic analysis of nature. The detection in JR of certain features that are characteristic of the landscape descriptions in the Romantic poets’ texts contrasts with an empirical analysis of the parts that form the landscape. An essential question is now to define to what extent Darwin receives an expressive heritage from Romanticism and puts it into practice in JR, as well as to specify whether Darwinian aesthetic expression is a personal characteristic, derived from the scientific analysis of the natural landscape.

These issues can be resolved if a study is carried out about the initial way Darwin views the influence of passing time on the geological forms of nature, as well as the activity of laws and forces at work on the set of elements that form the nature scenes that Darwin describes in JR, shaping them with the passage of time.

Of significance is the moment when Darwin narrates the observation of an extensive area filled with crystallized minerals; he asks himself about issues like whether those minerals were crystallized under the waters of the ocean, or whether, on the contrary, other layers above the materials he now observes ever existed. He even comes to think of a power that has influenced the surface he watches, acting from time immemorial:

⁶²⁸ Paradis, “Darwin and Landscape,” 86.

⁶²⁹ *Ibid.*, 87.

Was this effect produced beneath the depths of a profound ocean? Or did a covering of strata formerly extend over it, which has since been removed? Can we believe that any power, acting for a time short of infinity, could have denuded the granite over so many thousand square leagues? (JR, 12).

Another pertinent example on the perception of geological time in Darwin's work is the paragraph that includes a description of how, upon observing the landscapes that Patagonia offers him, he claims to perceive stillness and desolation. These scenes produce such a feeling of pleasure in Darwin that, upon observing them, he wonders how many years have been necessary to shape the plains he sees and how many more years will pass ahead. The inclusion of certain well-known verses of the Romantic poet Shelley gives special emphasis to his speculations:

There was not a tree, and, excepting the guanaco, which stood on the hilltop a watchful sentinel over its herd, scarcely an animal or a bird. *All was stillness and desolation. Yet in passing over these scenes, without one bright object near, an ill-defined but strong sense of pleasure is vividly excited. One asked how many ages the plain had thus lasted, and how many more it was doomed thus to continue.*

None can reply—all seems eternal now.
The wilderness has a mysterious tongue,
Which teaches awful doubt⁶³⁰ (JR, 168).

The apparent eternity both surprises and gives delight (“an ill-defined but strong sense of pleasure is vividly excited”) to Darwin. The recounted scene is not far removed from the well-known Romantic descriptions of the experience of the sublime in nature. This characteristic sense of eternity can be extended to other parts of JR, like the remarkable paragraph in which Darwin shows a certain reverential awe at vast blocks of ice that never seem to melt and which, according to Darwin, may remain like this until the world ends. The experience of the sublime is narrated with a vocabulary that is directly linked to the emotional state of the descriptor:

It would be difficult to imagine a scene where he seemed to have fewer claims or less authority. The inanimate works of nature—rock, ice, snow, wind, and water,

⁶³⁰ *Mont Blanc* by Percy B. Shelley, 1917. J. Smith (*Fact and Feeling*, 109-112) criticizes the conflict that J. Paradis detects between two ways of perceiving geological time in nature —literary perception and scientific perception— and proposes an intertwined conception of both: on the one hand, a Romantic perception, based on primary emotions that are not scientifically mature and, on the other, a naturalistic perception. The former includes the human being as the center of the perception of the passage of time, it intrudes into the temporal course and is aware of its effects because humans themselves notice it. The naturalistic perception, instead, focuses on the passage of time as a phenomenon that affects what is external. Darwin, according to Smith, reconciles the immensity of geological time with the human capacity for its perception. The Romantic and the scientific, in what concerns geological time, are not distant in Darwin's view, moreover, they complement each other.

all warring with each other, yet combined against man—here reigned in absolute sovereignty [...] In the morning we were delighted by seeing the veil of mist gradually rise from Sarmiento [...] *These vast piles of snow, which never melt, and seem destined to last as long as the world holds together, present a noble and even sublime spectacle* (JR, 241).

Landscape descriptions in Darwin's work show signs of an exalted emotional state at an impressively beautiful nature. The use of the following terms is quite noticeable: *authority, reigned, sovereignty, delighted, noble, sublime*. The pleasure of watching these scenes is increased by the numerous reflections that arise when contemplating the landscape's vastness. The intuitive calculation Darwin dares to formulate on the time necessary for a series of forces to raise immense masses of rocks like the mountain ranges leads Darwin to question the following:

Who can avoid wondering at the force which has upheaved these mountains, and even more so at the countless ages which it must have required to have broken through, removed, and levelled whole masses of them? [...] We must not now reverse the wonder, and doubt whether all-powerful time can grind down mountains—even the gigantic Cordillera—into gravel and mud (JR, 257).

The power of time not only leads Darwin to question the forces that have raised the mountains and the number of years that this has required, but to also question about the opposite. He wonders whether “almighty time” could pulverise mountains, and transform them into “gravel and mud.” Darwin's reaction is characterized by integrating this fascination produced by the aesthetic magnificence of the natural landscape with speculations about the forces of nature that have caused the appearance of what such an impression makes on him.

Anecdotes play a key role in the narrative structure of JR. They constitute essential evidential support through which we can learn what Darwin thought about nature and the way he perceived it aesthetically. In one of the most suggestive anecdotal narrations, Darwin expressed his admiration for the strength of a polyp that survives the mechanical power of the waves. In Darwin's words, neither the art of man nor the inanimate works of nature could successfully resist the force of the waves:

I can hardly explain the reason, but there is to my mind much grandeur in the view of the outer shores of these lagoon-islands [...] The ocean throwing its waters over the broad reef appears an invincible, all-powerful enemy; yet we see it resisted, and even conquered, by means which at first seem most weak and inefficient [...] Yet these low, insignificant coral-islets stand and are victorious: for here another power, as an antagonist, takes part in the contest. The organic

forces separate the atoms of carbonate of lime, one by one, from the foaming breakers, and unite them into a symmetrical structure. *Let the hurricane tear up its thousand huge fragments; yet what will that tell against the accumulated labour of myriads of architects at work night and day, month after month? Thus do we see the soft and gelatinous body of a polypus, through the agency of the vital laws, conquering the great mechanical power of the waves of an ocean which neither the art of man nor the inanimate works of nature could successfully resist* (JR, 459-460).

Darwin highlights that he is unaware of the reasons why he experiences deeply emotionally charged feelings before certain scenes of nature (“I can hardly explain the reason, but there is to my mind much grandeur in the view of the outer shores of these lagoon-islands”). However, it seems appropriate to describe here one of the particular phenomena that remarkably affects his perception of the landscape. According to Darwin, the force of the waves is negligible compared to that of thousands of architects working day and night (“the accumulated labour of myriads of architects at work night and day, month after month”); the feeble polyp has such resistance, through the agency of the vital laws, that it manages to resist the blows of the waves. The effect of the progressive work over time is again stressed as a key feature of Darwin’s anecdotal description. However, mere perception of the importance of time on vital organisms such as a sublime phenomenon is not sufficient for Darwinian narrative. It is necessary for Darwin to provide a descriptive-explanatory point of view that allows knowledge of, from the point of view of scientific Naturalism, the cause/s of a specific event. In this case, the victory of the polyp against the mechanical force of the waves, through the agency of regenerating vital laws (“through the agency of the vital laws”).

This highlights a fact of remarkable recurrence in the narrative structure of JR. The aesthetic description of the general landscape, together with the description of Darwin’s emotional state, remains linked to the explanation of the landscape in naturalistic terms. As if it was automatic, the interpretation of the phenomenon in question, or the analysis of the parts of the scene of nature that is being observed, accompany the account of his aesthetic-emotive perception. The interrelation of both aspects, the description of nature on the one hand, and on the other, its explanation, come together masterfully in one of the most discussed paragraphs by critics of Darwin’s work. This time, the forces of nature cause Darwin such emotion that he even relates feelings of admiration for nature with a belief in the transcendental:

Among the scenes which are deeply impressed on my mind, none exceed in sublimity the primeval forests undefaced by the hand of man; whether those of Brazil, where the powers of Life are predominant, or those of Tierra del Fuego, where Death and Decay prevail. Both are temples filled with the varied productions of the God of Nature:—no one can stand in these solitudes unmoved, and not feel that there is more in man than the mere breath of his body. In calling up images of the past, I find that frequently cross before my eyes; yet these plains are pronounced by all wretched and useless. They can be described only by negative characters; without habitations, without water, without trees, without mountains, they support merely a few dwarf plants. *Why*, then, and the case is not peculiar to myself, have these arid wastes taken so firm a hold on my memory? *Why* have not the still more level, the greener and more fertile Pampas, which are serviceable to mankind, produced an equal impression? *I can scarcely analyze these feelings: but it must be partly owing to the free scope given to the imagination. The plains of Patagonia are boundless, for they are scarcely passable, and hence unknown: they bear the stamp of having lasted, as they are now, for ages, and there appears no limit to their duration through future time.* If, as the ancients supposed, the flat earth was surrounded by an impassable breadth of water, or by deserts heated to an intolerable excess, who would not look at these last boundaries to man's knowledge with *deep but ill-defined sensations?* (JR, 503-504).

Observations can be made of the way Darwin remembers the places visited with pleasure, and how he draws a distinction, where he places, at one end, the scenes of nature in which the power of life is predominant and, at the other end, scenes where death and decay stand out. Darwin claims to have a greater impression of landscapes such as the plains of Patagonia, for evocating in him thoughts about how much time must have passed it by and how much is still to pass. However, both scenarios produce in him feelings of such deep admiration that lead him to believe in the existence of something more than just the body in human beings. The previously cited Darwinian words can lead to multiple interpretations about the connection made between the impression produced by the specific scenes of nature along Darwin's journey, and a belief in the transcendental.

Darwin's perception of time is characterized as having a Romantic nature, and it reaches, in turn, the peculiarity of being a perception of the infinity, of the sublime in nature. This could be the main reason that led Darwin to be convinced of transcendence in humans, based on the observation of a highly aesthetic natural landscape. However, there is in the text a fact to highlight, present throughout JR. Darwin looks for the source of his feelings in nature ("Why... [...] Why..."). He tries to find the reasons that lead him to admire a landscape remarkable for its aridity, rather than for an appearance of fertility. Once again, the awareness of the power of the passage of time on the forms

of nature constitutes his main theory (“they bear the stamp of having lasted, as they are now, for ages, and there appears no limit to their duration through future time”).

Certainly, descriptions of nature in JR faithfully represent images of nature that became for Darwin, according to D. Livingstone, of great “emotional depth” and were supported by preconceptions about the natural landscape taken, in this case, from Humboldt’s *Personal Narrative* (1814-1825)⁶³¹. The “emotional involvement”⁶³² is present in many of the landscape evocations that Darwin offers the reader. But these memories are not, according to J. Smith, “simply the outpouring of emotional responses to a sequence of ecstatic moments” but are the result of a cognitive maturation of the natural landscape without which, the observed could become “monotonous”⁶³³. The scientific assimilation of the individual parts of the landscape is the fundamental basis for a feeling of pleasure. It is essential to Darwin to be able to *recognize* every element in nature in order to admire the landscape as a whole. It is characteristic the reminiscent Humboldtian way in which Darwin highlights the need for the knowledge of the parts as essential condition to perceive the beauty of the whole, thanks, according to Livingstone, to a “holistic impression”⁶³⁴:

I am strongly induced to believe that as in music, the person who understands every note will, if he also possesses a proper taste, more thoroughly enjoy the whole, so *he who examines each part of a fine view may also thoroughly comprehend the full and combined effect*. Hence, a traveller should be a botanist, for in all views plants form the chief embellishment (JR, 502).

It is made clear that what is truly essential to Darwin is that the traveller has a knowledge of botany in order to achieve a sense of the landscape as a whole. These words are not but his own experience and advice to anyone who wants to experience a strong emotional feeling for nature. JR is a work that witnesses the approaching of Darwin’s scientific maturity, his passage from analytical holism to a detailed and individualized analysis, and the balance of both in an aesthetic-scientific synthesis of Humboldtian origin, but with a purely Darwinian direction.

There is no doubt that the scientific and specific perception and analysis of landscape form the basis on which Darwin supports his entire theoretical framework. In

⁶³¹ David Livingstone, “Darwinian Landscapes,” in *Envisioning Landscapes, Making Worlds*, ed. Stephen Daniels et al. (New York: Routledge, 2011), 106.

⁶³² *Ibid.*, 107.

⁶³³ Jonathan Smith, *Charles Darwin and Victorian Visual Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 278.

⁶³⁴ Livingstone, “Darwinian Landscapes,” 108.

fact, they are the initial basis from which he begins, to advance step by step, in his TE. However, to claim, according to Livingstone, that the specific landscapes that Darwin finds definitely come to shape and sculpt his way of understanding evolution is obvious, and therefore insufficient: “the landscapes that came within the range of Darwin’s vision were constitutively important in the production of his theory of evolution by natural selection. Of course, I don’t mean to suggest that geography *determined* Darwinian theory in any straightforward casual fashion; but I do think that the kinds of landscapes he experienced shaped the way his understanding of evolution was sculpted”⁶³⁵. Even though the boundaries that separate influence from determination can appear blurred in a speculative critical analysis, it is obvious that the geographical landscapes helped and influenced Darwin in the discovery of the mechanisms that underpin the evolution of species. Conditioning seems to be another synonymous way of referring to the intrinsic value of the natural landscape as a whole, affecting the formulation of his theory. According to Livingstone, “the degree to which the genesis and development of Darwin’s theories were conditioned by the particular landscapes he experienced is an intriguing question. And there has been [...] some speculation that his theory of natural selection might—in some fundamental sense— be the product of the tropical world”⁶³⁶. That Darwin’s theory has been “the product of the tropical world” is a statement as elemental as exaggerated: the credit for the construction of the TE must not be limited to a fact so succinctly addressed as the observation of a tropical landscape, in the same way that the diversity of species that the tropical world houses should indeed be considered key. However, without *recognition* of the landscape, that is, a maturation process that scientifically filters every element of what makes up the tropical whole, an unscientific sentimental-aesthetic perception would be inevitably insufficient.

8.2. *On the Origin of Species*: the question as an expository instrument

The scientific maturation of knowledge gained from the observation of nature allows a new way of perceiving it, already far removed from the mere aesthetic perception of the Romantic poets. It should be clarified that the aesthetic perception of

⁶³⁵ Livingstone, “Darwinian Landscapes,” 109. Emphasis in the original.

⁶³⁶ *Ibid.*, 112.

nature by them also requires reflection on the observed. However, this reflection is not about nature itself, but about the *feelings* generated from its observation. The Naturalist's reflection, however, involves the extraction of knowledge about nature, not about the observer's subjective impression. This is the most notable contrast between the Romantic writers and Darwin, without lessening Darwin's aesthetic perception and sentimental descriptions. The description of the most moving aspects of the Darwinian aesthetic perception of nature, however, is not part of the construction of the theoretical content on nature. Nature has its own way of being referenced in OS: a terminology that is scientifically explanatory, free from teleological expressions reflecting the end of a finalist conception of nature. There are, however, critics like S. E. Hyman, who find teleological traces in the work of Darwin: "Darwin's teleology is as sacred and supernatural as Paley's, but with all-seeing Mother Nature substituted for God the Father"⁶³⁷. Hyman doesn't take into account the confession made by Darwin himself in AB regarding the overcoming of Paley's "old argument of design in nature"⁶³⁸:

The old argument of design in nature, as given by Paley, which formerly seemed to me conclusive, fails, now that the law of natural selection has been discovered. *We can no longer argue that, for instance, the beautiful hinge of a bivalve shell must have been made by an intelligent being, like the hinge of a door by man* (AB, 73)⁶³⁹.

Hyman's assertions seem to be based in those passages such as the one below:

It may be said that *natural selection is daily and hourly scrutinising, throughout the world, every variation, even the slightest; rejecting that which is bad, preserving and adding up all that is good; silently and insensibly working, whenever and wherever opportunity offers, at the improvement of each organic being in relation to its organic and inorganic conditions of life. We see nothing of these slow changes in progress, until the hand of time has marked the long lapse of ages, and then so imperfect is our view into long past geological ages, that we only see that the forms of life are now different from what they formerly were* (OS, 84).

⁶³⁷ Hyman, *The Tangled Bank*, 40.

⁶³⁸ William Paley attributes the evidences of design in nature to the existence of a divine designer in *Natural Theology; or, Evidences of the Existence and Attributes of the Deity* (1802), a work that is of considerable importance to Darwin, whose ideas result, initially, in being absolutely convincing. See Baumer, *El Pensamiento Europeo Moderno*, 325. In "Charles Darwin: A Christian Undermining Christianity?" in *Science and Beliefs: from Natural Philosophy to Natural Science, 1700-1900*, ed. David M. Knight and Matthew D. Eddy, 141-156 (Burlington: Ashgate, 2005), Momme von Sydow records studies by critics of Darwin who find in his work evident traces of the influence of the Paleyan ideas.

⁶³⁹ All emphasis added. In those cases where the emphasis corresponds to the original text, this will be specified with a new footnote.

Darwin, certainly, chooses a language that simulates a personification of the selector principle of nature and gives it an agent capacity over the entire organic world. Moreover, he recalls a classic opposition, namely, that which contrasts the works of nature with the works of art. Taking Darwin's ideas literally however would be excessive, especially if Darwin's explanation that determines what the NS is, is not obviated. To do this, Darwin compares it with human artificial selection:

I have called this principle, by which each slight variation, if useful, is preserved, by the term of Natural Selection, in order to mark its relation to man's power of selection. We have seen that man by selection can certainly produce great results, and can adapt organic beings to his own uses, through the accumulation of slight but useful variations, given to him by the hand of Nature. But Natural Selection, as we shall hereafter see, is a power incessantly ready for action, and is as immeasurably superior to man's feeble efforts, as the works of Nature are to those of Art (OS, 61).

The clarifications that Darwin includes in the first pages of OS around the notion of the "struggle for existence" should, anyway, dispel any assumptions that consider the presence of teleological evidence in his argument:

As many more individuals of each species are born than can possibly survive; and as, consequently, there is a frequently recurring struggle for existence, it follows that any being, if it vary however slightly in any manner profitable to itself, under the complex and sometimes varying conditions of life, will have a better chance of surviving, and thus be *naturally selected*. From the strong principle of inheritance, any selected variety will tend to propagate its new and modified form (OS, 5).

Finally, it is necessary to note the lines where Darwin highlights the futility of the doctrine of final causes as an argument that contemplates an equivalence in the structure of organs and specific limbs between different species. In other words, an analogy between, for example, bone structures, which allows us to infer the anatomical relationship between species and refutes the premise in favour of species considered as individual products or creations, without mutual links:

What can be more curious than that the hand of a man, formed for grasping, that of a mole for digging, the leg of the horse, the paddle of the porpoise, and the wing of the bat, should all be constructed on the same pattern, and should include the same bones, in the same relative positions? Geoffroy St. Hilaire has insisted strongly on the high importance of relative connexion in homologous organs: the parts may change to almost any extent in form and size, and yet they always remain connected together in the same order. We never find, for instance, the bones of the arm and forearm, or of the thigh and leg, transposed. Hence the

same names can be given to the homologous bones in widely different animals [...] *Nothing can be more hopeless than to attempt to explain this similarity of pattern in members of the same class, by utility or by the doctrine of final causes* (OS, 434-435).

The presumption that there are teleological arguments in Darwin's work should be refuted by his own words. Returning to the OS notes that have been outlined from the start, it should be emphasized that, whether or not Darwin believes in the active, agent, selector Mother Nature, his intentions are clear: once the mechanisms of NS laws are known, not for perceiving appearance and function similarities between the hinge of the shell of the bivalve and a door's hinge, it should be inferred that the former has been designed by an intelligent being, just as door hinges have been designed by the human being. ("We can no longer argue that, for instance, the beautiful hinge of a bivalve shell must have been made by an intelligent being, like the hinge of a door by man"). In short, there is no room for the concept of final causes in OS, since it is not possible to reconcile NS, a principle which does not allow the projection of final adaptive results in species, with a finalism that sets off a particular outcome.

It is worth pointing out that the note defining the function of the struggle for the existence of NS appears in OS almost 60 pages before the paragraph containing the supposedly teleological connotation on the hinge of the bivalve's shell. It is there, in the early appearance of the lines that advance the further and more extensive development of the mutual relationship between NS and the struggle for existence, where Darwin's writing acquires a passive undertone. Claiming that species are naturally selected causes a loss of the teleological character the lexicon might take on. However, hermeneutics about the presence or absence of teleological content in Darwin's work becomes irrelevant once the Darwinian message is understood, immune to issues of lexical expression. Darwin proposes an inversion of the perception and cognition of the natural landscape, well founded with arguments, supported by ideas that bring together the organic and inorganic worlds in a theory showing their mutual connection and the lack of a need to resort to an external intelligence to explain design in nature.

One of the biggest changes in the perception of nature that is present in the work of Darwin is relative to geology. The way the different geological landscapes are

described in OS shows a consideration of geological time⁶⁴⁰ as an essential factor for the transformation of the rocky landscape. In fact, this consideration has to be taken seriously:

He who [...] does not admit how incomprehensibly vast have been the past periods of time, may at once close this volume (OS, 282).

The assimilation of geological time, however, does not apply only to the field of geology, but, similarly, can be extended to the understanding of the species, as the organic evolutionary result that takes place through long periods of time. Darwin records a new way to “read,” to understand nature, starting in JR and culminating in OS. According to G. Levine, the Naturalist recognises the past history and predicts the future of geological forms⁶⁴¹. Rocks speak, tell stories⁶⁴² and Darwin understands the message through inferences, analogies and scientific imagination. In Levine’s words, “the world is a written story, and one needs only the experience and power to read the language”⁶⁴³. Darwin’s experience as a Naturalist allows him to read geological signals and make non-theological sense of the rocky landscape, a reading opposite to that of the Romantic poets. The spiritual message they found in nature becomes a purely geological message to Darwin:

I look at the natural geological record, as a history of the world imperfectly kept, and written in a changing dialect; of this history we possess the last volume alone, relating only to two or three countries. Of this volume, only here and there a short chapter has been preserved; and of each page, only here and there a few lines (OS, 310-311).

World history is printed on the rocky mass in chapters and in dialects that vary over time and which show the influence of constant change on the landscape. Darwin understands each line of the geological book and tries to establish affinities, to find no explicit relationships between different dialects, that is, between the different layers and geological strata. The inferences about past events must be deduced by reading between the lines of valuable geological content, though absent to mere visual perception. The findings of fossils in the geological field complement Darwin’s readings of the

⁶⁴⁰ On the perception of geological time in OS see Section III “Time and Imagination” of Chapter 4 “Design and Disorder: The Origin of Species” in Peter Dear, *The Intelligibility of Nature: How Science Makes Sense of the World* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2006), 98-106.

⁶⁴¹ George Levine, *Darwin the Writer* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 61.

⁶⁴² *Ibid.*, 67.

⁶⁴³ *Ibid.*, 59.

landscape and support his assertions about the variability of the species. In the final paragraph to the introductory part of OS, Darwin combines an explicit consideration of what still remains unexplained and dark about the origin of the species with a strong affirmation of what is safe to assume as proven knowledge:

No one ought to feel surprise at much remaining as yet unexplained in regard to the origin of species and varieties, if he makes due allowance for our profound ignorance in regard to the mutual relations of all the beings which live around us. *Who can explain why one species ranges widely and is very numerous, and why another allied species has a narrow range and is rare?* Yet these relations are of the highest importance, for they determine the present welfare, and, as I believe, the future success and modification of every inhabitant of this world. Still less do we know of the mutual relations of the innumerable inhabitants of the world during the many past geological epochs in its history. Although much remains obscure, and will long remain obscure, I can entertain no doubt, after the most deliberate study and dispassionate judgment of which I am capable, that the view which most Naturalists entertain, and which I formerly entertained—namely, that each species has been independently created—is erroneous. *I am fully convinced that species are not immutable; but that those belonging to what are called the same genera are lineal descendants of some other and generally extinct species, in the same manner as the acknowledged varieties of any one species are the descendants of that species. Furthermore, I am convinced that Natural Selection has been the main but not exclusive means of modification* (OS, 6).

One of Darwin's main theoretical difficulties is to explain the cause for a great expansion in the organic space of a specific species, and the reduced expansion of a related species. This cognitive conflict, however, is complemented by his complete conviction in the mutability of species, modified according to NS, and his rejection of the theory that advocates the independent creation of the species. The language Darwin uses is manifestly honest and clear. On the one hand, there are terms and expressions that bring to light the most problematic aspects of Darwinian arguments: “much remaining as yet unexplained;” “profound ignorance;” “Who can explain;” “why;” “Still less do we know;” “much remains obscure, and will long remain obscure.” On the other, there are expressions denoting absolute certainty: “I can entertain no doubt;” “is erroneous;” “I am fully convinced;” “I am convinced.”

The presentation in the works of difficult, dark or still unexplained matters does not solely correspond to the introduction of the work but is a fundamental part of its argumentative structure. The deployment of theoretical difficulties brings greater consistency to Darwin's assertions. It is also clear that Darwin is aware of all the

theoretical opposition. One of the fragments that best displays a narrative development of the most important and widespread confrontations that the TE could be faced with, presents a breakdown of four points of dispute, albeit with the greatest possible expressive determination:

Firstly, *why*, if species have descended from other species by insensibly fine gradations, do we not everywhere see innumerable transitional forms? *Why* is not all nature in confusion instead of the species being, as we see them, well defined?

Secondly, *is it possible* that an animal having, for instance, the structure and habits of a bat, could have been formed by the modification of some animal with wholly different habits? *Can we believe that* natural selection could produce, on the one hand, organs of trifling importance, such as the tail of a giraffe, which serves as a fly-flapper, and, on the other hand, organs of such wonderful structure, as the eye, of which we hardly as yet fully understand the inimitable perfection?

Thirdly, *can instincts be acquired* and modified through natural selection? *What shall we say* to so marvelous an instinct as that which leads the bee to make cells, which have practically anticipated the discoveries of profound mathematicians?

Fourthly, *how* can we account for species, when crossed, being sterile and producing sterile offspring, whereas, when varieties are crossed, their fertility is unimpaired? (OS, 171-172).

The Darwinian lexicon accompanies the questioning nature of the content, that is presented with expressions and terms like “why” (x2); “is it possible that...;” “Can we believe that...;” “can instincts be acquired and modified...;” “What shall we say...;” “how can we account for species....” The notable hesitant overtones of Darwin’s expressions —hesitant exclusively because of its interrogative nature (“why,” “is it,” “Can we,” “can instincts,” “What,” “how”), not because of theoretical weakness of what Darwin sustains— support other type of claims of categorical and conclusive character. In this case, it is the kind of scientific narrative that stands out most in OS, with the use of linguistic resources that emphasize Darwin’s assertions:

when a species with *any extraordinarily-developed organ* has become the parent of many modified descendants —which *on my view* must be a very slow process, requiring a long lapse of time—in this case, natural selection may readily have succeeded in giving a fixed character to the organ, *in however extraordinary a manner* it may be developed. Species inheriting nearly the same constitution from a common parent and exposed to similar influences will naturally tend to present analogous variations, and these same species may occasionally revert to some of the characters of their ancient progenitors. Although new and important modifications may not arise from reversion and analogous variation, such

modifications will add to the *beautiful and harmonious diversity of nature* (OS, 169).

The expressions that add emphasis to Darwin's argument are worth noting: "any extraordinarily-developed organ;" "on my view;" "in however extraordinary a manner;" "beautiful and harmonious diversity of nature." The extraordinary, the beautiful and the harmonious emerge as adjectivation resources in Darwin's theoretical arguments on which greater confidence he seems to project ("on my view"). That is, nature is described as extraordinary, beautiful and harmonious only if Darwin is able to find the common structure of the variability of everything that happens in nature. Thus, we can say that in OS, the intensity of aesthetic perception of nature varies depending on the knowledge of their mechanisms. Another relevant example shows an explicit display of problematic issues around the internalization of a nature that does not leap from a vital structure to another, but makes this change gradually:

nature is prodigal in variety, but niggard in innovation. *Why*, on the theory of Creation, should this be so? *Why* should all the parts and organs of many independent beings, each supposed to have been separately created for its proper place in nature, be so invariably linked together by graduated steps? *Why* should not Nature have taken a leap from structure to structure? *On the theory of natural selection, we can clearly understand why she should not; for natural selection can act only by taking advantage of slight successive variations; she can never take a leap, but must advance by the shortest and slowest steps* (OS, 194).

Darwin presents, as is usual in OS, the theoretical content difficult to assimilate, through the use of reiterated questions ("why" (x3)). But next he includes a prelude of a declarative nature ("On the theory of natural selection, we can clearly understand why she should not"), using a language that portrays absolute certainty on the statements given ("we can clearly understand *why she should not*;" "natural selection *can act only by...*;" "she *can never* take a leap, but *must* advance by..."), of what will be an explanation for the cognitive contradiction that appears when observing gradual links between species that were allegedly created individually. This explanation is precisely the main theoretical core of OS, which is developed progressively through its pages, with an evolution of the ideas that is extremely cautious, unhurried, educational. Exactly 277 pages of reasoning later, Darwin takes issue with a lexicon of an even more categorical nature. He outlines the solution he had previously advanced, with the

purpose of summarising the ideas and clearly establishing which parts of the argument must be considered cognitively clear, and which parts obscure.

As natural selection *acts* solely by accumulating slight, successive, favourable variations, it *can* produce no great or sudden modification; it *can* act *only* by very short and slow steps. Hence the canon of “Natura non facit saltum,” which every fresh addition to our knowledge tends to make more *strictly correct*, is on this theory *simply intelligible*. We *can plainly see* why nature is prodigal in variety, though niggard in innovation. But why this should be a law of nature if each species has been independently created, no man can explain (OS, 471).

The determinant character of the language used by Darwin is suggesting: “natural selection *acts*;” “it *can* produce;” “it *can* act only by...;” “strictly correct;” “simply intelligible;” “we can plainly see.” The only difficult, or hard to assimilative part that remains obscure to Darwin is that which concerns the insoluble contradiction between the conception of species as fixed creations, without mutual relation, and the observation in the physiology of the species of a cumulative character of favourable variations for each organic being. The expressive power of Darwin’s claims also varies depending on the stability that is given to the argument. One of Darwin’s greatest narrative skills is the refutation of ideas that are more intuitive:

When we look at the plants and bushes clothing an entangled bank, we are tempted to attribute their proportional numbers and kinds to what we call chance. But how false a view is this! Every one has heard that when an American forest is cut down, a very different vegetation springs up; but it has been observed that the trees now growing on the ancient Indian mounds, in the Southern United States, display the same beautiful diversity and proportion of kinds as in the surrounding virgin forests. What a struggle between the several kinds of trees must here have gone on during long centuries, each annually scattering its seeds by the thousand; what war between insect and insect—between insects, snails, and other animals with birds and beasts of prey—all striving to increase, and all feeding on each other or on the trees or their seeds and seedlings, or on the other plants which first clothed the ground and thus checked the growth of the trees! Throw up a handful of feathers, and all must fall to the ground according to definite laws; but how simple is this problem compared to the action and reaction of the innumerable plants and animals which have determined, in the course of centuries, the proportional numbers and kinds of trees now growing on the old Indian ruins! (OS, 74-75).

Darwin’s argumentative strategy is based on firstly approaching what is intuitively to human perception, namely, that the proportion of variability of different types of vegetation depends on chance, only to then proceed to note how wrong this statement is (“But how false a view is this!”). To prove the falsity of the belief, Darwin

suggests a more specific and widespread version (“Every one has heard”) of the perceptual problem. Darwin presents the common belief that after cutting down a forest a new type of vegetation emerges, and then he rejects it. He claims that the new growing vegetation can display—and he says this can be verified in the southern lands of the United States—the same beautiful diversity and proportion of the original types (“display the same beautiful diversity and proportion of kinds”). These examples are relevant in OS to emphasize the intellectual vigour of a theory like NS and further its indispensability in the refutation of the ideas outlined: the intense activity of vegetation and animal species interacting in nature (“the action and reaction of the innumerable plants and animals”) in a constant struggle to impose themselves on weaker types and species is a fact that dispels the idea of the contingency of the variability and dispersion of vegetation in a specific natural space. This struggle has determined the presence and absence of different plant types. Thus, in this way, Darwin demonstrates the argumentative effectiveness of NS and indicates that the belief that affirms the casual character of the proportionality of plants is false. However, as far as examples on the prominence of NS is concerned, the following fragment is perhaps one of the most relevant in OS:

How inexplicable are these facts on the ordinary view of creation! Why should the brain be enclosed in a box composed of such numerous and such extraordinarily shaped pieces of bone? As Owen has remarked, the benefit derived from the yielding of the separate pieces in the act of parturition of mammals, will by no means explain the same construction in the skulls of birds. Why should similar bones have been created in the formation of the wing and leg of a bat, used as they are for such totally different purposes? Why should one crustacean, which has an extremely complex mouth formed of many parts, consequently always have fewer legs; or conversely, those with many legs have simpler mouths? Why should the sepals, petals, stamens, and pistils in any individual flower, though fitted for such widely different purposes, be all constructed on the same pattern?

On the theory of natural selection, we can satisfactorily answer these questions (OS, 437).

The interrogative character of the language (“How inexplicable;” “Why” x4) floods the lines preceding the statement of the most relevant proposition in OS: “On the theory of natural selection, we can satisfactorily answer these questions.” In the same way that Darwin is aware of the ideas that might oppose his theory, and those that could pose major difficulties of assimilation, he also shows a complete competence in respect

of what the theory of NS can indeed embrace and how to relate it to the struggle for existence:

Before entering on the subject of this chapter, I must make a few preliminary remarks, to show *how the struggle for existence bears on Natural Selection*. It has been seen in the last chapter that amongst organic beings in a state of nature there is some individual variability; indeed I am not aware that this has ever been disputed. It is immaterial for us whether a multitude of doubtful forms be called species or sub-species or varieties; what rank, for instance, the two or three hundred doubtful forms of British plants are entitled to hold, if the existence of any well-marked varieties be admitted. But *the mere existence of individual variability and of some few well-marked varieties, though necessary as the foundation for the work, helps us but little in understanding how species arise in nature. How have all those exquisite adaptations of one part of the organization to another part, and to the conditions of life, and of one distinct organic being to another being, been perfected? We see these beautiful co-adaptations most plainly in the woodpecker and missletoe; and only a little less plainly in the humblest parasite which clings to the hairs of a quadruped or feathers of a bird; in the structure of the beetle which dives through the water; in the plumed seed which is wafted by the gentlest breeze; in short, we see beautiful adaptations everywhere and in every part of the organic world* (OS, 60-61).

The tactic of Darwin's explanation follows, steadily, the same descriptive pattern of questions and answers. Darwin raises the most pertinent questions ("how the struggle for existence bears on Natural Selection;" "How have all those exquisite adaptations...") in order to later appropriately develop their corresponding explanations. Knowing that there is variability in species or sub-species is not enough to understand how species appear in nature and the way the "exquisite adaptations" and the "beautiful co-adaptations" have been perfected over time. Spread across nature there are, according to Darwin, "beautiful adaptations," whose existence could not be understood without the introduction of his hypothesis on the influence that the struggle for existence has on the species.

The Darwinian lexicon in OS shows more characteristics than what scientific explanations allow. It is a discreet, moderate, hardly perceptible display of enthusiasm for the findings that his constant study in the field of zoology allows him to obtain. An abstract concept like "adaptation," whose adaptive course can not be perceived visually, but only as a result of a long process of change and a struggle for existence favourable to a member of a particular species, acquires remarkable importance. Darwin perceives beyond those adaptations as a result of long periods of time. He is able to deduce what

occurs in the span of time prior to the moment of considering a specific adaptation as prosperous for its thriving to remain in nature. Darwin does not perceive nor understand these adaptations as fixed products, but explains how they managed to be as they are, in terms of physical and anatomical appearance, and what factors they might be subject to in future times of struggle for existence and NS. It is precisely this exact knowledge of the circumstances to which the adapted species have been exposed that generates in Darwin an intense feeling of admiration for them. This is expressed with the use of a language that suggests latent emotion, although manifested in a prudent manner. Such is the case of the instant in OS in which the metaphor of the “Tree of Life” appears:

As buds give rise by growth to fresh buds, and these, if vigorous, branch out and overtop on all sides many a feeble branch, so by generation I believe it has been with *the great Tree of Life, which fills with its dead and broken branches the crust of the earth, and covers the surface with its ever branching and beautiful ramifications* (OS, 130).

The ramifications are beautiful to Darwin because he knows what mechanisms operate behind the plant’s splendour that is renewed cyclically. He intuitively knows how an inexhaustible source of life has spread across the earth’s surface as it was a tree with many branches, with the ability to extend them out for an indefinite time. The comment in the text about the beauty of the branches is not merely a sentimental description at the beauty of the magnificence of life that nature holds. If Darwin perceives vital richness and adjectivates it just as beautifully, it is because he has enough epistemic adequacy to enhance his aesthetic view of nature. The beauty of the vital branches, in short, lies in their complexity, in their regenerative capacity and, of course, in the aesthetic grandeur manifested in the richness of the organic world. Darwin extends his admiration for the magnificent display of life in nature and specifies the causes that take him to ennoble the species in some of the most concise, although suggestive, lines of the OS:

Authors of the highest eminence seem to be fully satisfied with the view that each species has been independently created. To my mind it accords better with what we know of the laws impressed on matter by the Creator, that the production and extinction of the past and present inhabitants of the world should have been due to secondary causes, like those determining the birth and death of the individual. When I view all beings not as special creations, but as the lineal descendants of some few beings which lived long before the first bed of the Silurian system was deposited, they seem to me to become ennobled (OS, 488-489).

Darwin does not find satisfaction in defending the independent creation of species. The creation of the species makes no sense for him any longer and, instead, he adopts the theory that names his work, that is, the theory that sustains a linear and ramified descending structure of organic species from a common origin. Supporting the existence of a common ancestor to all organic species, i.e., the origin of all species, implies, on one hand, the assimilation of a notion of time, difficult to internalize for the human mind —and hardly verifiable if not for the analysis of geological and fossil strata—, as a necessary factor so that the splendour that characterizes the Tree of Life, with its many “beautiful branches,” can take place in the history of the evolution of species. On the other hand, the adoption of the theory of NS as a decider principle for the permanence of some species that have variations that are favourable for survival, and the disappearance of other species without variations, or with variations that are unfavourable to survival in nature, generated in Darwin a deep appreciation for the great organic activity that has taken place since time immemorial. The time required to bring out organic complexity inspires in Darwin feelings of deep respect.

The empirical study of analogies between species should not be considered, according to Darwin, as absolutely reliable in the affirmation of the existence of a prototype from which all species have derived. However, the comparison of some alternative aspects between the species, such as chemical compositions or cellular structures, among others, leads Darwin to infer, cautiously, of a common origin for all species:

Analogy would lead me one step further, namely, to the belief that all animals and plants have descended from some one prototype. But analogy may be a deceitful guide. Nevertheless all living things have much in common, in their chemical composition, their germinal vesicles, their cellular structure, and their laws of growth and reproduction. We see this even in so trifling a circumstance as that the same poison often similarly affects plants and animals; or that the poison secreted by the gall-fly produces monstrous growths on the wild rose or oak-tree. Therefore I should infer from analogy that probably all the organic beings which have ever lived on this earth have descended from some one primordial form, into which life was first breathed (by the Creator)⁶⁴⁴ (OS, 484).

⁶⁴⁴ The specifying expression “by the Creator” is not included in the first edition of OS, but in the second: *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (London: John Murray, 1860), 484. The inclusion in the 1860 text of a precision referring to the Creator is really striking. The need for an external intelligence if, according to Darwin, life had been *breathed* for the first time (“life was first *breathed*”) would be obvious to the reader. However, perhaps trying to prevent his words being interpreted metaphorically, he decided to include a specification to clarify the divine origin of the animation of the life on Earth.

Darwin's prose, slow, orderly and progressively explanatory ("Analogy would lead me *one step further*"), leads the reader to the main conclusion of OS: by studying analogies and forms that interrelate the different species, the incessant activity of a ramification of life on Earth can be deduced. The insistence on this hypothesis throughout Darwin's OS does not prevent him from concluding his work with one of the most often cited paragraphs that best reflects the essence of OS:

It is interesting to contemplate an entangled bank, clothed with many plants of many kinds, with birds singing on the bushes, with various insects flitting about, and with worms crawling through the damp earth, and to reflect that these elaborately constructed forms, so different from each other, and dependent on each other in so complex a manner, have all been produced by laws acting around us. These laws, taken in the largest sense, being Growth with Reproduction; Inheritance which is almost implied by reproduction; Variability from the indirect and direct action of the external conditions of life, and from use and disuse; a Ratio of Increase so high as to lead to a Struggle for Life, and as a consequence to Natural Selection, entailing Divergence of Character and the Extinction of less-improved forms. Thus, from the war of nature, from famine and death, the most exalted object which we are capable of conceiving, namely, the production of the higher animals, directly follows. There is grandeur in this view of life, with its several powers, having been originally breathed (by the Creator)⁶⁴⁵ into a few forms or into one; and that, whilst this planet has gone cycling on according to the fixed law of gravity, from so simple a beginning endless forms most beautiful and most wonderful have been, and are being, evolved (OS, 489-490).

Darwin evokes an entangled bank that pretends to represent an organic world of links and interrelationships between species. The differences between the species ("so different from each other") provide no reason to refute a common origin for all of them, but the cause that leads Darwin to infer that they all depend in a complex way ("dependent on each other in so complex a manner") on the same laws ("have all been produced by laws acting around us"). The influence of the laws of nature on the species, among which NS stands out, along with the struggle for survival ("from the war of nature, from famine and death"), constitute the central explanation of the Darwinian theory on the evolution of species. In other words, it is the theoretical path that proves the evolution of the most developed species ("the production of the higher animals, directly follows"). This argumentative sequence leads to one of Darwin's most conclusive statements, namely, that there is grandeur in the view of nature that is set out

⁶⁴⁵ Darwin includes "by the Creator" in the second edition of OS (*On the Origin of Species* (1860), 490). This specification is absent, however, in the first edition. Although the term "originally breathed" necessarily alludes to a primal breath, Darwin clarifies his expressions in the edition of 1860, probably not to give rise to interpretations that may generate controversy.

in OS (“There is grandeur in this view of life”). This view contemplates a simple initial beginning (“from so simple a beginning”) from which the infinity of species would have gradually derived, beautiful wonderful species, whose evolutionary course has not stopped, and will continue on in the future (“endless forms most beautiful and most wonderful have been, and are being, evolved”).

It is significant that in the last lines of the work Darwin wants to highlight the feelings of aesthetic amazement and of cognitive satisfaction that nature fills him with. The splendour of life that Darwin observes responds to the explanation of the evolution of species given in OS. The ostentatious natural beauty, with its multifaceted complexity, is, on the one hand, the result of an intricate development in which various fronts participate, subjecting the species to a constant survival test in a natural context. However, on the other hand, Darwin proves that such a display of natural beauty comes from a unique original and simple form. The confrontation of both aspects makes Darwin’s sense of wonder grow further. He can see not only the splendour and magnificence of the natural plants and animal forms, but relates these to the complexity of the development that has allowed them, after the long period since the first emergence of life, to be admired for what they are in themselves.

8.3. Beyond Humboldtian worldview

A. von Humboldt's meticulous and detailed analysis of the natural landscape, as well as the comments regarding the influence that nature exerts on the mood of the observer, makes an almost inescapable connection between Humboldt and Charles Darwin. Both authors took study voyages to delve into the natural world and it is precisely Darwin who takes with him, as one of his favourite books during his journey, Humboldt's work *Personal Narrative*⁶⁴⁶.

One of the main motifs that is constant when making an exhaustive comparison between the two authors is the similarity of shared thematic focus, like the influence of time in nature. This common feature serves as an example to abstract from it a more general knowledge, which J. Paradis notes in reference to Darwin: "his [Darwin's] landscape descriptions are not the casual traveller's observations of attractive scenery: they are more an artist's account of his remarkable experience with sensation itself. Darwin beheld the physical features of the land with the eye of an aesthete, becoming alongside his predecessor Alexander von Humboldt, one of the first European Naturalists to view the foreign wilderness from a Romantic perspective"⁶⁴⁷. Paradis notes the fact that Darwin looks at the physical characteristics of the land that surrounds him "with the eye of an aesthete"⁶⁴⁸. Like Humboldt, in JR Darwin uses, on the one hand, favourable language for conducting a thorough analysis of animal and vegetation species and, on the other hand, a language suitable for the realization of landscape descriptions of a Romantic air. Both registers, however, should not be studied separately, but should be understood as a duality, where there is continuous interrelation.

It has been shown how Humboldt makes allusions that indicate an awareness of the influence of the passage of time:

Even now, illusion often recalls, in the obscurity of night, these images of a former age. For when the guiding constellations illumine the margin of the plain with their rapidly rising and setting beams, or when their flickering forms are reflected in the lower stratum of undulating vapour, a shoreless ocean seems spread before us. Like a limitless expanse of waters, the Steppe fills the mind

⁶⁴⁶ Darwin takes with him the translation of RH into English by Helen Maria Williams in 7 volumes, a gift for the journey from his Botany and Geology Professor John Stevens Henslow (1796-1861).

⁶⁴⁷ James Paradis, "Darwin and Landscape," 95.

⁶⁴⁸ Idem.

with a sense of the infinite, and the soul, freed from the sensuous impressions of space, expands with spiritual emotions of a higher order⁶⁴⁹

However, Darwin's descriptions of nature in JR do not include ideas that allow the confirmation of the presence of an explicitly Romantic essence about the world that may condition the perception of the phenomena of nature.

These presuppositions include the Romantic conception of time⁶⁵⁰. This conception of time tends to view nature as something static compared to the finite nature of the human being; the Naturalist, on the contrary, would tend to view the environment as something that also changes over the pass of time⁶⁵¹, like human beings do⁶⁵². Paradis' position in favour of the observation of "the foreign wilderness from a Romantic perspective"⁶⁵³ finds opposition with G. Beer, when she refers to Darwin's rejection to the static nature of the world⁶⁵⁴: "Darwin rejected the idea of a stable or static world, and would not accept equilibrium as a sufficient description of the relationship between the forces of change and continuance. He thus avoided the pattern by means of which many Victorian writers attempted to set limits to change and to assert moderation as an essential natural order"⁶⁵⁵.

⁶⁴⁹ Alexander von Humboldt, *Views of Nature or Contemplations on the Sublime Phenomena of Creation; with Scientific Illustrations*, trans. E. C. Otté and Henry G. Bohn (London: Henry G. Bohn, 1850). AN, 3.

⁶⁵⁰ As an example that represents the Romantic conception of time, the lines that Lord Byron dedicates to time stand out, ones which transcend human beings in *Childe Harold's Pilgrimage*: "Oh Time! The beautifier of the dead, / Adorner of the ruin, comforter / And only healer when the heart hath bled" (Canto IV, CXXX).

⁶⁵¹ It should be remembered how W. Dilthey argues in *Weltanschauungslehre* on the anarchic character of philosophical systems, which, given their changing nature, generalize the idea of evolution against the idea of staticity.

⁶⁵² James Paradis, "Darwin and Landscape," 99-100.

⁶⁵³ *Ibid.*, 95.

⁶⁵⁴ Gustavo Caponi ("De Humboldt a Darwin: Una Inflexión Clave en la Historia de la Biogeografía," *Geosul* 45 (2008)) compares Humboldt and Darwin taking as reference the biogeographical study of nature and notes that in the work of Humboldt "even the history of the earth is ignored as a significant explanatory factor in understanding the current distribution of living beings" (p. 27), while in Darwin's work, it is considered as a key explanatory factor. According to Caponi, "*the history of nature* is almost completely absent from Humboldt's *natural history*" (p. 36. Emphasis in the original). The biogeographic approach would thus reveal a new perspective from which to perceive discrepancies in the perception of time by both authors, either in a strictly scientific or in a merely intuitive way. E. Álvarez ("Para un ensayo") also detects in Humboldt's work the significant attention paid "to the study of external conditions governing the distribution and existence of organisms" and "believing that with this, the causes and regulatory reasons for the existence of organisms were left exhausted and finished off." Humboldt's mistake would have been a lack of assimilation for "what, in view of the world, was left out of this image" (p. 356).

⁶⁵⁵ Gillian Beer, *Darwin's Plots. Evolutionary narrative in Darwin: George Eliot, and Nineteenth-century Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 59. Also, the need to understand the term "origin" in Darwin's *On the Origin of Species* as a term that implies, besides a beginning, a continuity in time of the ideas sustained in the work is mentioned in OS.

It should not be inferred, however, that Humboldt sustains an analysis system for nature supported on a static view of the world. The omission —deliberate or not— of the presence of an executor God, conceived as an active cause of the functioning of the world, is a remarkable fact in his work. However, the presence of occasional allusions to a vital breath⁶⁵⁶ could have been interpreted as directly related to the belief in the divine intervention in nature. These allusions, according to Walls, could have given rise to interpretations of *Kosmos* as a work favourable to the belief in a God creator of life in the world that distorts Humboldtian philosophy and prevents the understanding of how innovative his work is. What is really damaging and leads to an erroneous or misleading interpretation of his work would be, according to Walls, the stereotyping of Humboldt as a pre-Darwinian author, unaware of geological time, organic evolution, and of the violent character of nature. This conception of Humboldt as a scientific personality who was set on a static notion of time in nature is not compatible with his scientific training in geology and his use of fossils for measuring the age of geological strata⁶⁵⁷.

It would be even less compatible with the assumption of a real Humboldtian influence on Darwin, who inevitably would notice the geological ideas intertwined in the descriptions of nature present in the volumes he owned of Humboldt's work *Personal Narrative*. However, according to Walls, expert critiques suggest a pre-Darwinian Humboldt that presents nature as a harmonious and benevolent group of static elements, as opposed to Darwinian science, representative of competition and fluidity in nature; a real contrast to the naive science of Humboldt. However, the image of the Humboldtian nature, essentially harmonious and sequential, doesn't present its elements as invariable, but as participants in an organic-dynamic process that was driven by instability and change. What Humboldt's image of nature lacked was the idea of the "mechanism of evolution": the Darwinian NS⁶⁵⁸. Thus, it could be affirmed that

⁶⁵⁶ Walls, *The Passage to Cosmos*, 236. Walls considers the work *Kosmos* as "entirely secular" (idem). I agree with the underlying idea sustained by Walls on an easily visible secularity in *Kosmos*. However, I consider it wrong to categorically state the influence —on expressions highlighted in the work— of a special desire of complacency or of non-offense to those readers who are believers in order to avoid all kinds of controversy. It stands to reason that the inclusion of expressions that denote a certain belief in religion is not due to an underlying intention in Humboldt's language, but to the indifference or unconsciousness of a natural integration of these expressions in the language of the time.

⁶⁵⁷ Idem.

⁶⁵⁸ Laura Dassow Walls, "Greening Darwin's Century: Humboldt, Thoreau, and the Politics of Hope," *Victorian Review* 36: 2 (2010): 95-96. Emphasis in the original.

“Darwin is profoundly Humboldtian, and Humboldt a great deal more Darwinian”⁶⁵⁹ than what has been generally said.

The main difference between these two authors is perhaps the purposes of their works: Darwin proposes a scientific theory, whilst Humboldt proposes a humanist WV⁶⁶⁰. In other words, “where Humboldt is aesthetic and literary, Darwin is utilitarian and scientific”⁶⁶¹. These comparative and extremely generalizing statements present the classic literature/science dichotomy that is so visibly manifested in the Humboldt-Darwin relationship. Although such interpretations are overly simplistic, they are also right to a certain extent. It is possible to find in Darwin’s writings appreciation and use of the literary-Romantic in regard to expressive forms. However, these literary nuances should be considered as removed from the explicit Humboldtian purpose of including the poetic-artistic point of view in the process of analysing nature and in the approach of cosmic functioning.

If reciprocity of influence is assumed, in the case of Darwin with respect to Humboldt, —or in the adoption of an ideological tendency, in the case of Humboldt with respect to Darwin⁶⁶²—, it should be noticed that, besides an ideological structure based on the concept of evolution, the Humboldtian descriptions, apparently, also find a place in the works of Darwin, who would have fixed his attention on descriptions of Humboldt’s aesthetic experiences through his journey, reminiscent of the Romantic union between man and nature. P. R. Sloan⁶⁶³ defends the strong influence⁶⁶⁴ of Humboldt on Darwin, the latter considered as a new Naturalist and Romantic, in the Humboldtian style: “Humboldt’s ‘aesthetic’ natural history is mirrored in the ‘landscape reveries’ that fills Darwin’s literary descriptions, displaying his affective responses to

⁶⁵⁹ Ibid., 96.

⁶⁶⁰ Walls, *The Passage to Cosmos*, 237.

⁶⁶¹ Walls, “Greening Darwin’s Century,” 96.

⁶⁶² Humboldt died months prior to the publication of *On the Origin of Species* (1859), however, he was familiar with Darwin’s works published up to that time.

⁶⁶³ In order to draw a historical link between Darwin and Humboldt, Sloan (“Sense of Sublimity”) goes back to the Greek conception of nature where the *natura naturans*, or nature that creates, and the *natura naturata*, or created nature, can be conceived as a whole: though there is a created nature, it is not separate from the creative nature. This leads humans to consider a “dynamic relationship of knower and known” (p. 253), that is, the much sought after communion of the observer with the observed that the Romantic movement took as a reference when contemplating nature. Sloan notes Goethe’s natural philosophy as it emphasizes “the pantheistic aspects of nature” (p. 254). These pantheistic aspects are those that Humboldt would take up later.

⁶⁶⁴ On the influences between Humboldt and Darwin on each other and, more specifically, on the initial Humboldtian view that Darwin is known to have, and, inversely, on Humboldt’s interest for Darwin’s first publications, there is abundant literature. However, the following study stands out, due to its in-depth analysis of this issue: Miguel Ángel Puig-Samper and Sandra Rebok, “Charles Darwin and Alexander von Humboldt: An Exchange of Looks between Two Famous Naturalists,” *HiN* 11: 21 (2010): 56-65.

the plants and animals, the rain forests, and the dramatic contrasts of scenery [...] The language typical of the *Beagle* manuscripts reflects communion with and experience of, a vitalistic, dynamic, creative Nature that closely resembles that found in Humboldt's parallel reflections"⁶⁶⁵.

R. J. Richards intends to refute the generally accepted idea that the Darwinian conception of man and of nature is considered antithetical to said conception during Romanticism⁶⁶⁶. Darwin is directly associated, therefore, with the Romantic movement and its conception of nature that goes back to the classical Greece claiming that God and nature are one⁶⁶⁷ and that there is a mind immanent to nature itself⁶⁶⁸. These ideas would refute the common assertion that Darwin had a mechanized conception of nature, rather than considering it as something organic; in addition, Richards states that although it has been said that Darwin eliminates the values that the Romantic authors attributed to nature, he doesn't defend this view and affirms that what Darwin does is to gather said values for a de-theologized nature⁶⁶⁹. Richards defends a Romantic Darwin, influenced by Humboldt's writings. In Richards' terms: "the nature that Darwin experienced with the aid of Humboldt was not a machine, a contrivance of fixed parts grinding out his products with dispassionate consequence. The nature that Darwin experienced was a cosmos in which organic patterns of land, climate, vegetation, animals and humans were woven into a vast web pulsating with life. Darwin's aestheticized experience, rendered in Humboldtian terms, delivered to him a vision of nature and man that would subtly form his later theory"⁶⁷⁰. Darwin's relationship with Romanticism is evident, and his works are not regarded as texts lacking aesthetic and metaphysical characteristics that represent nature as though it was just a machine. As Richards notes, "Humboldt, a protégé of Goethe and friend of Schelling, represented nature not as stuttering, passionless machine that grinds out products in a rough-hewn manner but as cosmos of interacting organisms"⁶⁷¹.

⁶⁶⁵ Sloan, "Sense of Sublimity," 259-260.

⁶⁶⁶ Robert J. Richards, *The Romantic Conception of Life: Science and Philosophy in the Age of Goethe*. (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 514-515.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, 515.

⁶⁶⁸ Richards alludes to a type of conception of nature that is characteristic for conceiving it as self-creating, a regulator and an immanent mind.

⁶⁶⁹ Richards, *Romantic Conception*, 516.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, 524.

⁶⁷¹ Robert J. Richards, "Darwin on Mind, Morals and Emotions," in *The Cambridge Companion to Darwin*, ed. J. Hodge and G. Radick (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 93.

Richards also highlights the powerful influence that Humboldt's text had on Darwin and notes that the reason that Darwin didn't have "a machine in mind as the model for nature" is precisely this Humboldtian influence. He also says that "this should not be surprising if one recalls that Darwin had looked upon wild nature during the *Beagle* voyage through Humboldtian eyes—eyes that had a Romantic glint"⁶⁷². Thus, Darwin "portrayed nature in the *Origin of Species* in the manner that he had absorbed from his Humboldtian experiences during his youthful voyage of adventure," that is, a nature conceived as possessing a "moral and aesthetic intelligence"⁶⁷³. The possibility of placing Darwin much closer to the Romantic Humboldtian style of approaching nature would then, according to Richards, be clear, rather than taking another approach in placing him more closely related to nature sciences and the empirical studies he himself undertook: "the language of his arguments did not have the dry, crusty sound of many of the empirical studies from which he drew [...] he took his lesson from Humboldt, who supposed the aesthetic judgment might provide an approach complementary to the analytic for understanding nature"⁶⁷⁴.

There is no doubt that the language of Darwin in JR is sometimes reminiscent of the language used by Humboldt in the descriptions of nature. However, to say that the Humboldtian stylistic heritage can be seen even in OS is perhaps exaggerated and inaccurate. The "Humboldtian experiences" of Darwin's journey obviously serve to shape his evolutionary theory, but the memory of Humboldt fades over time and is barely noticeable in the work of a distinctly scientific character as OS is.

P. White offers an alternative view of the alleged double way of perceiving the stylistic and formal legacy of Darwin (Romantic-Naturalist) received from Humboldt. White proposes a union between the two elements, the Romantic style of the narrative and scientific method of the natural analysis, in order to understand them as a set formed by two different elements, although complementary and consecutive. The remarkable presence of emotional elements that sometimes appear in Humboldt's writings is just another tool to reach a precise knowledge of the characteristics of the

⁶⁷² Ibid., 100.

⁶⁷³ Ibid., 101.

⁶⁷⁴ Ibid., 112.

environment. Human emotions and intuition⁶⁷⁵ would serve to allow Humboldt to perceive the forces of nature that usually remain hidden.

According to White, Darwin, somehow, uses expressions from Humboldt's narrative to describe the feelings that certain scenes of nature stir in him and that his vocabulary is not able to express with accuracy. Thus, Humboldt's work becomes a useful tool for measuring emotion, for those occasions when Darwin's sense of being overwhelmed prevents him from focusing on individual elements, and for the study of future similar experiences. Humboldt's narrative not only serves as an initial standard of emotional measurement for Darwin; the knowledge drawn is none other than the method of using feelings as a tool to acquire further abstract and scientific knowledge⁶⁷⁶.

JR shows how Darwin is shocked by the enormous devastating effect of an earthquake, but he also goes on to interpret the disaster in geological terms. The initial impression of chaos, horror and desolation that inspired a great interest in Darwin, becomes, with the passage of days, an objective reflection. In other words, what initially may be considered as an aesthetic and emotional account of what is sublime to Darwin, later turns into, according to White, a scientific theory that analyses the causes and effects of the earthquake. It could then be said that Darwin not only acquired just a Romantic style from the Humboldtian narrative, but a powerful method of research of phenomena through human emotions⁶⁷⁷.

Like any author, Darwin has influences, and, as a Naturalist, it is logical that he is influenced by a Naturalist and Romantic as remarkable as Humboldt. But if White's thesis on Humboldtian influence over Darwin also means, as it seems, that Darwin takes from Humboldt a narrative technique to express feelings, like someone who borrows a tool they lack—a tool that Darwin wouldn't have possessed had he not read Humboldt—, then there would be no way of proving it.

⁶⁷⁵ Romantic intuition remains in scientific Naturalism as an initial approach to nature, necessary as a speculative tool, not as a poetical-emotional perception definitive for the scientific examination. It does remain, however, a discursive contribution of metaphysical character, positively useful for philosophical reflection of the unknown. This feature is especially prevalent in texts such as Humboldt's, transient between Romanticism and scientific Naturalism, although it tends to gradually disappear as the presence of scientism increases as a purely inductive approach and method of study. The search for natural laws and forces that are exclusively natural as principles operating in nature prevails against the supernatural, replaces it and is established itself as a naturalistic priority thanks to the inductive method of studying nature.

⁶⁷⁶ Paul White, "Darwin, Concepción, and the Geological Sublime," *Science in Context* 25: 1 (2012): 52-54.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, 55-60.

However, some attention should be paid to the fact that two levels are detected in Darwin's description of natural facts: the description of his emotions—for what he would have borrowed Humboldt's technique—and the description and analysis of the facts as a Naturalist, typical of Darwin. White seems to establish a sharp distinction between the two levels, which would respond to an alleged aspiration of Darwin to offer, firstly, a description of his emotions, to then move on to explaining the facts, a kind of description that is independent of the sentimental description. However, in my opinion, Darwin's account is remarkably more unifying.

It is inevitable that a Naturalist is interested in the explanation of the phenomena, and that this interest translates into providing detailed scientific explanations. But these explanations are part of his account of nature, which, by hypothesis, is not only descriptive, but has a descriptive-explanatory character. In short, the existence of a narration of an explanatory type can not imply that the description of nature and of his emotions can be independent of the explanations given. Therefore, Darwin shouldn't be understood as a Naturalist divided in function of the type of accounts he gives. Likewise, it shouldn't be assumed that Darwin's emotions are always independent of his prior knowledge and the scientific explanations offered. White, on the contrary, seems to argue that there are two different personalities: a Darwin who is emotional with regard to nature, on the one hand, and on the other, a scientific Darwin, who provides theories about nature. Accordingly, it should be assumed that these two types of narration would present a lineal order in time: firstly, Darwin would provide his description of the impressions made on him by the observation of the events that occur in the natural world, using an emotional language; and secondly, his theoretical explanation of what has taken place, with scientific language. White doesn't seem to take into account the fact that the act of writing is a *post hoc* action—of days, months, and even years—, that is, performed after the perception of the facts, the emotional experience, and the theoretical reflections on the facts and the emotions felt.

Even the criticisms that are most conciliatory of the literary or Romantic aspects with the scientific aspects of Darwin's narrations, derive from the assumption of an initial immediate, intuitively perceptive experience, to finally move on to formulating arguments in scientific terms, once the observational content has matured.

It is a common tendency to distinguish between descriptive-explanatory and interpretative levels in and of Darwin's work. G. Levine highlights a Darwin divided

into: 1. the Darwin of OS, and; 2. the Darwin of modern evolutionary biology. According to Levine, those who consider Darwin as described in 2, do not have a complete picture of the ideas contained in his work and tend to regard them as representation of a ruthless struggle of all against all, which must lead to an inevitable disenchantment⁶⁷⁸ of the world, in Weber's terms. Instead, those who consider Darwin as described in 1, will also see him as a writer, as someone who assimilates and appropriately deals with feelings of awe and assimilates natural beauty. This vision of Darwin, Levine's vision, is, according to his claims, more complete and accurate, because it includes the grandeur of Darwin's view of life⁶⁷⁹. Levine prefers to see the Darwin of OS, the one of the grandeur in nature because, although the Malthusian war of all against all also forms part of Darwin's theory of life, it is only a part of it. The ideological completeness that appears in OS, that is, the perception of grandeur in nature despite likening it to a constant struggle, in Levine's view, is not assumed if Darwin is considered as belonging only to the field of modern evolutionary biology⁶⁸⁰. Perhaps the modern evolutionary biology is strictly devoted to aspects of Darwin's theory that do not require a constant assimilation of the magnificence of nature. This does not mean that there is no interest in it or that only a combative nature is contemplated. The failure to mention certain aspects of nature, like those pointed out by Levine, does not mean that they are not accepted or are taken for granted.

Certainly Darwin acquires many of his expressions and writing techniques from the works of his predecessor, hence it is said that an initial Romantic style, reflected in JR, also derives from Humboldt. However, it was not until 1859 that his TE based on NS is made public, with the publication of OS. This work provides an explanation of the natural environment so revolutionary that there would no longer be any room for speculation and for the creation of cryptic and enigmatic poetry. According to Nichols: "*Charles Darwin's ideas are responsible for the end of Romantic natural history, insofar as they provide the basis of an explanation for natural processes that had previously seemed enigmatic, cryptic, and mysterious*"⁶⁸¹.

The end of a natural history supported by a cryptically dark and logically indecipherable basis would have allowed, according to Stevenson, a comprehensive

⁶⁷⁸ F. L. Baumer calls it "spiritual depression [...] caused by Darwinism" in *El Pensamiento Europeo Moderno*, 269.

⁶⁷⁹ As is stated in the last paragraph of OS, "there is grandeur in this view of life" (p. 489).

⁶⁸⁰ Levine, *Darwin the Writer*, 46-47.

⁶⁸¹ Nichols, "Roaring Alligators," 314. Emphasis added.

reassessment of mental content, with effects on the understanding of the functioning of nature and the position of man in the world: “in Darwin’s hypothesis of evolution the essentials of modern science were epitomized and their radical implications most fully displayed. This theory was the most potent foe to the older creeds and their literal interpretation of the Bible; it entailed *a complete revaluation of all mental equipment* and an utterly changed perspective in man’s view of the universe. The Victorian poets [...] were prompt in proffering suggestions calculated to reconcile the new principle with some sort of spiritual system”⁶⁸².

The reassessment of mental content of the receptors of Darwin’s ideas arises from a necessary conceptual review of the presuppositional basic catalogue about what nature harbours and what happens within it.

⁶⁸² Stevenson, *Darwin among the Poets*, 5-6. Emphasis added.

9. Darwinian semantics and worldview

In the previous section it has been shown that the knowledge Darwin gains on the functioning of nature modifies his descriptions. Darwin, unlike the previously analysed Romantic poets, does not describe his feelings, but nature itself. Darwin's descriptions of nature show a WV different to the Romantic WV; this could be the result of the modification of the Darwinian WV due to an acquisition of knowledge. To confirm this idea, the adjectivation of a series of nouns that appear in both OS and JR will now be analysed. In this way, it will be possible to detect, on the one hand, the degree of accuracy of the positions that hold a stylistic variation between JR and OS and a similar alteration of the theoretical content, that is, of the ideas defended by Darwin in these works. Moreover, it will be possible to draw a complete and accurate conceptual framework around the Darwinian idea of nature, alterable in the long period that transpired between the publication of JR and of OS. It also will allow the identification of changes in the Darwinian form of the perception of nature, in the case that such changes do in fact occur.

9.1. Semantic material

The results of this analysis are displayed in four tables⁶⁸³, two corresponding to each work of Darwin analysed; one that shows the adjectivation of the visible elements of nature, and the other focused mainly on the forces and laws of nature. The nouns selected to trace their respective adjectivation in Darwin's works belong to a category of elements of nature that is usual in Darwinian descriptions: *bird*, *flower*, *plant*, *mountain*, etc., along with with nouns of a more generic nature such as *being*, *animal*, *climate*, *vegetation* and *form*. Likewise, in the lexical index specific nouns referring to the specific description of landscapes are included, like *scene*, *scenery*, *view* and *landscape*. The noun *nature*, whose adjectivation is compulsory to study for the main purposes of this analysis on the lexicon used by Darwin, is also taken in consideration in regard to the tracing of nouns referent to elements of a more quotidian nature, described through Darwin's research days.

⁶⁸³ The complete analysis is in: Annex/Table 11, Annex/Table 12, Annex/Table 13 and Annex/Table 14.

The pre-eminence of phenomenal or procedural explanations should be more pronounced in OS than in JR, as the latter stands out as a descriptive-aesthetic work and the former, conversely, includes content of an explanatory nature, without prejudice to the notable presence of landscapes described in a significantly explanatory-causal manner. In this way, in conjunction with the analysis of the lexicon that Darwin uses to describe the most immediate and visible nature, the results are also displayed of the tracking of ways to adjectivate key abstract nouns, like *law*, *structure*, *force*, *fact*, etc., along with nouns with a scientific-technical character, such as *organ* and *species*, with the last word referring to either the abstract concept of species or to a specific species.

Next two Summary Table 10 and Summary Table 11 are included, one referring to JR and for OS, showing a selection of the most frequent adjectives extracted from the complete analysis of the Darwinian lexicon found in descriptions of nature.

Summary Table 10⁶⁸⁴: lexicon related to the descriptions of nature in the work *Journal of Researches* by Charles Darwin

ADJECTIVES	NOUNS/FRECUENCY
Beautiful	Bird(s) [2]; Flower(s) [3]; Forms of vegetation [1]; Mountain [1]; Scenery [2]; Trees [1]; View [3]
Curious	Animal(s) [2]; Form [1]; Scene(s) [4]; Scenery [1]; Tree [1]
Damp	Climate [1]; Forests [3]; Nature (of the climate) [1]; Summits [1]; Valleys [1]; Winds [1]
Different	Animals [1]; Climate(s) [2]; Form [1]; Nature [1]; Plants [1]; Scene [1]; Trees [1]
Fine	Climate [3]; Forests [2]; Plants [1]; Sky [1]; Trees [4]; View [5]
Great	Animal(s) [3]; Bird(s) [2]; Cliff(s) [2]; Forest [3]; Leaves [2]; Mountain(s)((-)chain) [8]; Trees [1]; Valley(s) [8]
Large	Animal(s) [12]; Bird(s) [2]; Forest [1]; Leaf [1]; Plants [1]; Tree(s) [7]
Little	Animal(s) [4]; Bird(s) [9]; Cliffs [1]; Mountain [1]; Plant [1]; Valley [1]; Vegetation [1]; Trees [1]
Lofty	Mountain(s) [12]; Tree(s) [6]; Valley [1]
Singular	Fact [7]; Organs [2]; Power [1]
Wild	Animals [10]; Bird(s) [2]; Forms [1]; Mountains [1]; Plants [2]; Valleys [1]

⁶⁸⁴ This Table doesn't display references to the exact location in the work where the sets of adjectives and nouns appear. The exact references for each entry can be found in Annex/Table 11 and Annex/Table 12.

Summary Table 11⁶⁸⁵: lexicon related to the descriptions of nature in the work *On the Origin of Species* by Charles Darwin

ADJECTIVES	NOUNS/FREQUENCY
Ancient	Animals [3]; Form(s) [19]
Complex	Co-adaptations [1]; Laws [7]; Organ(s) [3]; Relations [4]; Structure [2]
Different	Animals [1]; Birds of prey [1]; Climate(s) [11]; Forms [3]; Leaves [1]; Nature [1]; Vegetation [1]
Distinct	Animals [2]; Being(s) [2]; Birds [2]; Flower [1]; Form(s) [3]; Organs [2]; Plants [2]; Species [75]
Domestic	Animal(s) [29]; Plants [2]
Doubtful	Forms [16]; Nature [1]
Extinct	Animals [1]; Beings [5]; Form(s) [16]; Species [25]
Important	Fact(s) [5]; Organ(s) [9]; Power [1]; Relations [4]; Structure(s) [4]
Living	Animal(s) [2]; Being(s) [4]; Birds [1]; Forms [9]
New	Being(s) [2]; Form(s) [30]
Organic	Being(s) [105]; Forms [4]
Perfect	Adaptation [1]; Gradation(s) [3]; Organ(s) [5]; Power [1]; Structure [1]

Summary Table 10 and Summary Table 11 show one of the most notable features of Darwin's work, that is, the manifestation of a constant intertwining of references to specific elements of nature and to the abstract phenomenon of which they are part. Similarly, the forms of adjectivation corresponding to both types of references are also intertwined. In other words, Darwin's descriptions of nature are characterized by being comprised of a necessary interrelation between a descriptive listing of what nature contains, on one hand, and on the other, an explanation of their function with respect to the phenomenon or process of nature on which they depend.

⁶⁸⁵ This table doesn't display references for the exact location in the work where the sets of adjectives and nouns appear. The exact references for each entry can be found in Annex/Table 13 and Annex/Table 14.

9.2. Semantic similarities and differences between *Journal of Researches* and *On the Origin of Species*

The comparative analysis of Darwinian lexicon in JR and OS allows us to obtain relevant information. The semantic differences between the two works provide valuable data to characterize the Darwinian WV and its impact on contemporary scientific WV. In addition, both the differences and the similarities will be useful to determine the evolution of Darwin's thought, that is, to detect the mutability or stability of the WV, across the course of time, from JR to OS.

The tables on Darwin's lexicon certainly show clear semantic differences that can be observed by just matching both works under a seemingly simple criterion such as the abundance or scarcity of some terminology. Thus, the study of adjectives of the specific elements of the natural landscape highlights the great profusion and repeatability in JR of certain nouns and their corresponding adjectives⁶⁸⁶. Conversely, certain terminological scarcity can be detected in OS⁶⁸⁷. By way of example, the absence of adjectives accompanying nouns like *wind* and *sun*; and the noun *sky*—and its analogous term, *heaven*—are not even present in OS. The richness in JR of a select adjectivated vocabulary, covering the elements that are most immediate to Darwin, is not manifested symmetrically in OS. This double fact is already an indication that is favourable to the hypothesis that assumes semantic differences between the two works. We will see that these differences are not only stylistic, but, more importantly, reflect a modification of criterion or of cognitive interest in the perception and subsequent description of nature.

The result obtained from the tracking of abstract nouns in both works is precisely what allows confirmation of the hypothesis that there is an ideological evolution that starts in JR and culminates in OS. The lexical content around abstract concepts is much more abundant in OS than in JR. While JR is noted for its scenic descriptions, OS is remarkable for the richness of a vocabulary that is more focused on providing countless explanations on the functioning of nature than in the enumeration and adjectivation of the elements belonging to the natural landscape. It is understandable that a work like JR, destined to give an account, using naturalistic terms,

⁶⁸⁶ See Annex/Table 11 and Annex/Table 12.

⁶⁸⁷ See Annex/Table 13 and Annex/Table 14.

of the observed phenomena, landscapes, animal and plant species, etc., has a noticeably more aesthetic-descriptive lexicon than a work like OS, of an explanatory nature and dedicated to the development of the scientific theory that provides the solution to the issue of the evolution of the species. However, the asymmetry of lexical content observed in the comparative analysis between the two works is not resolved, from an epistemological point of view, by such a weak argument as it is the one that assumes that the specific purposes to be achieved in each work are the main cause of the presence of inequalities in the abundance or scarcity of a particular type of vocabulary.

On the contrary, the opposite character of the lexicon in JR and OS, allows confirmation of the progression of knowledge about nature in Darwin himself, on the one hand, and an analogue changing of the issue on the study of the natural environment which is the focus of his attention. The exuberant deployment of a type of adjectivation focused on the natural landscape, present throughout the pages of JR, shows a keen interest in revealing even the smallest detail of the splendour of a natural landscape that he observes and studies for the first time. This attitude of intense concern for nature favours the obtaining of the type of knowledge required for the formulation of theories about nature through close observation of the natural environment. The lexicon deployed along OS shows an epistemological breakthrough, a turning around a thematic core that would necessarily change over time, and indeed, varies satisfactorily in OS. And that is, in fact, what the semantic material of OS confirms.

The adjectivation of the elements of nature in JR⁶⁸⁸ stand out for their double aesthetic-naturalistic character. Thus, we have to take into account the expressions that, because of their frequency in the work, sometimes, and for their ability to offer special aesthetic dynamism to the reading of Darwin's descriptions of nature, constitute an accurate representation of the type of language that appears throughout JR. Regarding the adjectivation of an aesthetic-sentimental character, the following adjectives stand out: *beautiful, charming, delicious, delightful, excellent, extraordinary, fine, glorious, grand, great, immense, interesting, lofty, luxuriant, magnificent, memorable, noble, perfect, picturesque, pleasing, pretty, solemn, splendid, sublime, wild*. The adjective *wild*, accidentally, allows the creation of bonds between the aesthetic descriptions of nature in JR and a type of description that is more explanatory. The subjectivity that goes beyond an account of nature that presents it as beautiful, picturesque, glorious,

⁶⁸⁸ See Annex/Table 11.

etc., is intertwined with the narrative, objective description. The wild natural landscape, novel and exotic to Darwin, is characterized by constituting the greatest cognitive temptation that drives him to study the components of the landscape's *wholeness* in detail.

Given the detailed study of nature by Darwin and his subsequent description of what he observes in JR, a significant list of adjectives frequent in this work can be extracted from it, which are either of a scientific nature, of a naturalistic character, or of adjectives whose application is remarkably restricted to natural science: *allied, aquatic, barren, basaltic, cryptogrammic, damp, dry, endemic, flat, individual, irregular, large, level, little, low, marine, microscopical, narrow, neighbouring, old, organic, rapacious, rocky, small, stunted, surrounding, tame, tropical, young*, among others.

Also to be emphasized is the ambivalent use applicable to certain adjectives of those just highlighted, like *large, little, small*, etc., which might well be present in Romantic descriptions of nature, as they relate to the merely visible attributes of nature. However, in turn, they are characterized by being adjectives that do not refer to the descriptor's mental or emotional state. Instead, a number of other adjectives like *allied, aquatic, barren, basaltic, cryptogamic, endemic, microscopical, organic, rapacious, tame* and *tropical* are exclusively applied to descriptions of a naturalistic type.

A study of the lexicon used to describe nature in OS⁶⁸⁹ reveals an overwhelming abundance of adjectives of a scientific nature, equal and similar to those featured in the semantic analysis made for JR, and a striking scarcity or near absence of adjectives of an aesthetic-sentimental type, taking into account the large number of pages forming the entirety of OS. *Organic* is, without doubt, one of the adjectives most often repeated. In its vast majority, it accompanies the noun *being*. However, the complete list of the scientific adjectives with the greatest presence in the work should be detailed, as they affect a higher number of nouns, which are: *allied, alpine, ancient, aquatic, arctic, domestic, dominant, doubtful, endemic, extinct, female, hybrid, improved, individual, living, male, marine, native, naturalised, old, organic, recent, temperate, terrestrial, tropical* and *young*. The adjective *wild* ceases to have as relevant a presence as it had in JR. The number of cases of the adjective *wild* in OS (51 cases) is reduced by more than a half when compared with its presence in JR (139 cases).

⁶⁸⁹ See Annex/Table 13.

There are no aesthetic-sentimental adjectives in the lexicon of OS whose presence should be noted. But this fact is not confirmed though in the study of the adjectivation of the abstract in nature⁶⁹⁰. Besides the expected abundant appearance of scientific adjectives like *allied*, *analogous*, *complex*, *dominant*, *doubtful*, *extinct*, *incipient*, *intermediate*, *living*, *pure* or *rudimentary*, it is significant the presence of adjectives of a Romantic character that accompany nouns referencing functions, processes, or, in the case of the noun *organ*, vital parts of the physiological composition of the species. The most relevant expressions are the following: *admirable powers*, *beautiful adaptation(s) / co-adaptations*, *exquisite adaptations / structure*, *exquisitely adapted organs*, *fine / finest gradation(s) / species*, *great fact(s) / force / law(s) / power*, *mysterious laws*, *perfect adaptation / gradation(s) / organ(s) / power / structure*, *truly wonderful fact / power*, *wonderful fact / structure*, *wonderfully perfect structure*, *wondrous organs*.

The analysis dedicated to abstract nouns in JR⁶⁹¹ —except for *organ* and certain specific cases where *species* refers to the material specimens of the species, as the expression *existing species* indicates, for example— shows a partial case of the aesthetic-sentimental form of adjectivation. Partial because there are also occasional expressions like *marvellous fact*, *overwhelming force / power*, *wonderful fact(s)* and *wonderful structures*. Although these are strictly occasional. In fact, these are the only expressions of a sentimental character detectable when tracing the abstract lexicon in JR. The remainder of the adjectivation is characterised by belonging to a descriptive-explanatory type, with expressions like *analogous fact(s)*, *elevatory forces*, *geological structure*, etc., highlighted by being some of the most frequent. Although a lack of frequency is notable, of both Romantic and scientific adjectives, the most remarkable is the scarce presence of adjectivation in general, of both types, dedicated to theoretical concepts of nature.

All the tables dedicated to the Darwinian lexicon include what W.F. Cannon calls “intense modifiers”⁶⁹², that is, expressions adjectivated by adding adverbs that contribute a special emphasis and strength to the description of nature by Darwin. Some examples have been previously mentioned, like *wonderfully perfect* and *truly*

⁶⁹⁰ See Annex/Table 14.

⁶⁹¹ See Annex/Table 12.

⁶⁹² Walter F. Cannon, “Darwin’s Vision in *On the Origin of Species*.” In *The Art of Victorian Prose*, ed. George Levine and William Madden (New York: Oxford University Press, 1968), 156.

wonderful, but the list of examples to highlight of these types of expressions is very extensive. They constitute a perfect example of the convergence of the scientific and Romantic ways of adjectivation and also affect nouns of both a material and abstract character. JR and OS share the type of intense modifiers that contribute to the dynamism of the narration of the scenarios, phenomena and conceptions of nature and distance it from the type of arid expression typically found in conventional texts in the field of nature sciences.

Hence, the expressions below from JR should be noted: from an analysis of descriptions of the visible elements of nature⁶⁹³, *occasionally pretty scenery, beautifully cultivated valley, beautifully luxuriant vegetation, brilliantly coloured birds, delightfully aromatic leaves, eminently sociable plants, exceedingly cold wind, exceedingly monotonous scenery, extraordinarily common plants, extremely magnificent view, particularly favourable climate, singularly clear view, tolerably luxuriant vegetation*. From an analysis of the descriptions of abstract elements of nature, *closely-allied species, exquisitely delicate structures, generally affirmed fact, highly interesting facts, highly remarkable fact, previously known species, strongly marked gradations*, among others. This selection of intense modifiers drawn from an analysis of Darwinian descriptions in JR⁶⁹⁴ of material and abstract nature shows a clear preponderance of, and a trend towards, an aesthetic description of the landscape, the general state of the climate or the particular impression that tropical vegetation causes in Darwin. In other words, these types of modifiers of an expressive intensity around the most common and specific elements of the natural landscape delves into the description of the kind of aesthetic perception obtained in the observation of nature, and in more specific cases, specifies the intensity of the climatic perception, for example. In short, the intensifiers, in this case, enhance the expression of a, usually aesthetic, perception of a specific natural context. The intensifiers of the descriptions of the abstract in nature, although less frequent, have a dual nature: on the one hand, objectively qualify the properties of interspecies relationships or the particular characteristics of certain structures, for example, and, on the other hand, they indicate a certain subjectivity projected onto a particular estate of the events that occur in the natural world and make it *interesting* or *remarkable*.

⁶⁹³ See Annex/Table 11.

⁶⁹⁴ See Annex/Table 11 and Annex/Table 12.

In OS, significance is given to those expressions —similar to those previously mentioned of an objective nature in JR— that emphasise Darwin’s explanations from an analysis of the descriptions of the elements of nature⁶⁹⁵: *abruptly changed forms, anciently domesticated animals / plants, clearly distinct animals, closely related forms, closely(-)allied forms, differently coloured flowers, directly intermediate forms, elaborately constructed forms, extremely abundant plants, fully developed tree, greatly modified forms, highly attractive plant, highly developed being, specifically distinct forms, strictly adapted animals, unequally related forms, widely and perfectly diversified animals / plants*. In the descriptions of abstract elements of nature in OS⁶⁹⁶ the expressions worth noting include: *abnormally developed organs, aboriginally distinct species, certainly distinct species, closely related species, closely(-)allied species, distinctly allied species, elaborately constructed organ, excessively complex relations, exquisitely adapted organs, fully acknowledged fact, fully developed structures, generally extinct species, highly important facts, highly perfected structure, incessantly ready power, infinitely complex relations, insensibly fine gradations, lowly organized structures, nicely balanced forces, particularly distinct species, perfectly defined species, really surprising fact*. The number of omitted expressions, for reasons of an economy of space, is very high. Expressions of this type appear with a notably higher frequency than in JR.

However, if in JR it is possible to detect examples of an aesthetic character, in OS there is hardly any variety. In contrast, a descriptive-explanatory language flourishes in OS, nuanced with details of the state, the shape, development and complexity, to name a few, surrounding species, natural forms, structures, forces, organs, etc. The adjectivation of an aesthetic-sentimental nature does not seem conducive to settle in a work like OS, replete with explanations about the evolution of species, which gain the necessary emphasis, power⁶⁹⁷ and explanatory accuracy through the objectivity of Darwinian language.

As a relevant contrast and theoretical complement to the comparative analysis of the lexicon between JR and OS, it is notable how the distinctive objectivity in the

⁶⁹⁵ See Annex/Table 13.

⁶⁹⁶ See Annex/Table 14.

⁶⁹⁷ G. Beer (“Problems of Description”) believes that the inclusion of these types of descriptors makes the text in which they are included become “romantically potent” (p. 43). Certainly, the poetic intensity that such expressions transfer to scientific descriptions could be linked to the type of genuinely Romantic expressive power. This does not mean, however, that the theoretical content of the text, whether expressed by a Romantic expressive power or not, is also Romantic.

Darwinian descriptions in OS, against a more prevailing expressive subjectivity in JR, is also present in the *Notebooks* of Darwin, as is shown in the work⁶⁹⁸ dedicated to showcasing a complete concordance of Darwin's notebooks written between 1836 and 1844. These notebooks constitute an extensive set of his youthful and early adulthood writings where, due to the proximity in time, one expects to find a language similar to that used in JR. However, the lexicon of these notebooks shows that the forging of the powerful idea of the evolution of species published for the first time in OS, is displayed in these pages in a more striking manner than in JR. From the text showing a concordance of the notebooks a total count of the number of times that a particular term appears can be extracted. A specific search of adjectives of a Romantic character reveals the following results: *astonishing* (once), *beautiful* (29 times), *delicious* (0 times), *delightful* (0 times), *eternal* (once), *holy* (0 times), *infinite* (10 times), *magnificent* (2 times), *nice* (3 times), *overwhelming* (3 times), *picturesque* (0 times), *pleasant* (12 times), *sublime* (12 times), *wonderful* (57 times). This last adjective, *wonderful*, together with *beautiful*, are the two that stand out compared to the scarce abundance of the other adjectives. It should be specified though, that the nouns they accompany are, generally, of an abstract character: *beautiful law*, *beautiful adaptation(s)*, *beautiful gradations*, etc.; *wonderful fact*, *wonderful instincts*, *wonderful relation*, *wonderful species*, etc. A study following the opposite criterion, that is, of adjectives of a descriptive-explanatory character or abstract nature, shows the following lexical results: *fertile* (32 times), *gradual* (11 times), *individual* (56 times), *instinctive* (69 times), *intermediate* (55 times), *metamorphic* (15 times), *natural* (54 times), *organic* (35 times), *physical* (42 times), *scientific* (8 times), *volcanic* (52 times), *zoological* (15 times), *wild* (117 times). Data to be highlighted includes that the noun *species* appears up to 658 times. The noun *nature*, given its frequency throughout Darwin's work, is scarcely adjectivated and on the occasions that it is, these adjectives are of a descriptive-explanatory character: *mineralogical nature*, *organic nature*, *complex nature*, etc. Darwin's lexicon in the *Notebooks*, where strikingly there is a much lower use of Romantic or aesthetic-sentimental lexicon, is, for the most part, objective, of descriptive-explanatory nature.

Another trait shared by JR and OS is a constant form of shading around the number of individual items or abstract relations of nature that meet the description or

⁶⁹⁸ Weinschank, Donald J. et. al, *A Concordance to Charles Darwin's Notebooks 1836-1844* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1990).

explanation that Darwin develops. That is, in his form of expression, Darwin proves that he knows the natural elements and theoretical concepts to which he refers by using a lexicon that points out precisely the cases where those assertions are met and the exclusions or exceptions. This form of adjectivation has been deliberately included in the tables, despite resulting trivial *a priori*, in order to confirm the importance of general and specific knowledge, both in the formulation of theories about nature and in their description.

If these modifiers of the intensity of Darwinian descriptions through the use of adjectivation with adverbs have been called “intense modifiers” (Cannon), the following expressions that enhance the accuracy of Darwin’s statements could be designated as “accuracy modifiers”: *all, almost every, another, any, any one, any other, certain, each, every, every other, extremely few* (intense modifier), *distinct, different, few, innumerable, many, more, nearly all, nearly every, numerous, other, other such, same, scarcely a(n), several, similar, single, so many, some few, some one, some other, specific, such, the only, various, very few*⁶⁹⁹, among a number of less frequent examples. The comparisons and a type of description that excludes the cases that must not be applied to the explanations given, constitute an expressive set that is recurring in both JR and in OS. Darwin, at all times, tries for his descriptions to be as accurate as possible, and to do this it is necessary to delimit, for example, if *all, each, many, several, scarcely a(n), nearly all, nearly every*, or, in the case of comparative expressions, *other, some other, such* (emph.) or the *same* specie(s) have the characteristics or respond to the principles that are described and explained in the works. Expressive accuracy is perhaps the feature most notably present in the work of Darwin. The accuracy reflected in the Darwinian lexicon, reveals, in turn, an inclusive way of understanding the functioning of nature, a way to be able to express contradictions, oppositions and exceptions. It is precisely the fact of understanding the cases that are favourable to the claims sustained, in connection with all kinds of incompatibilities, both theoretical and practical, that favours the complete knowledge of nature and an exact explanation of what happens in it.

The most interesting feature, in my opinion, easily detectable in both works, is the inexhaustible capacity for describing impressions of amazement that the Darwinian lexicon reflects in the descriptions of nature. There are a long series of adjectives related

⁶⁹⁹ See Annex/Table 11, Annex/Table 12, Annex/Table 13 and Annex/Table 14.

to the feeling of impact generated in Darwin upon observation of the natural landscape, which in the case of JR are adjectives with greater frequency, and related to the assimilation of processes or functions of nature, in the case of OS. The feeling of amazement at new natural sceneries, or in the assimilation of complex relationships discovered for the first time, continues despite the passage of time. Thus, the following adjectives are significant: *astonishing, characteristic, curious, inexplicable, interesting, new, novel, particular, peculiar, perplexing, rare, really surprising, remarkable, representative, singular, special, startling, strange, striking, surprising, unknown*, among other cases of a lesser relevance.

The main difference that can be detected in a comparison of the lexical content that describe the feeling of amazement in both works is essentially not far from the most characteristic and striking discordance to be drawn from a general analysis of Darwinian lexicon: in JR the sense of surprise and enhancement of curiosity is, generally, attributed to the visual, concrete elements of the natural landscape. The experience as a Naturalist that Darwin certainly acquires over time seems to be the most representative cause of the variation of the core on which Darwin projects his sense of interest in OS: the abstract, i.e., relationships, forces, laws, etc., that operate the mechanisms of nature and, even more specifically, the manifestations that awaken greater admiration in Darwin, the adaptations that sustain a relentless evolution of species. Specific and specialised knowledge on the functioning of nature, beyond what is merely visible, causes a change in his aesthetic perception of nature. This perceptual change, evident in the lexicon of Darwin, shows the displacement of a, not exclusively, aesthetic appreciation of nature in JR, into a growing aesthetic feeling projected on the invisible pillars (laws, structures, etc.) that would explain nature's evolution over time.

The comparison between the Darwinian lexicon used in JR and that used in OS could be considered analogous to a comparison of lexicon between Humboldt and Darwin. The lexical-theoretical evolution that takes place between JR and OS is similar to the passage from an initial influence both in style and content of the work of Humboldt on the work of Darwin, to an ideological and lexical evolution. When comparing Humboldt's lexicon to Darwin's there are notable differences, which constitute the basis of the change from a Humboldtian to a Darwinian conception of nature. Thus, for Humboldt⁷⁰⁰ nature is: appropriating (*alles aneignende*), animate

⁷⁰⁰ See Annex/Table 8, Annex/Table 9 and Annex/Table 10.

(*animée*), exotic (*exotische / exotique*), beautiful (*herrliche*), imposing (*imposante*), untamed (*indomptée*), picturesque (*landschaftliche*), majestic (*majestätische / majestueuse*), marvellous (*marveilleuse*), organic (*organische / organique*), physical (*physische*), powerful (*puissante*), savage (*sauvage*), inanimate (*unbelebte*), vegetal (*vegetabilische*), to mention some characteristic adjectives found when examining Humboldt's works. When examining the Darwinian lexicon, on the contrary, nature is not portrayed in the Humboldtian style, that is, on the one hand, as the living nature of the most objectively scientific description, and, on the other hand, as a living entity, beautiful and extraordinary. In Darwin's work the noun *nature* doesn't acquire the explicit category of an entity with the power to regulate events. Perhaps because it is an excessively compiling, and not at all a delimitating, concept for the elements that are affected by its meaning, it is adjectivated in a manifestly technical way. Darwin⁷⁰¹ doesn't usually adjectivate nature itself, but the nature of the organic objects he describes: *animalized, dry, felspathic, geological, individual, intricate, precise, pumiceous, soft, stony, volcanic, beneficial, circuitous, curious, diversified, doubtful, external, general, highly diversified, hybrid, obscure, opposite, particular, peculiar, prodigal in variety, unexpected, uniform, unusual*, among other examples. No case has been detected where Darwin describes nature itself or the specific nature of an object present in the organic context in an explicitly sentimental, Romantic or aesthetic way.

The comparison between the Humboldtian and Darwinian forms of adjectivating the noun *Kraft / Force* (force), likewise, allows further stressing of the differences that exist in both ways of conceiving nature. Firstly, the large number of adjectives destined to specify the type of force to which Humboldt wants to refer to. This fact manifests the deep interest in determining the characteristics of forces of nature that are, initially, unknown. In this way, the most characteristic adjectives in Humboldtian descriptions should be mentioned: spread everywhere (*allverbreite*), attractive (*anziehende*), invigorating (*belebende*), driving (*bewegende*), peculiar (*eigentümliche*), electromagnetic (*elektromagnetische*), renewing (*erneuernde*), extraordinary (*extraordinaire*), formative (*formbildende*), galvanic (*galvanische / galvanique*), mysterious (*geheimnisvolle / mystérieuse*), gathering (*haufenbildende*), inner (*innere / intérieure*), physical (*körperliche*), alive-living (*lebendige / vive*), magnetic (*magnetische / magnétique*), organic (*organische / organiques*), creative (*schaffende*),

⁷⁰¹ See Annex/Table 11, Annex/Table 12, Annex/Table 13 and Annex/Table 14.

unknown (*unbekannte*), lush (*üppige*), vital (*vitale*), excellent (*vorzüglichster*), volcanic (*vulcanische*), active (*wirkende*), among an extensive list of omitted examples. The profusion of adjectives in Humboldt's work causes the impression of an indefinite meaning between the concrete character of adjectives such as *elektromagnetische*, *galvanische / galvanique*, *organische / organiques*, etc., and the interpretative broadness allowed by adjectives like *allverbreite*, *eigentümliche*, *geheimnisvolle / mystérieuse*, *unbekannte*, etc.

Darwin chooses a markedly simpler adjectivation for the substantive *force*. In Darwin's work, adjectives are not of such an indefinite nature as in Humboldt's, but are typically more focused, as a general rule, on organic immediacy—given the presence of adjectives that refer to a specific type of force applied to one object—and above all, far from any sentimental-aesthetic meaning: *antagonist*, *centrifugal*, *creative*, *elevatory*, *eruptive*, *great*, *irresistible*, *organic*, *overwhelming*, *subterranean*, *manifold*, *nicely balanced*, among other cases of lesser relevance. But the concise Darwinian adjectivation of the forces of nature is not repeated in the case of the noun *fact*, of an evidently greater abundance in his works than the scarce adjectivation of *Tatache* (*fact*) in Humboldt's work: observed (*beobachteten*), simple (*einfachen*), heterogeneous (*heterogener*), interesting (*interessanter*), isolated (*isolierten*), strange (*merkwürdige*), well known (*sehr bekannten*), of great interest (*von größerem Interesse*), justified (*begründete*), individual (*einzelnen*), old (*ersteren*), collected (*gesammelte*), less isolated (*minder vereinzelt*), apparently isolated (*scheinbar isoliert*), founded (*wohlbegründeter*), related (*zusammenhängender*). Even if Darwin doesn't seem to want to dedicate a great part of his research to the approximate description of forces of an undetermined nature, he does prove to have a deep desire for determining facts through detailed explanations. Thus, for Darwin, facts are: *analogous*, *anomalous*, *curious*, *distinct*, *generally affirmed*, *gratifying*, *great*, *highly interesting*, *highly remarkable*, *inexplicable*, *interesting*, *isolated*, *marvellous*, *numberless*, *physiological*, *principal*, *remarkable*, *similar*, *simple*, *singular*, *startling*, *striking*, *uninteresting*, *unquestionable*, *well-known*, *wonderful*, *ascertained*, *astonishing*, *chief*, *decisive*, *dry*, *extraordinary*, *fatal*, *fully acknowledged*, *geological*, *grand*, *highly important*, *important*, *innumerable*, *intelligible*, *leading*, *little*, *main*, *mere*, *necessarily contingent*, *notorious*, *opposed*, *perplexing*, *really surprising*, *scanty*, *special*, *specified*, *strange*, *strictly analogous*, *supposed*, *surprising*, *truly wonderful*, *unaccountable*, *well*

exemplified, well-ascertained, well-established, well-known, among other cases of a lesser relevance.

Darwin proves to have a more detailed knowledge about nature than Humboldt, by choosing an explanation of its mechanisms that is more focused on events that occur in nature by hidden and mysterious forces. By stating that a specific fact is *generally affirmed, well-known, fully acknowledged, highly important, necessarily contingent, well exemplified, well-ascertained, well-established*, etc., he proves to have a paradigmatic domain of the scientific field that he dedicates to, without neglecting the expression, on the one hand, of the awe that the knowledge of a particular fact generates in Darwin: *astonishing, perplexing, striking*, etc., and, on the other hand, of the pure intellectual pleasure: *gratifying, highly interesting, extraordinary, truly wonderful*, etc. The expression of how extraordinary or wonderful a concrete fact is, never occurs in Darwin's work without him having previously argued in favour of that expression.

The pendulous descriptive movement, evident in the Darwinian lexicon, between visible and invisible nature, reveals a linear structure in the way of perceiving the natural landscape. Curiosity, interest, an ability to feel surprise, beauty, wonder, in short, the essence of Darwin's passions vary depending on a major acquisition of empirically contrastable scientific knowledge. This linear change should not be exclusive to the way of perceiving nature shown in JR as being the initial form of perception, but inclusive. However, from the fact that a clear decrease in lexical content dedicated to the description of aesthetic feelings towards nature can be observed in OS, the decline of his interest in landscape aesthetics should not be inferred. Just the opposite, Darwin's lexicon shows an intense interrelation, according to Levine, between the pleasure obtained from the contemplation of the landscape, and the intellectual pleasure of theorizing or making hypotheses, a solid unity between sensation, feeling and thought⁷⁰². In the words of G. Himmelfarb, "he [Darwin] soon discovered that his pleasure came less from the passive, sensual act of seeing than from the effort of comprehending and analysing"⁷⁰³.

Darwin's maturation as a Naturalist causes a perceptual diversion, not the loss of the ability to aesthetically perceive nature. In OS Darwin focuses on a new objective that is admirable for its complexity. The expansion of knowledge about the intricate

⁷⁰² Levine, *Darwin the Writer*, 54-55.

⁷⁰³ Gertrude Himmelfarb. *Darwin and the Darwinian Revolution* (Chicago: Elephant Paperback, 1996), 70.

relationship of the forces of nature makes them amazing, beautiful, and surprising, while respecting the aesthetic interest that Darwin retains for the beauty of landscapes. The aesthetic-sentimental appreciation of nature found in Darwin's OS is characterised as being more mature, increasingly intense, and closer to the natural landscape. In short, it is a disinterested relationship of passion, a more human bond with nature. The Darwinian WV does not contain an explicit mediation of belief in the supernatural. Darwin's lexicon shows no signs of religious or deterministic influences, or an interference of any kind of supernatural element that forms part of, or modifies, the works' descriptions and explanations. The human aspect of the Darwin-nature interrelation consists precisely in being in direct contact with nature that results in an investigation undertaken without artifices that distort the feelings and expressions of an essentially natural space, material and visible, complex, characteristics that are all admirable.

10. *On the Origin of Species* and teleological lexicon: the personification of nature, or the depersonalization of God?

There has never been a comprehensive critical analysis of Darwinian lexicon undertaken, although there are brief studies⁷⁰⁴, which I will refer to next, focusing on certain aspects of the vocabulary chosen by Darwin for his works. The collision between a line of thinking free of teleological concepts, and another influenced by deterministic or finalist beliefs and concepts, is one of the issues that is most often studied by Darwin's critics. The few critical approaches to the Darwinian lexicon try to find lexical signs that confirm or deny the influence of teleological thinking in Darwin's work.

R. J. Richards considers exaggerated the thesis of a complete lack of purpose or final cause in OS. To prove this, Richards makes an approximate count of the number of times that *purpose* and *object* appear in OS, and he compares the results with the approximate number of cases in which the nouns *mechanical* and *mechanistic* appear. The result of the count shows that *purpose* and *object* appear with a greater frequency (some 63 times) than *mechanical* and *mechanistic* (some 5 times)⁷⁰⁵. Richards infers from this that it is not possible to completely disregard that Darwin's conception is finalist.

But Richards' argument is weak. Choosing *mechanical* and *mechanistic* as terminology that is representative of a non-teleological argument is a too restrictive election. It is even less relevant to highlight *purpose* and *object*, without stopping to even analyze whether any of the appearances of *object* is in reference to a simple,

⁷⁰⁴ One of the few studies focused on an analysis of the content of the Darwinian lexicon is by Frank J. Sulloway ("Darwin's Early Intellectual Development: An Overview of the *Beagle* Voyage (1831-1836).") In *The Darwinian Heritage*, edited by David Kohn, 121-154. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1985). Sulloway analyses the lexicon of a selection of letters written during the journey on the *Beagle* and discovers that the passage of time is fundamental to the variation of Darwinian vocabulary. Darwin's lexicon stands out then for moving from a more abundant presence of terms related to collecting specimens, to a frequent use, with the passage of time, of a terminology that is more focused on theorizing. This result would prove a predictable evolution in the way Darwin approaches nature, that is, first as an analyser, questioning nature, and later as a theorist. Other studies on the Darwinian lexicon include: Philip R. Sloan, "It Might Be Called Reverence," in *Darwinism and Philosophy*, ed. Vittorio Hösle and Christian Illies (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2005); Robert J. Richards, "Darwinian Enchantment," in *The Joy of Secularism: 11 Essays for how We Live Now*, ed. George Levine (Princeton: Princeton University Press, 2011); G. Levine, *Darwin the Writer* (Oxford: Oxford University Press, 2011).

⁷⁰⁵ Richards, "Darwinian Enchantment," 192.

concrete object, from the material and quotidian world, or if effectively these appearances refer to a fact or action with a previously established purpose.

P. R. Sloan, meanwhile, follows the thesis previously studied and defended by Richards in *The Romantic Conception of Life* on the influence of the Romantic conception of nature, existing in the *Naturphilosophie* and, more specifically, of the influence of A. von Humboldt on Darwin. According to Sloan, it would be too simplistic to conceive Darwin's lexical-intellectual evolution as a line beginning with a partial acceptance of teleological ideas on nature and culminating in a total rejection of finalist ideas, which would lead to the abandonment of the use of a teleological lexicon.

Sloan argues that, despite the obvious changes in the way of describing nature, as the progressive elimination of "intentional metaphors" concerning nature and Natural Selection in the work of Darwin would show, the Humboldtian influence from the *Beagle* years would have determined the Darwinian view of nature, to the point where lexical signs that would confirm the persistence of a metaphysical conception of nature with Romantic influences are noticeable in OS and in later works. Sloan believes he is able to confirm his thesis showing the progressive, but not complete, abandonment of the finalist language in Darwin's work. To do so, he counts the number of times the noun *Nature*, the syntagm *Natural Selection* and the number of "intentional metaphors" that appear in the first (1859) and sixth (1872) editions of OS, as well as in the works *Various Contrivances of Orchids* (1862), *Expression of the Emotions* (1872) y *Descent of Man* (1871)⁷⁰⁶.

According to Sloan's count, in the first edition of OS the syntagm *Natural Selection* appears 271 times; in the sixth edition its use does not decrease, but significantly increases to reach 363 uses. Sloan further argues that there are 21 uses of "intentional metaphors" in the first edition of OS, and in the sixth edition its use decreases to a total of 16 cases; in the other works a decrease in its use is also observed: 5 times in *Various Contrivances of Orchids*, none in *Expression of the Emotions* and once in *Descent of Man*. However, these results do not represent strong support of Sloan's thesis. Firstly, Sloan does not specify what the "intentional metaphors" are. The term *Natural Selection*, despite also being a metaphor susceptible of being interpreted in a finalist sense, as Darwin himself had to verify, appears more times in the sixth edition

⁷⁰⁶ Sloan, "It might Be Called Reverence," in *Darwinism and Philosophy*, ed. Vittorio Hösle and Christian Illies (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2005), 155.

of OS than in the first. If Darwin was ever, as Sloan argues, a finalist, he had stopped being so by the time he started writing OS. Secondly, if one takes into account, on the one hand, the extension of a work like OS, and on the other hand, the significant reduction in content as well as the change of the theme of the works *Various Contrivances of Orchids*, *Expression of the Emotions* and *Descent of Man*, then the decrease of unspecified “intentional metaphors” is a trivial fact. It is possible that Darwin tries to eliminate from his works, as far as possible, expressions that can be misinterpreted by the most critical readers. This, however, does not mean that his conception of nature suffers an also progressive change from a teleological conception of nature to a quasi-teleological conception. Darwin includes from the third edition of OS⁷⁰⁷ some explanatory lines, which we will refer to shortly, to show his dissatisfaction with the misinterpretations made by experts of metaphors like “Natural Selection.” Sloan, however, argues that it is perhaps a feeling of reverence towards nature, forged under the initial Humboldtian influence, that would have prevented Darwin’s complete abandonment of a philo-Romantic conception of nature.

But this thesis is refuted by Darwin himself in his autobiographical text, which will be discussed in the next chapter, when he confesses that the sublime scenes of nature fail to arouse in his mind the feelings of intense devotion that he used to experience years earlier. Finally, our lexical analysis shows that, from the very first edition of OS there is clearly a use of scientific vocabulary devoid of references to nature conceived as an object determined by supernatural divine entities. It is therefore reasonable to conclude that Darwin’s conception of nature is not that which Sloan supposes, unless the “intentional metaphors” and the reverential respect that Sloan attributes to Darwin did not involve a metaphysical burden compatible with a supernatural perception of natural events or with their teleological explanation.

From this point of view, G. Levine, with regard to his rejection of an alleged disenchantment produced by the assimilation of Darwinian ideas, places special emphasis on Darwin’s inexhaustible capacity to feel astonishment at the marvellous found in nature. Levine supports his claim with the supposedly frequent use of the word *wonder*. More specifically, he refers to the number of appearances in OS of the noun *wonder* and other derivative terms: *wonder* (6 times), *wonderful* (28 times), *wonderfully*

⁷⁰⁷ Charles Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (London: John Murray, 1861), 84-85.

(7 times) and *wondrous* (once)⁷⁰⁸. On the one hand, we should highlight the lack of exhaustiveness of Levine's analysis, given the obvious interest of the author to carry out a terminological tracing that responds to his theoretical purposes. On the other, despite having exposed proof that is favourable to his statements, his examples do not reach a satisfactory level of theoretical rigour. That in a work as extensive as OS, such an usual adjective as is *wonderful*, merely emphatic, appears 28 times is not at all relevant; and even less if an analysis on the nouns this adjective accompanies is not carried out. Much less meaningful is to highlight that *wonder* is repeated 6 times. Finally, that *wondrous* appears only once, is not even worthy of mention as corroborative proof for any claim on the lexicon of Darwin's works.

Expert criticism about the theoretical and lexical content of OS is as varied as it is contradictory. However, one aspect of the work that should generate a widespread consensus is the immense dominance and change that OS has achieved on theories and ideological structures established in the mentality of the times, an effect that, even to this day, is still lasting. No intention of cataloguing the work is useful for calibrating the historical effect that it threatens to produce, in future years, with the incorporation of new theories, especially in the field of genetics. For this reason, critical comments and nominally defining remarks, like for example, those that don't accept Darwin's work as having a position definitely close to the treatises in the scientific field⁷⁰⁹ may be misguided.

It may be that OS is not a "treatise" in the strict sense of the word and that it needs to be rigorously considered as "one long argument"⁷¹⁰. But if Darwin is not trying, at least indirectly, to change scientific opinion and be convincing of the scientific validity of his theory about the gradual development of species, then, what is his intention? Although OS does not respond to the formal or intentional structure of scientific treatises, whether it possesses the power to intervene and remove mentalities settled in radically different theories in regards to the contemplation of the mechanisms that operate the world is barely touched upon.

⁷⁰⁸ Levine, *Darwin the writer*, 55, 74 (note 14).

⁷⁰⁹ W. F. Cannon ("Darwin's Vision") places Darwin's work far from the contemporary science treatises: "the *Origin* is not a "treatise" [...] A treatise was directed at changing scientific opinion, and it was as technical as it needed to be to convince one's peers, scientists and educated laity alike" (p. 155).

⁷¹⁰ Darwin, *Origin of Species*, 159.

As a matter of fact, it is an obligatory task for Darwin, and for any scientist who wants their studies to be generally accepted, to convince the reader of what, for them, is already evident⁷¹¹. It is true that Darwin's character is profoundly honest and he nobly accepts all kinds of opposition, showing a sincere acceptance of the disapproval that his ideas can receive. But, if a work like OS has managed to stir complete ideological structures, it is because, effectively, it has an intrinsic power to promote structural changes in thinking, whether or not these are premeditated.

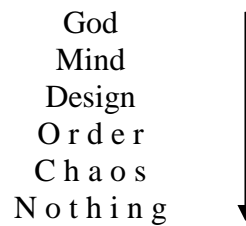
The “strange inversion of reasoning”—strange because it is completely counterintuitive⁷¹²—noted by R. MacKenzie, pertinently describes the hermeneutical turn that Darwin's theory causes, that is, the passage from “Absolute Wisdom” as the explanation of creative beauty in nature, to “Absolute Ignorance” as the main engine of creation: “in the theory with which we have to deal, Absolute Ignorance is the artificer; so that we may enunciate as the fundamental principle of the whole system, that, IN ORDER TO MAKE A PERFECT AND BEAUTIFUL MACHINE, IT IS NOT REQUISITE TO KNOW HOW TO MAKE IT. This proposition will be found, on careful examination, to express, in condensed form, the essential purport of the Theory, and to express in a few words all Mr. Darwin's meaning; who, *by a strange inversion of reasoning, seems to think Absolute Ignorance fully qualified to take the place of Absolute Wisdom* in all the achievements of creative skill”⁷¹³. The *inversion of reasoning* that Darwin's arguments within OS entail, that is, the passage of a vision theologically founded on the origin and functioning of the world, to a mechanically organized view, demonstrates a fundamental alteration of basic conceptions of nature, as well as of the position that these historically occupied in a pre-Darwinian view of the world, characterized by not differentiating order from design, —understood as the set of suitably established faculties (ordered and, in many cases, beautiful to human eyes) that allow an organism to fully develop an activity in order to survive in nature— given the

⁷¹¹ Levine, *Darwin the Writer*, 16-17.

⁷¹² The anti-intuitiveness of the reasoning inversion that Darwin proposes, manifested through a natural aversion to it, lies in the impossibility of seeing the immediacy of the intermediate steps that make up a gradual path to greater changes that are visually perceptible. In Darwin's words: “but the chief cause of our natural unwillingness to admit that one species has given birth to other and distinct species, is that we are always slow in admitting any great change of which we do not see the intermediate steps” (*Origin of Species*, 481).

⁷¹³ Robert Beverley MacEnzie, *The Darwinian Theory of the Transmutation* (London: James Nisbet & Co., 1867), 295. Capitals in the original. Emphasis added.

belief in the divine origin of everything that exists. D. Dennett graphically exposes this issue, using the conceptual representation called “cosmic pyramid”⁷¹⁴:



The foundations of this pyramid are at risk from the Darwinian purpose of explaining design from mere order. In other words, Darwin reduced teleology to non-preconceived causation, and design to order⁷¹⁵. He undoes the intent of devaluating the mind by considering it the result of forces devoid of purpose and recovers the relevance of excellence, to be considered not only if it came exclusively from a divine source⁷¹⁶, but recognizing what it is, the result of a long and blind evolutionary process, not dependant on Absolute Intelligences. As Dennett notes, the process draws from the Lockean view on an initial mind⁷¹⁷, devoid of presuppositions on intelligent, miraculous designs, and becomes an intelligible, not intelligent⁷¹⁸, process. In short, Darwin expelled “all design”⁷¹⁹ from nature.

The Spinozian identification of God and nature raises the possibility of an exegesis divided into two conceptually valid, although essentially opposing, options: does Darwin intend to personify nature or, on the contrary, to depersonalize God?⁷²⁰. Darwin’s ideas represent an answer in favour of a seemingly intelligent nature, one that is secularly miraculous, self-creating and wonderful. This reflective inversion even reaches the field of literary expression. The use of the lexicon in the arguments of Darwin has received numerous interpretations, generally opposed by their commentators: on one hand, those that consider the Darwinian lexicon as Romantic rhetoric, and on the other hand, those that understand it as a heterogeneous

⁷¹⁴ Daniel C. Dennett, *Darwin’s Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life* (London: Penguin Books, 1996), 64.

⁷¹⁵ *Ibid.*, 64-65.

⁷¹⁶ *Ibid.*, 66.

⁷¹⁷ One of the many notable figures from the context prior to the Darwinian thinking is John Locke, a philosopher convinced, according to Dennett (*Darwin’s Dangerous Idea*, 26-28), that nothing can come from nothing and, consequently, of the need for an initial Mind who creates its equivalent, thought; matter and motion can change the shape and form of things, but cannot generate thought. If Locke is right, the mind must be, indeed, what is first.

⁷¹⁸ *Ibid.*, 184.

⁷¹⁹ Baumer, *El Pensamiento Europeo Moderno*, 325.

⁷²⁰ Dennett, *Darwin’s Dangerous Idea*, 185.

manifestation composed of Romantic lexical that is no longer able to cover the relevance of a theory like Darwin's, and a new language, independent of any expressive heritage.

G. Beer highlights the importance of the linguistic legacy Darwin receives, as well as of linguistic cultural conventions, narrative and meaning patterns⁷²¹. In short, a whole range of narrative devices assumed and present in his culture⁷²². More specifically, W. F. Cannon⁷²³ highlights a use in OS of broadly known language, jargon typical of the world of animal husbandry —mongrel, hybrid, mix-breed, etc.—, as well as a classical vocabulary of the English families of the time, accessible to anyone — family-tree, coat of arms, unbroken succession of generations, etc.—.

That language is a cognitive instrument that is historically-culturally conditioned, is an impossible fact to change⁷²⁴. Darwin's application of the jargon, however, has a little-known purpose. He reflects in geological terms on the organization of the natural landscape and the species it harbours: according to Cannon, the tree that graphically represents the organization of the species in the natural space no longer has the conceptual structure of the classic family tree, where the newest members are placed in the lower branches and the oldest in the highest branches. OS stands out for showing an inverted nature, according to the theory of geological stratification, where the newer layers are closer to the surface and the oldest are placed at a lower spatial location⁷²⁵. The same scheme should be applied to the origin and organization of species, governed

⁷²¹ G. Beer ("Problems of Description") notes that the descriptions implicitly include a series of cultural assumptions: "all description draws, often unknowingly, upon shared cultural assumptions which underwrite its neutral and authoritative status and conceal the embedded designs upon which describing depends" (p. 35).

⁷²² Gillian Beer, "Darwin's Reading and the Fictions of Development," in *The Darwinian Heritage*, ed. David Kohn (Princeton: Princeton University Press, 1985): 544, 578. Beer stresses the importance of early readings for Darwin's imagination, applied later to the development of his ideas. These readings, especially those that were poetic-literary —Shakespeare, Milton, Wordsworth, etc.—, would have been the main sources of metaphors and narrative structures destined in practice to the development of his scientific narrative. This configuration, a combination of poetic devices and scientific-descriptive analysis, in turn, would move from an adaptation of these resources to the structure of the thought of Darwin, who would have formulated his scientific argument in function of a number of structuring parameters and narrative designs of a poetic-literary nature. On the presence of poetic resources in OS stands out an exhaustive study of Ilse Nina Bulhof, *The Language of Science: A Study of the Relationship Between Literature and Science in the Perspective of a Hermeneutical Ontology, with a Case Study of Darwin's 'The Origin of Species'* (Leiden: E.J. Brill, 1992).

⁷²³ In "Darwin's Vision."

⁷²⁴ G. Beer ("Problems of Description") corroborates this: "language [...] is [...] historically and culturally determined; it is never neutral; and it is multivocal. It potentiates diversity of meaning" (p. 41).

⁷²⁵ Cannon, "Darwin's Vision," 156.

by Absolute Ignorance through a history of the world transformed according to criteria inspired by the study of the stratification of the earth's layers.

Darwin's true lexical power, new and notable compared to already known jargon, would correspond, according to Cannon, to the use of the already mentioned "intense modifiers," that is, adverbs and adjectives that add power to the argument: *profoundly ignorant, innumerable transitional forms, incomparably less perfect, infinitely complex*⁷²⁶, etc. The intensity of these modifiers causes that Darwin's lexicon, although it does not distance itself from the widespread use of a common terminology in subjects of animal hybridization, extendable to the other themes included in the OS, to stand out and differentiate itself. In contrast, on the lack of lexical originality in OS, Cannon outlines the adjectives *beautiful, exquisite* and *most perfect*, used in the descriptions of adaptations in nature, as lexical signs that are clearly extracted from the expressive catalogue of natural theology⁷²⁷. This note by Cannon is very unique. On the one hand, he has stressed the Darwinian originality in the use of lexical intensifiers, but on the other hand, he stresses the lack of an unusual vocabulary set against the vocabulary of the time. The impression that can be drawn from this author is that of a Darwin that is expressively indecisive and whose precisions are far from those required in scientist treatises like OS, a feeling far removed from that which Darwin usually produces in the reader, namely, an insuperable argumentative vision and an absolute conviction in his ideas.

Cannon also characterizes the last paragraph of OS as a metaphorical writing, finely written but without succeeding in expressing the character of Darwin's vision. The reason for this claim is the possibility of associating the images present in the paragraph with expressive forms that are usual of the time⁷²⁸. This last fragment is, according to Cannon, the best example of embodying outdated language in OS, despite being the expression for an admirable scientific content. Metaphors, rhetorical language and all sorts of poetic expression, after all, seem to fail in the attempt of expressing such a powerful theory like Darwin's⁷²⁹.

Cannon's lexical appreciations are not sufficiently significant, unless they had noticed more than power and lexical emphasis or an alleged lack of originality. That the

⁷²⁶ Idem.

⁷²⁷ Ibid., 167.

⁷²⁸ Idem.

⁷²⁹ Ibid., 172.

beautiful, the exquisite and the perfect are evaluative expressions of natural theology⁷³⁰ and that the Darwinian rhetoric becomes a poetically useless discourse compared to the expressive clarity that a less flowery language has, in terms of metaphorical ornamentation, is as evident as it is interpretatively useless. These notes could have been highly relevant if they had referred to the impending inversion of reasoning that his theory would stimulate, subtly reflected in plain language although invaded by key modifiers that not only prove the profound conviction Darwin has of his theory, but also alter a number of assumptions about the world. Cannon appropriately focuses the question that revolves around the transformation of the way of understanding the mechanisms of the evolution of species and the role of humans in evolution with a note on the conceptual plasticity with which Darwin understands the “forms” or species.

The alteration of the meaning brought to the world can be seen in concepts such as “form,” applied to animal species, not in a Platonic sense, but considering these forms are subject to mutability and to a perceptible plasticity⁷³¹. This perception of the variability of the species is not only conceptual, but there is the intention to materialize it in OS by choosing a vocabulary focused on the actions of “seeing” and “looking,”⁷³². Darwin provides an invitation to see and observe ideas in OS, he does not simply limit himself to listening and accepting testimonies that are later reproducible in a prophetic tone. That which can be observed, however, is verifiable and refutable by analysis and scientific study. Also observable—in a visual and conceptually clear manner—are the facts detailed in OS.

D.J. Depew’s position stands out in opposition to Cannon’s stance. Depew takes as basis the widespread idea of JR that reflects a Romantic style, both in content and in its expressive form, i.e., a Romantic *zeitgeist*, latent in the study of his early years,

⁷³⁰ Walter F. Cannon (“The Bases of Darwin’s Achievement: a Reevaluation,” *Victorian Studies* 5 (1961)) establishes as the first foundations of Darwin’s ideas the natural theology of the time. He rejects the widespread idea of Darwin, because his view of life is founded on inductive biology, being an opponent of metaphysics. He doesn’t attempt to unify the seemingly irreconcilable opposition between Darwinism and Christianity—despite the numerous literature that affirms finding ways to show compatibility between the two, or more generally, between science and faith—but analyzes the presuppositional structure about the world on which Darwin builds his theory based on NS and likens it to the WV according to the concepts of natural theology. It is probable and highly understandable that the conceptual foundations that support Darwin’s theory coincide with other conceptual systems like the natural theology system—knowing how Darwin had thoroughly read and understood the arguments of the work *Natural Theology* by William Paley—. However, it is not so much the conceptual structure of systems that explain the mechanisms of the world that defines such systems, but the visualisation *a posteriori* of the nature of the effects of an idea that seems to reject its original base, a conceptually versatile idea that emerges as a secular ideological product: Natural Selection.

⁷³¹ Cannon, “Darwin’s Vision,” 160.

⁷³² *Ibid.*, 160-162.

which transmits to the reader images of the nature of a Wordsworthian style. These images, full of deep feelings, spread the desire to faithfully represent the mental content. Content that is sometimes inexpressible in normal language, unable to accurately describe the literary experience, that is, the observation of an object and the emergence of an emotion⁷³³.

As T. Baird notes, Darwin tries to adequately express the emotions aroused from the literary experience by using adjectives that are evocative of a very intense emotional experience —Baird highlights the adjective *sublime*—, as well as another series of adjectives of an average intensity —the following are mentioned: *glorious, beautiful, delicious, striking, pretty*—, manifested sparsely in JR and repeated in a generalized way in OS, where in turn, a series of substantives that are key to Darwin’s reasoning prevail —*law, facts, nature, species, variety* and *variation*, are all significant— used and defined consistently⁷³⁴. S.E. Hyman emphasizes the profuse presence of the word *beauty* but applied to different situations and with different meanings, like for example: beauty in a utilitarian sense —a beautiful adaptation to a specific type of function— or beauty as a classic aesthetic concept in the perception of nature⁷³⁵. On the other hand, he stresses the presence of the term *creation* —Darwin, sometimes, refers to the organization of living beings as organic creations, as well as to creative forces in nature to emphasize the regenerative capacity of nature— to refer to the use of a “vocabulary of creation,” despite the manifest knowledge of the influence of natural law on all living creatures that Darwin seemed to master even in his initial years during the *Beagle* voyage⁷³⁶. This combination of adjectives with a Romantic tendency and substantives of an exclusively naturalistic use, according to Baird, characterize OS as a symbol of union between literature and science, a scientific symbol created by an author who is at the same time observer and writer⁷³⁷.

Against positions of absolute conviction on the presence of a Romantic spirit as an expressive legacy of JR in OS and positions that are either against or indifferent about it, Depew maintains an intermediate position arguing in favour of the obvious, removed from extreme views. He affirms the evident expressiveness of JR as a characteristic principle of OS, a kind of expressiveness that is especially emotional and

⁷³³ Theodore Baird, “Darwin and the Tangled Bank.” *American Scholar* 15 (1946): 478.

⁷³⁴ *Ibid.*, 479, 485.

⁷³⁵ Hyman. *The Tangled Bank*, 30.

⁷³⁶ *Ibid.*, 20-21.

⁷³⁷ Baird, “Tangled Bank,” 486.

honestly close to the reader. Taking into account the formal characteristics of the final paragraph of OS, it should be understood as a summarized recap of what Darwin considers to be “one long argument.” It is precisely the argumentative nature of OS that distances it from the pure narrative. The permanent personal style of the work where the first person is manifestly included in the textual body of a narration of an argumentative nature leads OS to become “argumentative rhetoric”⁷³⁸, or “one long (rhetorical) argument,” if the final definition by Darwin himself is to be followed⁷³⁹.

Neither Cannon nor Depew make a direct interpretative connection between the “intense modifiers” —highlighted by Cannon—, the “one long (rhetorical) argument” —proposed by Depew— and new ways of understanding key nouns that exemplify the reflective inversion that a theory like Darwin’s inevitably causes. True Darwinian power does not correspond to a number of intensifiers in the reasoning, or to its rhetoric nature, but to what the language is representing and its historical implications, that is, the assimilation of the abandonment of the teleologically founded argument and the mental openness towards concepts on adaptation based on genetics —a transition between the future (teleology) and the past (genetics)⁷⁴⁰—. The effective conceptual transformation around the development of the species consists of a change of the conception of the cause that produces it. Absolute Intelligence is no longer the cause of the adaptation of species. Darwin alters the order and places adaptation as the cause that produces survival⁷⁴¹.

The altering of conceptual schemes on the world allows the analysis of the consequences of the Darwinian language, beyond details about its lack of originality lexical (Cannon) or the interspersing of the Romantic rhetoric in his reasoning (Depew). However, a correct understanding of the foundations of the Darwinian argument is necessary and, above all, an adequate reflection on the most basic concepts proposed by Darwin in order to assimilate the implications of his TE.

There is no lack of examples of an inaccurate understanding of the mechanism of NS indirectly alluding, once again, to a lack of lexical fluency and originality and to

⁷³⁸ David J. Depew, “The Rhetoric of the *Origin of Species*,” in *The Cambridge Companion to the “Origin of Species*,” ed. Michael Ruse and Robert J. Richards (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 239.

⁷³⁹ *Ibid.*, 240.

⁷⁴⁰ A. Dwight Culler, “The Darwinian Revolution and Literary Form,” in *The Art of Victorian Prose*, edited by Levine, George and Madden, William (New York: Oxford University Press, 1968), 227.

⁷⁴¹ *Ibid.*, 228.

a supposedly inevitable recourse to an expressive stock of a spiritual nature. The solution that a simple metaphorical interpretation of what the concept of NS⁷⁴² could mean, doesn't appear to be sufficiently addressed and there is, according to D. Culler, insistence on refuting the Darwinian conception of nature as a superior entity and the non-selectivity of the term *selection*⁷⁴³. Maybe Darwin made a deliberate personification of Nature in order to allow broader representational scope and cognitive easiness for the understanding of his scientific theory. But, as Cannon says, in no way could the suggestion about Darwin's belief in the divinity of NS's Nature, or his intentions to venerate it, be accepted⁷⁴⁴.

Darwin knows the techniques for animal husbandry and he studied the methods for the specific selection of species for interspecific crossing. These practices are, in fact, a first but solid basis for the formulation of his ideas about the notion of artificial selection. The language that Darwin uses for his explanation, as well as for explaining the other issues of his evolutionary theory in OS is, according to R. G. Collingwood, clearly teleological: "Darwin talked freely of selection, and constantly used language implying teleology in organic nature, but *he never for a moment thought of nature as a conscious agent deliberately trying to experiment and aware of the ends which she was pursuing*; if he had trouble thinking out the philosophy underlying his biology he would have arrived at something like Schopenhauer's conception of the evolutionary process as the self-expression of blind will, a creative and directive force utterly devoid of consciousness and of the moral attributes which consciousness bestows on the will of man"⁷⁴⁵. Indeed, had Darwin stopped to reflect on the philosophical foundations of his biological ideas, he might have come to notice a certain ideological affinity with Schopenhauer's *will*, blind, unconscious and removed from any human morality.

It is Darwin himself who includes an explanatory note in the third edition of OS (present until the 6th and final edition), —with a noticeable tone of profound

⁷⁴² The metaphor of Darwin's NS has been asserted as such and studied thoroughly in Robert M. Young, *Darwin's Metaphor: does Nature Select?* (Cambridge: University of Cambridge Press, 1985). For a reading specially focused on the most controversial aspect of the metaphor, that is, the concept of "selection," stands out Chapter 4, which bears the same title as that of the book: "Darwin's Metaphor: does Nature Select?," 79-125. Not to be forgotten is one of the works, previously cited, that better and more thoroughly analyzes Darwinian language and the role of metaphors in the work of Darwin: Gillian Beer, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-Century Fiction*.

⁷⁴³ Culler, "Darwinian Revolution," 245.

⁷⁴⁴ Cannon, "Darwin's Vision," 158.

⁷⁴⁵ Collingwood, *The Idea of Nature*, 135. Emphasis added.

irritation— on the way of conceiving NS, as a result of the incorrect interpretations from experts that Darwin receives in the form of objections.

Several writers have misapprehended or objected to the term Natural Selection. Some have even imagined that natural selection induces variability, whereas it implies only the preservation of such variations as occur and are beneficial to the being under its conditions of life. No one objects to agriculturists speaking of the potent effects of man's selection; and in this case the individual differences given by nature, which man for some object selects, must of necessity first occur. Others have objected that the term selection implies conscious choice in the animals which become modified; and it has even been urged that as plants have no volition, natural selection is not applicable to them! *In the literal sense of the word, no doubt, natural selection is a misnomer; but who ever objected to chemists speaking of the elective affinities of the various elements —and yet an acid cannot strictly be said to elect the base with which it will in preference combine. It has been said that I speak of natural selection as an active power or Deity; but who objects to an author speaking of the attraction of gravity as ruling the movements of the planets? Every one knows what is meant and is implied by such metaphorical expressions; and they are almost necessary for brevity. So again it is difficult to avoid personifying the word Nature; but I mean by Nature, only the aggregate action and product of many natural laws, and by laws the sequence of events as ascertained by us. With a little familiarity such superficial objections will be forgotten*⁷⁴⁶.

As Darwin highlighted in the explanatory note, one of the misconceptions is associated with the power of NS and the production of variability within species. Darwin makes clear that variability is not the consequence of the effects of NS, but the necessary condition for it to preserve the variations. However, there are no objections to the artificial selection performed by farmers, which needs pre-existing qualitative differences in the species so that artificial selection can be carried out. On the other hand, the Darwinian proposed application of NS to plants is rejected because these have no will, but the critics do not seem to accuse chemists who manipulate chemical elements (without will) of *elective* affinity. Finally, Darwin notes a misinterpretation of NS as a divine power and emphasizes the fact that the attractive force of gravity acting on the planets has not been attributed to divine powers.

It is recognized that the term *natural selection* can cause some confusion, given the difficulty to dispense with the personification of nature. However, its inevitably occasional use and the need to refer, at times, to these mechanisms using metaphorical terminology because of issues on lexical brevity, have to be noted. It would not take more than a minimal familiarity with the Darwinian arguments to dispel any kind of

⁷⁴⁶ Darwin, *Origin of Species* (1861), 84-85.

misunderstanding, as those that presuppose an agent force, active and with intentions of its own. Darwin does not claim common sense with regard to his theory, after all, the counterintuitive character of the arguments exposed in OS is truly powerful. However, it does seem to require common sense regarding the use of language in the work, as an essential requirement to maintaining proper attention and the correct understanding of the reasoning process, from the first to the last argument.

G. Beer shows that despite Darwin's intentions to dispense with the use of anthropomorphism⁷⁴⁷ or personification of the analytical and descriptive language in OS, he failed to free his vocabulary from humanized images as, for example, happens with nature, which he always refers to as a female entity and the unintended teleologization of the concept of NS. Beer highlights a readily apparent fact in the work of Darwin: knowing "how to control the emotional force of words becomes a specific difficulty"⁷⁴⁸, especially if the main objective is to avoid the use of a "creationist language"⁷⁴⁹ that would lead necessarily to contradictions and elucidations far from Darwin's interpretative purposes. However, his work does not seem to show a direct intent to disguise, or conceal as much as possible, expressions that portray a strongly emotional or noticeably metaphorical character. What they do show is a perfectly measured vocabulary, charged with the intention to get as close as possible to the correct description of facts that are invisible even to him, which are only intuited through constant and careful study of the many parts that make up the natural landscape.

The interpretation of S. E. Hyman is, perhaps, the most inaccurate approach to the great critic catalogue around Darwinian metaphors. He detects Darwin's insistence⁷⁵⁰ to try to avoid projecting a strict conception of Nature as a goddess in OS, although he explicitly fails, according to Hyman, since nature becomes Great Mother or

⁷⁴⁷ What Cannon characterizes as the typical language of animal husbandry and of the English families of the time, G. Beer ("The Face of Nature': Anthropomorphic Elements in the Language of 'The Origin of Species'," in *Languages of Nature: Critical Essays on Science and Literature*, ed. Ludmilla Jordanova (London: Free Association Books, 1986; "Darwin's Reading," 573)) generalizes as anthropomorphism or linguistic humanization, despite Darwin's search for his own specific expressive ways to approach intelligible natural order to avoid expressing himself in terms focused on human beings or taken from human language. Hyman (*The Tangled Bank*, 31) detects the anthropocentric nature of OS in the humanization of animals, using similes about human behavior transferred to specific cases of animal behavior.

⁷⁴⁸ Beer, "'The Face of Nature'," 233.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, 231.

⁷⁵⁰ Hyman's assertion is based on an already mentioned fragment: "so again it is difficult to avoid personifying the word Nature; but I mean by Nature, only the aggregate action and product of many natural laws, and by laws the sequence of events as ascertained by us" (Darwin, *On the Origin of Species* (1861), 85).

Mother Nature, that is, a complete replacement of the classic religious God or Father⁷⁵¹, in fragments such as follows:

*Nature, if I may be allowed to personify the natural preservation or survival of the fittest, cares nothing for appearances, except in so far as they are useful to any being. She can act on every internal organ, on every shade of constitutional difference, on the whole machinery of life*⁷⁵².

The clarity of Darwin's words is overwhelming. The Naturalist's caution regarding the metaphorical use of the conception of nature as an active agent, shows a meditated lexical caution, in order to avoid future criticism and erroneous interpretations, so strikingly evident, that running into a hermeneutics so singularly vague as is Hyman's is surprising⁷⁵³. If the most recent criticism still has glimpses of confusion arising from even the most accurate and carefully written precisions of Darwin, edition after edition, it is easy to understand the emergence of innumerable incorrect interpretations on the Darwinian metaphors at the time of the publication of OS.

Darwin needs the metaphorical language⁷⁵⁴ because it is not easy to omit it when trying to describe a theory such as the TE, characteristic for having visible effects but only in the very long term⁷⁵⁵. In fact, Darwin warns of the metaphorical use in OS with

⁷⁵¹ Hyman, *The Tangled Bank*, 37-38.

⁷⁵² Charles Darwin, *The Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (London: John Murray, 1876), 65.

⁷⁵³ W.F. Cannon ("Darwin's Vision") comments ironically on Hyman's criticism of Darwin in a perhaps unnecessarily insulting tone: "it is permissible to use the phrase, "this is just plain silly," about a fellow critic? Hyman, that is, consistently distorts Darwin's emphasis. What for Darwin was simply an available verbalism becomes, in Hyman's account, an expression loaded with symbolic and ritual significance. This procedure has the advantage of making Hyman's analysis *more* exciting than Darwin's book" (p. 173 (note 12)). The impertinence with which Cannon attacks Hyman is, however, pertinent to give evidence of the inadequacy of his misleading criticism of metaphors in the works of Darwin. On the other hand, G. Levine (*Darwin and the Novelists*) induces to think in the content of OS with common sense and confirms the essential, that is, that although the metaphorical has been irremediably immersed in the Darwinian argument, it is precisely metaphorical and nothing beyond that: "Darwin apologizes for his metaphors, but even then doesn't edit them away" (p. 100).

⁷⁵⁴ Beer, "'The Face of Nature'," 238. A. Gopnik (*Angels and Ages: A Short Book about Darwin, Lincoln and Modern Life* (London: Quercus, 2010), 102), instead, sustains a Darwinian narrative that cleverly avoids the use of metaphors, and proceeds, instead, through the use of examples that show not similar, but identical, situations to the situation described in the first place.

⁷⁵⁵ Beer ("The Face of Nature") notices the impossibility of relying on a fully experimental method given the intuitive nature of the theory Darwin was proposing: "he [Darwin] was producing a text certainly, creating an argument. Because of the nature of that argument he could not rely upon a fully experimental method. He was obliged to work in terms of an imaginative history. He moved outside the protecting terms of Baconian induction into a role more like that of an 'imaginative artist' [...] he had created rather than simply observed the process he records" (pp. 242-243).

which one of the most fundamental notions of his TE, the “Struggle for Existence,” is used:

I should premise *that I use the term Struggle for Existence in a large and metaphorical sense*, including dependence of one being on another, and including (which is more important) not only the life of the individual, but success in leaving progeny (OS, 62).

Hyman decides to take the metaphorical pillar of OS “Struggle for Existence” in a very strict sense, and he translates this into a poetical interpretation of the work, from Baird’s conception of OS as a “tragedy”⁷⁵⁶. In this way, OS is definitely defined as a “dramatic poem”⁷⁵⁷. The use of metaphors allows the suggestion that, successfully or not, there is more than what ordinary language shows as obvious. So, why should he do without their use? Obviously, using a literary device such as metaphors entails incorrect interpretations, such as Hyman’s and Baird’s, of the direction and meaning that Darwin wants to give to the argumentative development of his theory. However, what relevance could such interpretations have if the true meaning is another? Although there are certain traces of a use of language of a teleological nature, they are not indicative or directly representative of a theoretical content based also on teleology.

R. J. Richards refers to the beginning of the formulation of Darwin’s TE, where the influence of Malthus on its theoretical structure is perceptible. The importance that Darwin gives to the action that the population pressure directly exerts on the organic world ends by shaping the language of OS in a teleological direction: “Darwin initially construed the operations of what would become his device of natural selection, he understood the purpose, or final cause, of population pressure to be alteration of organic form [...] the telic mode of consideration permeated Darwin’s early construction of his theory and [...] shaped the expression of that theory in the *Origin of Species*”⁷⁵⁸. However, resorting to final causes is characterized by Richards as a “*façon de parler*”⁷⁵⁹.

Darwin’s indications are categorically clear in the explanatory note included in the 3rd edition of OS where he says that NS does not imply the activity of a divine power, but the setting in motion of a myriad of natural laws on a myriad species subject

⁷⁵⁶ Baird, “Tangled Bank,” 482.

⁷⁵⁷ Hyman, *The Tangled Bank*, 26.

⁷⁵⁸ Richards, “Darwinian Enchantment,” 191.

⁷⁵⁹ Idem.

to the pressure for a necessary adaptation to the environment, and determined, in that case, by an inevitable alteration over time of the physical properties.

Darwin's theory allows the assimilation of the changes in the organic world from the impossibility of observing the progressive activity of the laws of nature. The change, however, not only happens in the physiological structure of the species, but also in the way of thinking of the world, i.e., a Darwinian revolution takes place, consisting in the deteleologization of the concepts that explain the mechanisms operating in nature, as well as in the mental conceptual apparatus regarding the explanation of the functioning of the mechanisms. The Darwinian "strange inversion of reasoning" (MacEnzie) is sustained on the caustic nature of "Darwin's dangerous idea" (Dennett), which acts as a "universal acid" destroying traditional concepts: "it [universal acid] eats through just about every traditional concept, and leaves in its wake a revolutionized world-view, with most of the old landmarks still recognizable, but transformed in fundamental ways"⁷⁶⁰.

The WV that the Darwinian acid leaves behind is revolutionary, comprehensive and flexible, in contrast to the previous WV, rigid and deterministic. This new view of the world allows us to see traces of the old conceptual structures, but does not condone or accept them as valid. Darwin's idea, no doubt, is, according to Dennett, "a universal solvent, capable of cutting right to the heart of everything in sight [...] once it passes through everything, we are left with stronger, sounder versions of our most important ideas. Some of the traditional details perish, and some of these are losses to be regretted, but good riddance to the rest of them"⁷⁶¹. Although the loss of certain "traditional details" is regretful, the resulting new framework of ideas is stronger and more satisfying when interpreting the world according to new parameters that include the gradual and cumulative, the non-static, and the immediately acquired.

The weight of a theory that is cognitively less intuitive, although empirically demonstrable, destroys the conception of the world raised by the divine cosmic pyramid with a divine apex. The Darwinian WV projects a transformed way of conceiving its components as products of a long and gradual process of an accumulation of changes. The permanence and capacity of this dangerous idea depends on the new way it

⁷⁶⁰ Dennett, *Darwin's Dangerous Idea*, 63.

⁷⁶¹ *Ibid.*, 521.

proposes to question the world⁷⁶²; it has to overcome its most immediate effects on the receptors and will modify, necessarily, their way of understanding the world, ultimately, their WV.

The Principle of the Accumulation of Design allows the distribution of, in time, the achievements reached through the developments of a process of Research and Development (RD) —a conceptually technical way of referring to the variations caused by NS— *in nature itself, executed by nature itself and not by an “Intelligent Artificer”*⁷⁶³. From Darwin’s ideas, the Mind of the pyramidal summit is conceived, inverted, as the *effect* of the natural creative process (RD) and not as its *cause*. That is, the progressive cumulative work during the RD phase culminates in a series of products, among which the mind should be placed, not understood as having divine powers but as a metaphysical concept of cognitive activity⁷⁶⁴. Said in other words, the Darwinian RD presents a type of intellectual work that does not require a certain Intelligence, in spite of the fact that the connotations emerging from a mistaken conception of NS may have suggested the opposite.

The Darwinian WV, supported by a scientific method that exposes the progressive and cumulative activity of nature, devoid of intelligences external to its own natural mechanisms, contrasts sharply with the idea of nature as an eternal and spiritual being, present in the mind-set of numerous Romantic authors. Schellingian ideas about the “essence” of all things constitute a contrast unparalleled in relevance, as it is a pre-Darwinian understanding of the mechanisms affecting the world and all the individuals that compose it. They would comply, pseudo instinctively —the natural instinct disappears at the time a controlling entity is established, whether it is called “Nature” or “God”—, the vital program that the science of nature assigns to each of them.

⁷⁶² Adam Gopnik, *Angels and Ages*, 153.

⁷⁶³ Dennett, *Darwin’s Dangerous Idea*, 68. The analogy of the watchmaker of W. Paley in *Natural Theology* is significant. This is a teleological argument in favour of the existence of God, based on the finding of a watch and the subsequent mental inference about the need for a watchmaker to have assembled all the parts of such a complex mechanism. In this respect the contrast generated by the metaphorical figure of a blind watchmaker proposed by Richard Dawkins in the work *The Blind Watchmaker* (New York: W. W. Norton & Company, 1986) is relevant, given its use to represent natural selection. It would be inconsistent to refer to the watchmaker as a creator of a product as elaborate as a watch in an immediate way. On the contrary, it requires the use of a number of parts which must be carefully elaborated separately. Regarding The Principle of the Accumulation of Design, similarly, the conception of the creation of a natural species in an immediate way should be considered illogical, presupposing the existence and participation of all the elements necessary for its formation.

⁷⁶⁴ Dennett, *Darwin’s Dangerous Idea*, 70.

Schelling calls the permanent presence of an essence in all things “effective science,” a force of order, a science of nature to be discovered by human science: “not merely as an active principle in general, but as intellect and effective science. All unity can be no other than intellectual in its nature and origin; and to what tends all investigation of nature, save to the discovery of this same science in her? [...] The science through which nature acts is, indeed, in no point like human science, which is interwoven with a reflection on itself; in its conception differs not from action, nor intention from fulfilment”⁷⁶⁵. “The science through which nature acts,” alive, active, eternal, present in every element of nature, is manifested for Schelling in an exemplary way in the stars and animals. These would fulfil blindly and irrationally the role that natural science would have assigned them, constituting in this way an admirable bond between the material and the spiritual: “The stars are instinct with the most exalted science of number and measure [...] More evident, [...] appears the living perception in animals, which we therefore see accomplish innumerable works, far nobler than themselves, without deliberation on their part: the bird, enraptured with music, excels itself in soul-filling tones [...] This effective science is, in nature and art, the bond between conception and form, between body and soul. Every single thing is preceded by an eternal conception schemed in the infinite understanding; but by what means does this conception pass into actuality and embodiment? Only through the creative intelligence”⁷⁶⁶. Therefore, the beauty and perfection of nature would not be due to chance, but its origin would lie in a timeless concept. Indeed, what could be considered as properly instinctive, would be governed by the active, creating force of nature linked to the unlimited, as artists have a special bond with a creative power. Form and essence are combined as opposites, in Galán’s words, “they can not be understood separately, because only in unity is there true intelligibility”⁷⁶⁷.

Darwin proposes intelligibility in demystified and truly *united* units: active force and activity/movement/development of the faculties in nature do not maintain a guide-subordinate relationship, but constitute a single evolutionary mechanism. The science through which nature works is now called “natural selection” and the evolution of species with the corresponding appropriate resolution of faculties, innate in Schelling’s view, is now considered a consequence of the implementation of the mechanism of NS,

⁷⁶⁵ Schelling, *The Philosophy of Art*, 8.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, 67.

⁷⁶⁷ Iliá Galán, *El Romanticismo: F.W.J. Schelling o el Arte Divino* (Madrid: Ediciones Endymión, 1999), 102.

a set of blindly synchronized gears that don't respond to a teleological concept of selection, but they themselves are part of the individuals that are subject to change, in the same way that these are part of the selection process. Without species there is no NS, without NS there is no evolution of the species.

Any conception of NS that removes the selective force from the very natural mechanisms will no longer be subject to the interpretive field conceived by Darwin. D. Dennett suggests using the term “skyhook” —probably derived from the *deus ex machina*— to understand the design of NS as an actively selective and characteristically divine process. In contrast, he proposes using the term “crane”⁷⁶⁸ to give name to the concept that represents a Darwinian explanation for the design emerging from the core of nature⁷⁶⁹, as the result of a blind NS, absolutely ignorant, and generator of diversity, excellence and complexity. The selection understood as “skyhook,” one that is miraculously discriminatory with respect to the species, would be in opposition to the selection understood as “crane,” where the process is rough, blind, mechanical and algorithmic, one that doesn't depend on an underlying mind⁷⁷⁰. R. J. Richards disagrees with Dennett. The former considers that the metaphor of NS aims to be more divine than mechanical, given the imaginative construction of the notion of NS. He also emphasizes the morally altruistic nature of NS —to be contrasted with the explicitly selfish purposes of artificial selection, which looks for a specific and individual improvement— by focusing the elective action for the good of all the species in nature considered as a whole, and not to the mere improvement of the individual subjected to the effects of NS⁷⁷¹.

Undoubtedly, the intuitive idealization of a mechanism whose effects are impossible to observe with the naked eye and, in contrast, requires an approach that is methodologically paleontological and as historically accurate as possible in regard to the study of the geological landscape, must be supported by typically speculative and

⁷⁶⁸ Sex or language could be understood as “cranes” that accelerate the NS process. But they should be viewed as sub-products of the selection process itself, and, over time, of the evolutionary process, not as miracles obedient to entities external to nature.

⁷⁶⁹ This is precisely Darwin's dangerous idea, according to D. Dennett. The acceptance of Darwin's idea implies a strong revision of the lower layers of the cosmic pyramid, and possible mental inconsistencies with regard to the acceptance of a new series of assumptions about the world (*Darwin's Dangerous Idea*, 145). The revision of old presuppositions, i.e., the “universal acid” of Darwin necessarily supersedes the idea of a Special Creator and gives way to a new conception of the world.

⁷⁷⁰ Dennett, *Darwin's Dangerous Idea*, 73-80.

⁷⁷¹ Richards, *Romantic Conception*, 536.

imaginative foundations⁷⁷². But the determination of NS not as a mechanism but as a metaphysical force, perhaps is too far removed from the interpretatively acceptable, within the framework of the romantically Darwinian. While always maintaining a margin for critical literature on the presence of linguistic features of a remarkable Romantic character in the reasoning of his ideas, Darwin's purpose—independent of all hermeneutics of metaphors, idioms, in the end just visible signs of his ideas—seems to be clearly scientific and far from the deification of NS, as he clarified in the note of the third edition of OS.

G. Levine doesn't believe that the mechanical, the algorithmic, corresponds to the characteristics of NS that are laid out in OS. Instead, he suggests exalting the emotional nature that intrinsically accompanies the selective mechanism. The algorithmic works for all those interpretations of Darwin's theory that are *desentimentalizing*, which does not necessarily mean *disenchanting*⁷⁷³ as R. Dawkins notes in the Preface to *Unweaving the Rainbow*⁷⁷⁴.

Levine's comprehensive analysis of the more aesthetic-literary aspects in the work of Darwin is key to this study and deserves special attention. This author combines all the critical opinion about the Naturalist's literary abilities and masterfully collects them to project a new critical light upon them. Levine uncovers a Darwin who is a writer, an ally of metaphors, exclamations and aesthetic appreciations in descriptions of nature; a Naturalist with infinite curiosity, who is literary, poetic, artistic, sentimental and yet scientific, a descriptor of beauty in nature and analytical of its parts, a narrator of the mystery of external phenomena of nature and a scholar of the internal forces that cause them. Darwin's work, certainly, can be considered a scientific body of work. However, Levine brings to light the literary—without considering Darwin's work as merely literary, he knows how to appreciate and emphasizes the

⁷⁷² Given the immediately unprovable nature of the maximum agent expression of the Darwinian evolution, that is, NS, Darwin uses the conceptual dimension of the metaphorical to present his arguments in a precise way. Beer ("Darwin's Reading," 562, 573) associates the subject of OS directly to the use of metaphorical language, expressive rather than rigorous. However, the need to use a narrative for the arguments that is parsimonious to fighting misinterpretations of his theories, which seem to be subject to a vast semantic range, arises from the tendency towards the metaphorical and is included for clarification purposes in later editions.

⁷⁷³ Levine, *Darwin the Writer*, 8, 115-116.

⁷⁷⁴ Richard Dawkins, *Unweaving the Rainbow: Science, Delusion and the Appetite for Wonder* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1998). Levine's reference could also be extended to the third chapter of Dawkins' work ("Barcodes in the Stars" (pp. 38-65)) where the discussion of the relationship between science and *disenchantment* of the world is presented in the Preface to *Unweaving the Rainbow* (pp. ix-xiv).

Darwinian science as a springboard to a better analysis of that which is surprisingly beautiful and inspiring in nature— of what is seemingly arid, like for instance, from OS, its excellent argument and an aesthetic narrative about the beautiful, the sublime, the admirable in nature, already forged in JR⁷⁷⁵. The Darwinian narration appears pictured as a narrative of the surprising, the charming, the pleasurable, all prompted by a testimonial discourse⁷⁷⁶ about his personal enjoyment in nature. In sum, Levine discards all disenchanted or dark visions as attributes applicable by default to the acceptance of the Darwinian theory, and he clings to a Romantic narrative, inherited from an obvious Romantic *zeitgeist* (Depew) perceptible in JR, the flagship of a romantically intense perception of the detailed study of the peculiarities of nature.

The multiple speculations on Darwin that the Romanticism/scientific Naturalism dichotomy encompasses, is precisely the axis on which Levine designs his personal contribution to the questions surrounding Darwinian science and narrative. Although the critical position of this author should be kept in mind, the points that, for one reason or another, are too different from what is strictly Darwinian, or are clearly questionable and ambiguous, must be noted. In this case, the author puts forth a case of Darwin as a Romantic to such a degree that it even borders on exaggeration. This characteristic is controlled, to some extent, by a careful analysis, with structured arguments that consider Darwinian science.

Levine is aware of Darwin's scientific contribution to the history of science and does not wilfully ignore the ideological implications that the acceptance of his theories entails. However, he doesn't succumb to the secularity of the ideas proposed by Darwin and insists on his ability to feel and transmit the induced awe produced by the aesthetic observation of nature⁷⁷⁷. This passion, patent along OS and remembered masterfully in the last paragraph⁷⁷⁸, would sustain a presumed contrast to the pessimistic message

⁷⁷⁵ Gillian Beer emphasises “the warmth and eloquence of Darwin’s writing in the *Origin*” in “Lineal Descendants: The *Origin*’s Literary Progeny,” in *The Cambridge Companion to the “Origin of Species,”* ed. Michael Ruse and Robert J. Richards (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 280.

⁷⁷⁶ Hyman (*The Tangled Bank*, 35) detects in the work a quality of the prophetic through Darwin’s use of a personal tone, testimonial, to refer to events, processes, and past changes that Darwin can narrate taking his own experience as the basis.

⁷⁷⁷ J. Fowles (“Seeing Nature Whole”) sustains opposing ideas to those of Levine. He does not consider Darwin as someone imbued with the ideas of the 18th century about the nature seen as “a mirror for philosophers, as an evoker of emotion, as a pleasure, a poem.” He conceives Darwin as a Naturalist who puts aside a consideration of nature as a “mainly personal or aesthetic experience” and whose theories make the other approaches to the natural environment, which are emotionally more innocent, with a more humanistic bias, seem childish (p. 52).

⁷⁷⁸ “There is grandeur in this view of life” (Darwin, *Origin of Species*, 489).

transmitted around the constant struggle for existence. Levine assigns the adjective “comic”⁷⁷⁹ to the paradoxical structure, of discordance, according to which OS would have shown a collision between a disastrous and tragic vital meaninglessness and its most wonderful side⁷⁸⁰. The wonderful thing about nature results from the combination of the Darwinian sublime with science, that is, the counterintuitive perception of natural beauty and the refutation of the idea of a designing intelligence and consequent scientific explanation of the beautiful in nature from the analysis of the multiple components that form it⁷⁸¹. In other words, the perception and description of the extraordinary as a combination of ordinary elements. A “double movement”⁷⁸² — already present in the Humboldtian science— that originates from an intuitive, pre-scientific feeling, with respect to an element or set of elements of nature and culminates in scientifically accurate knowledge about the object that generated such emotion, without modifying it. The Darwinian sublime⁷⁸³ that characterizes the observer as a perceiver of a historical reality resulting from the emotional and intuitive observation of

⁷⁷⁹ Levine, *Darwin the Writer*, 13.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, 23-25.

⁷⁸¹ Benjamin S. Bradley (“Darwin’s Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in *On the Origin of Species*,” *Journal of the History of Biology* 44 (2009): 220) highlights as the main objective of OS the intention to be convinced of the validity of the vision of life that Darwin proposes, despite its obvious anti-intuitive character. The conventional idea, established at the time, on the functioning of nature, was to assume the creation of species as the only possible dynamic for the generation of all the wonderful, remarkable, complex and beautiful aspects of nature. Darwin, instead, proposes the use of imagination to evoke evolutionary scenarios that are impossible to observe in an immediate way, and to reason about the possibility that everything wonderful has been formed thanks to evolutionary laws. On the persuasive and rhetorical nature of OS see: John Angus Campbell, “Darwin and The Origin of Species. The Rhetorical Ancestry of an Idea,” *Speech Monograph* 37 (1970): 1-14.

⁷⁸² Levine, *Darwin the Writer*, 25, 61, 153.

⁷⁸³ B. S. Bradley (“Darwin’s Sublime”) strikes on the literary structure of OS, where there is a relationship between reason and imagination shaped by the Romantic “egotistical” sublime of Kantian character. The Romantic-Kantian sublime would be characterized by a perception and subsequent internalization of the most daunting aspects of nature. The reflection of what is observed would lead to a new level of understanding of the relationship between the inner (human mind) and outer (nature). This coming back to the human interior, i.e., this meditation on the observed —hence its selfish nature— would allow the knowledge that the sublime, unlike the beautiful, is not found in nature itself, but in the human mind —hence its Kantian character— (pp. 209-213). Bradley also stresses that the Darwinian sublime, of a Kantian and subjective character, should be differentiated from the Humboldtian sublime, of a natural-theological character (p. 226). Bradley’s characterization of the Darwinian sublime as an introspective meditation that allows reflection on the perceived and to reason about its features, performance and relationships with other elements of nature, is correct. However, to relate the sublime in Darwin with the Romantic sublime, on the one hand, and on the other, to oppose it to the Humboldtian sublime, for its natural-theological characteristics, is problematic. The Romantic sublime, although it indeed is an introspective form of perception of the most wonderful aspects of nature, is also characterized by being an ecstatic state of communion between human beings and God, or more generally, with the supernatural. In this regard, the Humboldtian conception of the sublime that, at least, detects in nature itself features of the divine would be more naturalistic than the Romantic —and Darwinian, according to Bradley— conception, mystical in essence, as it pursues communion with the the transcendental world. In his characterization it should be specified that the Darwinian sublime adopts certain characteristics of the Romantic sublime, and notice, that, notwithstanding this, it doesn’t at all approach a complete Romantic conception of the sublime.

the miniscule, the particular, the ordinary, culminates in a general, accurate and emotionally intense knowledge⁷⁸⁴. Levine's notes are based on a knowledge of Darwin that is acceptable because of its obviousness, that is, that Darwin's aesthetic and sentimental interest in nature remains intensely emotional as he goes on expanding his knowledge with respect to nature. Contrary to the static nature of the emotional that is suggested, as perceptual content remaining after the scientific analysis of the object of admiration, an increase in the aesthetic-emotional enjoyment, and not a simple continuing *a posteriori*, could be suggested.

The criticism of OS moves ceaselessly in a shaky axis, between statements that present a Darwin divided, on the one hand, in observer, materialistic, fond of "looking at things"⁷⁸⁵ and, on the other hand, in a Naturalist that is nostalgic for natural theology, given a series of precise evocations around a metaphysics of religion made in JR⁷⁸⁶, removed from any typical notion of a Victorian classic scholar. Instead, Darwinian prose, slow, progressive, mindful of the minutiae, which departs from the individual to achieve a general knowledge, is reminiscent of a novelist's prose, according to A. Gopnik⁷⁸⁷. Darwin's prose style is not a mere expressive appearance, but is, on the one hand, the dissolution of narrative and a search for truth; a narration built from data that have been carefully collected and selected to build an account enriched in content independent from the author and which acquires its own narrative force⁷⁸⁸ thanks to the powerful impulse of an idea that transmits the gradualness of non-dramatic changes in the physical world. On the other hand, the will to communicate an ideological content on a change that is visually dramatic as a result of an imperceptibly gradual process of minor variations, requires precise vocabulary—the use of terms such as *moderately*, *small* or *slight*— as is Darwin's, that paves the way for a cognitively accessible apprehension of the sequence of events exposed.⁷⁸⁹ Factors that, ultimately, foster a conception of Darwin as a "natural novelist," for his humble eloquence when explaining what he thinks must have happened around the evolution of species⁷⁹⁰.

⁷⁸⁴ B. S. Bradley ("Darwin's Sublime," 218), however, stresses that the Darwinian sublime described in the last paragraph of OS, is characterized by a calmer view, achieved after a long period of meditation, of the greatness of nature.

⁷⁸⁵ Gopnik, *Angels and Ages*, 64.

⁷⁸⁶ Gopnik refers specifically to the paragraph in JR where Darwin narrates the impression he has received by observing the Brazilian forests and Tierra del Fuego.

⁷⁸⁷ Gopnik, *Angels and Ages*, 97.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, 102-103.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, 108.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, 148.

The latest critiques show signs of intense nostalgia for the Romantic; they reveal the most absolute conviction as they exalt, recover, and reclaim its more notable characteristics in Darwin's works, as if they had been displaced, rejected and omitted from the realm of science in the most abrupt way. The literal interpretation of Darwin is taken to the extreme of regarding him as an "artist"⁷⁹¹, for describing nature admirably, for extraordinarily exalting it with a language that retains the charm of the mysteries of nature, even if these have gone through the filter of the explainable; for conveying the innumerable variety of species that exist and postulating the possibility of a sublime infinity of countless details; for maintaining a sense of wonder before a wonderful new, grand vision of nature; for masterfully combining a sensual perception of nature with a specific intellectual and emotionally interesting knowledge of its functioning; for raising a new way of understanding the world, richer and more suggestive, supported by a continuous questioning of what goes beyond the mere visible; for finding inspiration in the unknown and adapting his scientific narrative to the classical speculation of poetry or fiction with the use of metaphors; for resorting to the imagination to create analogies based on the observed in nature; to achieve the Romantic sublime thanks to a remarkable rationality in the specific knowledge of nature resulting in an approach where there is a world more amazing and beautiful, in short, a Darwinianly romanticized world.

I can not but show my deepest disagreement. All these characteristics are skills and literary gestures that, apparently, fail to flourish in the rigor of science's dissecting gaze. Particularities, all of them, significant because they show the most noble and literary character of Darwin's work and for elevating it beyond the alleged aridity of scientific practice. They certainly allow to get a picture of his personality, alternative to the image that scientific methodology could project about his character. A temperament especially considerate to the literary and applicable to the WV proposed in his works: aesthetically strengthened and intellectually enhanced, despite being sustained on the pillars of empirical science. However, all of the noted appreciations are taken, in my view, from an absolutely wrong approach, whose detection could presumably be unnoticeable.

The metaphorical concept "Struggle for Existence" of Malthusian echoes serves as additional theoretical background to the Darwinian NS, and sustains the survival of

⁷⁹¹ Levine, *Darwin the Writer*, 110.

that which is best adapted to a particular environment, a winner in the “struggle” for the limited resources, that stands out from the rest by having favourable characteristics to survive in a particular natural context. A conception that is excessively diverted from the conception proposed by Darwin would have resulted, in turn, in countless criticisms about the pessimism derivable from an alleged violent and grim view of life, in paradoxical collision with the grandeur of life conceived by Darwinian ideas. Current critiques stress the emphasis on the grandeur of the view of life that Darwin indicates in the last paragraph of OS, as a consoling contrast that rescues the wonderful from the pessimistic and senseless that the struggle for survival would have necessarily dissolved. Consideration of the Darwinian attempts to minimize verbally, for example with references to the grandeur of his vision of life, the demoralizing effects that his ideas could cause, and insist on highlighting the possibility of perceiving the world in an even more surprising manner than it was possible to from a pre-Darwinian point of view, is demanded.

If the wonder of Darwin’s theory is asserted, then the premise is a false assumption, namely, its inherently negative character. There is not any paradox, in my opinion, because it is not a theory that is pessimistic, disastrous, daunting, etc., but its receptors, as it is these who receive with unease the less desired implications and consequences; because I consider it an exaggeration to assert the comic structure of OS (Levine) to argue a struggle for the fittest for survival in nature and finish the work with an allusion to the grandeur of Darwin’s vision of life; because there is no darkness in his theory and because, although it is understood as inherently dark, there would be no contradiction that prevents perceiving the beauty, the grandeur, the magnificence of nature. Levine confesses that “Darwin has always made me feel more, not less alive”⁷⁹². But, why shouldn’t it? R.J. Richards mentions the issue in a similar tone to Levine’s: “I propose to show that in the Darwinian world one can still hear the sweet birds sing. Darwinian nature, at least as originally conceived by its author, was not devoid of spiritual power or moral value”⁷⁹³.

The theory proposed by Darwin doesn’t strip nature of its spiritual power or moral value to humans, because these are aspects that are not even in play. Darwin does not steal from humanity any vital purpose or sense, neither does he return them; he also

⁷⁹² Levine, *Darwin the Writer*, 117.

⁷⁹³ Robert J. Richards, “Darwinian Enchantment,” 186.

doesn't desentimentalize the world nor sentimentalize it again. Darwin is a modest admirer of the enchantments of nature and of the magnificent fact that life has been able to appear in such varied forms and that it has spread so profusely. However, he only exposes the workings of the evolution of the species by means of NS, a fact removed from any purpose beyond a mere explanation of the evolutionary events.

In accordance with the analysis undertaken on the lexicon are these clear words from S. J. Gould: "*nature simply is what she is*; nature does not exist for our delectation, our moral instruction, or our pleasure. Therefore, nature will not always (or even preferentially) match our hopes [...] indifferent nature may not supply the answers that our soul seek [...] hope and morality cannot, and should not, be passively read in the construction of nature. These are human concepts, and must be shaped in human terms, not "discovered" in nature. We must formulate these answers for ourselves and then approach nature as a partner who can answer other kinds of questions for us—questions about the factual state of the universe, not about the meaning of human life. *If we grant nature the independence of her domain, her answers unframed in human terms, then we can grasp her exquisite beauty in a freely given way, for we shall be liberated to approach nature without the need for finding inappropriate moral messages to assuage our hopes and fears. We can pay our proper respect to her independence and read her own ways as beauty or inspiration in our different terms*"⁷⁹⁴. Beyond any controversy surrounding the metaphorical sense that Darwin sometimes tends to present in his works, more or less adjusted to his WV, nature is conceived as an independent domain, indifferent to human delight, hopes, desires, etc. Without an assimilation of its role as being an exclusively natural space, not a realm provided for the compensation or deterioration of certain human concepts, a complete perception, without mediation, of its splendour is not possible.

⁷⁹⁴ Stephen Jay Gould, "Church, Humboldt, and Darwin: The Tension and Harmony of Art and Science," in *Frederic Edwin Church*, ed. Franklin Kelly (Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1989), 107. Emphasis added.

11. Darwin and Weberian worldview⁷⁹⁵

It has been shown that it is possible to find two different forms of describing the landscape in Darwin's works, an aesthetic form and an enumerative form. The aesthetic form would correspond to the notes Darwin takes about the perceived landscape and the psychic and emotional impressions it generated in him, while the enumerative and schematic form of description of nature would correspond to the whole range of detailed information on "specific landforms, fossils, and species"⁷⁹⁶. These two ways to approach and understand nature are relatable to two traditions, the poetic and the scientific: one vision, the province of Romantic authors depicting the sentiments stirred by certain landscapes, the other, the domain of natural scientists describing the world without reference to the aesthetic qualities of the scenery. It is because of this combination of approaches⁷⁹⁷, that Darwin's work is rich for an analysis that focuses on the perception and description of nature.

Nevertheless, analyses of this double perspective in Darwin's work are relatively rare. Most scholars focus on Darwin, the scientist, and more or less ignore the aesthetic aspects of his work. C. H. Pence mentions that even Nietzsche's criticism of Darwin is based on the rejection of the excessive intellectualism of his ideas, for seeking rules, regulations and uniformity where they should not be sought⁷⁹⁸.

⁷⁹⁵ A reduced and modified version of this chapter has been accepted for publication: Bárbara Jiménez "Charles Darwin y el "Desencanto" Weberiano," *Daimon* (in press 2016).

⁷⁹⁶ Paradis, "Darwin and Landscape," 85.

⁷⁹⁷ Since 2011, the authors Robert J. Richards and Michael Ruse have coordinated on a series of lectures at the University of Chicago dedicated to the exhibition of two divergent positions about the influences that have come to determine the content and nature of the work of Darwin: on the one hand, the influence of Romantic authors, and, secondly, the influence of the mechanistic philosophy of the 17th century. The work of R. J. Richards and M. Ruse (*Debating Darwin: An Argument about the Central Features of His Accomplishment* (Chicago: The University of Chicago Press, (in press 2016)) will highlight the divergent views between Richards, a defender of the Romantic influence on Darwin, and Ruse, who defends the influence of mechanistic tradition.

⁷⁹⁸ Charles H. Pence (Nietzsche's Aesthetic Critique of Darwin," *History of Philosophy of Life Sciences* 33, Issue 2, 2011) presents Nietzsche as an opponent of Darwinian evolution for considering this as too intellectual, or in Nietzsche's words, too Apollonian. The existence of disorder and randomness rather than rules and regulatory mechanisms that, paradoxically, make the world meaningless, is important to Nietzsche. Nietzsche's criticism of the Darwinian mechanism makes it possible to compare it with the same Romantic censorship in favor of the organic. The mechanical, in Pence's terms, "lacks all beauty, all aesthetic character, and thus deprives the world of all its most important meaning" (p. 183). However, Nietzsche doesn't get to see that evolution is based on mechanisms of random selection and is, ultimately, chaotic, as there is not a creator to regulate what happens. The nature of Nietzsche's criticism is, specifically, aesthetic; the aesthetic sense understood as a cultural phenomenon could not be reduced to evolutionary explanations. In short, Nietzsche does not believe that the struggle for existence can explain the evolution of culture. For a comprehensive analysis of Nietzsche's critique of Darwin see: John

Notwithstanding the above, there are approaches that work on the ideas of a Darwin with a Romantic influence, interested in landscape aesthetics⁷⁹⁹. M. Gaull, for example, links Darwin directly to Wordsworth and highlights the benefits of this association: “to consider Wordsworth merely as the precursor of a scientist and Darwin as the disciple of a poet enhances their achievements, allows us another means of access to each of them and to the disciplines in which they are normally considered. I think that Wordsworth contributed this reflective point of view to Darwin’s work, this capacity for self-projection”⁸⁰⁰.

According to Gaull, “the intrusion of the first person⁸⁰¹ is the best index of Darwin’s Romantic mode of perception, that interpenetration of the subjective and objective world”⁸⁰², a sign of union of two descriptive forms, one very typical of the Naturalist scientist, with numerous observations on the environment offered under a systematic and orderly structure, and another, more typical of the Romantic poet, potentially able to feel pleasure in the presence of certain landscapes that generate in him many feelings which he makes explicit through poetry. Darwin, according to J. Paradis, shares with other Naturalists the objective form of natural classification, but also notices “in nature a sensation of pleasure and a source of vivid emotion rather than quietude”⁸⁰³.

Description as lexicon product from a sentimentally and emotionally qualified recipient, says W. Spiegelman, is constantly followed by some purpose, is never pure, neutral, impartial, objective⁸⁰⁴. Effectively, according to M. Hope: “description is not that artificial thing [...] it is the use of several moods or attitudes of mind through which

Richardson *Nietzsche’s New Darwinism* (Oxford: Oxford University Press, 2004). John Richardson *Nietzsche’s New Darwinism* (Oxford: Oxford University Press, 2004).

⁷⁹⁹ G. Beer (*Darwin’s Plots*) refers to the absence of aridity or Cartesian austerity in Darwinian language and points out the following: “Darwin’s is not an austere Cartesian style. There are few lean sentences in *The Origin of Species*” (p. 34). The natural landscape certainly lingers in Darwin’s work as a relevant aesthetic object and its description stands out over the most technically scientific explanations. Aesthetic landscape descriptions in Darwin’s texts also have the lexical and cognitive enrichment that the scientific study of its parts has allowed expansion of. It thus becomes an essential description in the works as a discursive complement that contextualizes the explanations of a scientific nature and reveals a scientifically founded and aesthetically enhanced WV.

⁸⁰⁰ Gaull, “From Wordsworth to Darwin,” 42.

⁸⁰¹ The reflective and self-projection capabilities of Darwin foster the use of the first person in his texts, which have acquired due to this, according to critics, a strong prophetic tone.

⁸⁰² Gaull, “From Wordsworth to Darwin,” 43.

⁸⁰³ Paradis, “Darwin and Landscape,” 95.

⁸⁰⁴ Willard Spiegelman. *How Poets see the World: The Art of Description in Contemporary Poetry* (Oxford University Press, New York, 2005), 5-6.

a writer or speaker, who has found his world interesting, beautiful, ugly or effective, endeavours to transfer to others his pleasure or his interest in that world”⁸⁰⁵.

Given the need for transmission of a state of mind caused by a situation, object, landscape, etc., certain descriptions become personal, they are accompanied by the descriptor’s feelings and move away from any scientific objectivity. As M. Merleau-Ponty rightly expresses: “It is a matter of describing, not of explaining or analysing”⁸⁰⁶. In accordance to this note, one would notice the disappearance of the basic dichotomy narration (poetic-literary)/description (scientific), as well as the emergence of two new divisions: that which considers the contrast between the description (poetic-literary) and the explanation (scientific), on the one hand; and on the other hand, that which includes the combination between narration —the most literary of the discursive forms, as it allows digressions, figures of speech and personal testimonies; it tends to offer not only a description of the place, but also to provide the personal views of the descriptor—, description —the form of communication of a particular state of things with the possibility of incorporating personal impressions regarding the observed—, and explanation —scientific argument free of subjective allusions—.

Literary discourse, contrasted with explanation and rigorous scientific analysis, can generate, however, suspicions regarding the possibility of falling into a strong diversion of what it is intended to convey. Riffaterre notes: “the primary function of literary description is not to name the reader see something. Its aim is not to present an external reality. Description, like all literary discourse, is a verbal detour so contrived that the reader understands something else than the object ostensibly represented [...] Its primary purpose is not to offer a representation, but to dictate an interpretation”⁸⁰⁷.

So there are two conflicting ways of conceiving the descriptions. On the one hand (Riffaterre), some negativity projected onto its interpretative nature stands out, characterized as verbal detours unable to show reality as it is, and offering in return a mere artificial interpretation that distorts reality. On the other hand (Hope), there is a

⁸⁰⁵ Marjorie Hope Nicholson, *The Art of Description* (New York: F.S. Crofts, 1925), V.

⁸⁰⁶ Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (New York: Humanities Press, 1962), viii.

⁸⁰⁷ Michael Riffaterre, “Descriptive Imagery,” *Yale French Studies* 61 (1981): 125.

defence that argues in favour of the description, of its non-artificial nature, transmitter of states or moods, orally or in written form⁸⁰⁸.

It is precisely these two seemingly antagonistic ways about the human ability to relate to nature which seem to emerge in JR. It has proven to be tempting to say that Darwin is plunged into an expressive duality, since on the one hand, he uncovers numerous relationships between natural entities and the mutual influence they exert on each other, but on the other hand, he reflects on the relationship between these natural entities and himself. Thus, according to Paradis, “Darwin is alternately at the centre of the whole and at its distant periphery”⁸⁰⁹.

Consequently, it is equally tempting to assert Darwin’s stylistic hybridization; Darwin’s JR would appear as an example that reflected two different approaches to the natural environment. In JR there are numerous descriptions of all kinds of elements of nature that Darwin finds as the days pass by of his 5-year long journey. Darwin not only makes a detailed study of nature but also conveys his own mood at the sight of certain types of landscapes and breathtaking scenes that capture his attention considerably. Should a proposition that considers Darwin a good descriptor of nature and, at the same time as the author that explains it seem plausible? If it is accepted that he not only analyses and explains nature, but he also conveys the feelings, or, according to Hope, the mood generated before certain types of scenes of nature, then, what position should Darwin be placed in?

An understanding of the gradual transformation of Darwin’s WV requires an understanding of the paradigms through which he viewed it. It is apparent that over time Darwin’s perceptions of the natural world shifted beyond the traditional Naturalist’s view, causing, in Max Weber’s words, *disenchantment*. This doesn’t mean, though, that Darwin ceased to find beauty in nature. The TE, in effect, divests nature of its magical character in explaining the mechanics of NS, but in the process accords us a deeper and

⁸⁰⁸ J. Paradis (“Darwin and Landscape,” 101) takes as example A. von Humboldt and his work *Personal Narrative* in which he tries to avoid using a historical narrative of the journey to use, instead, the description. Through the distinction between the narrative and description the attempt to decentralize the man from the scene, and make humans become objective observers, without any type of personal contribution, is evident. Even the perception of time is no longer something specifically human and Humboldt moves on to talk about time on Earth, rather than of the perception that the observer has of time itself. A hallmark of what is known as the “decentralization of man” can be found in the creation of maps. Creating a map contributes to relating natural entities to each other and to ceasing relating them with the observer.

⁸⁰⁹ J. Paradis, “Darwin and Landscape,” 101.

more profound understanding of it. This body of work explores the metaphysical implications of this new vision of the world, seen through the eyes of its discoverer.

11.1. ¿Darwin's ambiguity on the perception of natural beauty and religious feeling?⁸¹⁰

Exploration of the metaphysical implications of Darwin's theory remains relevant to philosophical debates today, as demonstrated by Daniel Dennett's book *Darwin's Dangerous Idea*, or by the disputes in the U.S.A over Intelligent Design theory. There continues to be little consensus as to the relevance of theology in understanding Darwin's TE.

A close reading of JR clearly reveals the presence of two descriptive tendencies, two forms of approximating nature that appear to be intertwined, forming a stable equilibrium, and that are, for Darwin, complementary. One is that of Romantic authors who convey the feelings inspired by the observation of a certain type of landscape. The other is that of natural scientists who describe the world without reference to the aesthetic qualities of the landscape. While one may characterize Darwin's early view of nature as pantheistic, one cannot say the same of his later writings where the influence of Malthus is visible, and where the enumerative and schematic description of observations predominates.

Whilst Darwin sometimes uses a language implying a foundation in religious belief, such language is not "religious in the traditional sense," being "devoid of references to "God," "Creation," "Providence," "Design," or the other categories of traditional theology"⁸¹¹, as P. R. Sloan points out. On the whole, then, one can say that Darwin's writings contain metaphysical references, but display no clear connection to traditional theology.

After Darwin's voyage in the *Beagle*, the influence of Thomas Robert Malthus's writings gave him a new vocabulary that distanced itself from Humboldtian⁸¹²

⁸¹⁰ A reduced and modified version of this chapter has been published: Bárbara Jiménez, "Metaphysics in the Work of Charles Darwin," in *Metaphysics or Modernity: Contributions to the Bamberg Summer School 2012*, ed. Simon Baumgartner et al. (Bamberg: University of Bamberg Press: 2013).

⁸¹¹ Sloan, "Sense of Sublimity," 261.

⁸¹² Alexander von Humboldt's accurately taken nature data and his detailed landscape descriptions make the reader form an almost inevitable association between him and Darwin. Both authors started research voyages to know in detail the natural world, and it is a remarkable fact that Darwin carried with himself a

descriptions of nature. This period was of great significance for Darwin. His understanding of nature became more complex and, prompted by the work of Malthus to conceive nature as a selector, his naturalistic ideas began to acquire a direction slightly different from that of his predecessor Humboldt, though preserving traces of Humboldt's influence. As Sloan puts it: "the synthesis of Darwin's complex body of readings and reflections finally took shape in the remarkable first drafts of his transformist theory in 1842 and 1844, the first texts to employ the concept of 'natural' selection. In these texts we can also see the beginnings of the interplay of the 'Humboldtian' and 'Malthusian' conceptions of nature"⁸¹³.

During the earliest years in which Darwin was engaged in formulating his theory, his writings, according to Sloan, display a conception of nature that resembles Spinoza's notion of *natura naturans* and *natura naturata*⁸¹⁴, and it is in those writings that one can perceive the link between the sense of the sublime in Darwin and the figure of God—with the understanding, as noted above, that this "God" is not the God of traditional theology—. Connecting Darwin's ideas with the Spinozistic notion of nature, Sloan makes the important claim, that in Darwin's writing "these [the complex forms and adaptations found in nature] are not contrivances imposed by an external creator on a passive material nature in the tradition of British natural theology. They are rather properties that emerge from the immanent constructive activities of nature itself"⁸¹⁵. After all the references to theology, Sloan finds it necessary to qualify the term "religious": "if we define "religious" motivations to involve some kind of belief in the transcendent, in an objective foundation of a moral order, and as the source of answers to the main questions of life and death, a constitutive and even religious significance in Darwin's appeal to "nature" is more plausible"⁸¹⁶.

copy of Humboldt's *Personal Narrative* taken as a helpful reference for his own research. Darwin's JR preserves Humboldt's descriptive style, which is characteristic for its adoption of two different ways of analyzing and describing the elements of nature. On the one hand, Humboldt adopted the Romantic Movement's delight for nature and, consequently, he also maintained the romantic descriptive style when describing the elements of the natural landscape. This particular descriptive method is easily recognizable since it shows the subjective point of view of the beholder and, therefore, the feelings that some scenes or elements of nature arouse in the observer. On the other hand, one recognizes in Humboldt's texts the descriptive method that natural sciences use to analyze the environment. This descriptive style is formed by the objective information with which the observer aims to devise a complete view of nature, leaving aside the personal repercussion.

⁸¹³ Sloan, "Sense of Sublimity," 264.

⁸¹⁴ In *Ethics*, trans. Andrew Boyle, ed. with a revised translation by G.H.R. Parkinson (London: Everyman Library, 1989).

⁸¹⁵ *Ibid.*, 268.

⁸¹⁶ *Ibid.*, 267.

One must analyse whether religious beliefs shaped the way in which the English Naturalist formed an understanding of the natural environment. Sloan leans toward accepting that the transcendent had a certain influence on Darwin's ideas, causing Darwin to have a quasi-religious conception of nature: "Darwin's "nature" was something more than a mere metaphysical premise [...] it was also a source of moral order for Darwin, not in the sense of a system displaying obvious design and contrivance, but as a lawful system on which one could rely for ethical norms, serving as the source and foundation for life. To this extent, we can affirm that cognitive premises of a quasi-religious nature do indeed play a significant role in Darwin's science."⁸¹⁷ One can conclude, from Darwin's conception of the quasi-religious nature as something that comprises a system of laws and ethical norms that establish the basic principle of life, that this perception plays an important role in Darwin's scientific work.

D. Kohn argues for a certain ambiguity in Darwin's metaphysics-related writings. On occasion, Kohn notes, references to the Creator coexist with a ridiculing of the special creation doctrine; similarly, the same letter may contain both the affirmation and the denial of God. Kohn sees, then, a Naturalist with a dual character: "so we continue to have these conflicting portraits: Darwin as conforming Victorian theist – the last of the natural theologians – and Darwin as religious radical who recovered the deistic tradition of the enlightenment and had a special role in establishing the independence of scientific naturalism and the secularization of the modern world view"⁸¹⁸. Darwin's search for a scientific theory of biological origins unfolding in a specific theological context⁸¹⁹ is, according to Kohn, what is important. The context appears to influence Darwin's thought and, in Kohn's view, this influence can be seen during the first years in which Darwin developed his theory. Although one can, at the same time, detect certain materialism in his ideas. These two aspects of the Naturalist add ambiguity to his texts.

Darwin can be regarded a materialist, but this doesn't lead to the consideration of him an atheist, as he saw no problem with affirming that the laws of nature may be established by God – an impersonal God, undefined and synchronized with nature itself. Darwin's work consists in explaining a natural order that implies the existence of a

⁸¹⁷ Ibid., 269.

⁸¹⁸ David Kohn, "Darwin's Ambiguity: The Secularization of Biological Meaning," *The British Journal for the History of Science* 2: 22 (1989), 218.

⁸¹⁹ Ibid., 223.

Creator⁸²⁰. This dual aspect is why Darwin's thought is compared to Victorian Romanticism, which was also pulled simultaneously in two different directions: the "lyrical materialism"⁸²¹ of William Wordsworth and the idealistic theology of Samuel Taylor Coleridge. Besides, a new approach to the sublime and the beautiful from a naturalistic perspective can be found in Darwin's thoughts, as Kohn notes: "Darwin can be shown to preach a naturalist reconciliation of the sublime and beautiful. When he lifts up the vision of a natural world created and finely balanced by selection, he captures the heightened religious emotions of a doxology and appeals to a spirituality dislocated by the Victorian crisis"⁸²².

The sublime, which is characterized by a powerful and destructive nature, is in diametric opposition to the beautiful, defined more by calm than by natural force. Wordsworth's search to conciliate the sublime with the beautiful is brought to completion in the work OS, where, Kohn affirms, one encounters a Darwin who is no longer the young Humboldtian Naturalist of JR, but rather a mature scientist who can find the balance between the beautiful and the sublime Wordsworth yearned for⁸²³.

Darwin achieves a new form of perceiving nature, a form that is inevitably rooted in Romanticism, but that, little by little, distances itself from an *enchanted* vision of nature, arriving at explanations of the way nature works that do not draw on the transcendental. Despite this, and his evolutionary theory, Darwin continued to perceive beauty in nature.

It is, in my view, incorrect to claim that Darwin found himself on the fence at all times; I rather think that with the passage of time Darwin refined his way of seeing nature. His incessant observation of the environment, which resulted in an increase of knowledge, caused Darwin to modulate his perception of the landscape. As James Paradis notes: "While Darwin's developing theories did not alter the appearance of landscape, they did ultimately alter what Darwin saw"⁸²⁴. Paradis locates the difference between Naturalism and Romanticism in the perception of nature, and comments that "as [Darwin's] concept of nature became increasingly intellectual and abstract, his representations became less traditional and emotional"⁸²⁵. I suspect that, contrary to

⁸²⁰ Ibid., 238.

⁸²¹ Beer, *Darwin's Plots*, 44.

⁸²² Kohn, "Darwin's Ambiguity," 234.

⁸²³ Ibid., 235.

⁸²⁴ Paradis, "Darwin and Landscape," 105.

⁸²⁵ Ibid., 107.

Paradis's argument, knowledge intensifies the aesthetic experience, making it denser, more human, deeper, and more profound. This is exemplified in the last paragraph of Darwin's OS.

11.2. The “entangled bank,” metaphor of positive disenchantment

The last paragraph of OS (“It is interesting to contemplate an entangled bank...”⁸²⁶) is key to a study focused on the Darwinian perception of natural beauty. Kohn considers that the “entangled bank” metaphor does not pertain only to the last paragraph of OS, but is developed over the course of JR. He argues that in JR, Darwin exhibits a variety of strong responses to natural scenery. In describing his experiences in Tierra del Fuego he stresses decadence and desolation⁸²⁷, whereas he sees grandiosity in the Brazilian forest. Both scenes are however conducive to the creation of the entanglement metaphor: “the Darwinian fixation with entanglement, both in Tierra del Fuego and Brazil expresses a struggle towards the sublime that is rooted in Milton's language⁸²⁸”.

It should be noted that Kohn also traces the roots of the “wedging metaphor”⁸²⁹ that appears in the *Transmutation Notebook* of 1838, and he describes it as the origin of the thoughts expressed in the last paragraph of OS, where it is finally united with the “entangled bank.” As Kohn puts it: “my claim is that the birth of the entangled bank in 1859 was already foreshadowed in the *textual framing* of the 1838 wedging metaphor [...] the wedging metaphor and the entangled bank prove to be intimately related in the

⁸²⁶ Darwin, OS, 489. W.F. Cannon criticizes the lack of accuracy even in the title of S.E. Hyman's work, *The Tangled Bank*: “I cannot resist noting that Professor Hyman has even got the title of his own book wrong. Darwin's word is ‘en-tangled’” (“Darwin's Vision,” 176 (note 50). Emphasis in the original). Cannon's criticism is not exactly right. Darwin used the expression “entangled” in the editions of OS in the years 1859, 1860, 1861 and 1866. He then used the expression “tangled” in the editions in the years 1869, 1872 and 1876.

⁸²⁷ David Kohn (“The Aesthetic Construction of Darwin's Theory,” in *The Elusive Synthesis: Aesthetics and Science*, edited by A. I. Tauber, 13-48 (The Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1997)) refers to the following quote: “Among the scenes which are deeply impressed on my mind, none exceed in sublimity the primeval forests undefaced by the hand of man; whether those of Brazil, where the powers of Life are predominant, or those of Tierra del Fuego, where Death and Decay prevail” (Darwin, JR, 503).

⁸²⁸ Kohn, “Aesthetic Construction,” 26.

⁸²⁹ The “wedging metaphor” derives from Darwin's comment about the necessity of finding a structure that could be adapted to change. As Kohn puts it: “The balance of death and destruction with life and growth – the economic balance sheet of nature – finds its meaning in adaptive change” (Ibid., 37).

Origin. In the end, they are almost one [...] their commonality derives from Darwin's powerful attachment to his version of the romantic aesthetic"⁸³⁰.

Recalling the previously mentioned discussion on the relation of the sublime with natural force and of beauty with calm, Kohn includes a last thought regarding Darwin's metaphors. He argues that in both metaphors it can be noticed a kind of preparation of the textual frame, where Darwin invites us to contemplate the natural landscape that he sees, allowing him to then explain the workings of what he can observe. In other words, the transit from the beautiful to the sublime occurs within just one thought.

The final fragment of OS displays an aesthetic sensibility in a "disenchanted" sense, though this should not be interpreted as "disenchantment" being a negative process. It is noticeable how Darwin continues to perceive beauty in nature ("endless forms most beautiful and most wonderful have been"⁸³¹) despite having unveiled its workings⁸³². In Darwin's case, there is no "disenchantment" in the Weberian sense, but quite the opposite. A theory that explains the unknown aspects of the evolution of species prompts Darwin to approach nature with new eyes, and this makes him marvel at it even more than before discovering his theory of the evolution through natural selection. G. Levine calls this process "secular re-enchantment" and notes: "the excitement that follows upon understanding the instincts that drive birds to migrate (and this requires no mystification or invocation of transcendental spirit), the astonishment that follows upon recognizing the overwhelming complexity of the eye's functioning (even despite the flaws in the mechanism that are clear evidence that there is no intelligent design behind the construction of the eye) [...] these and all the various knowledges that scientific study of nature and the human has been producing are elements of new forms of enchantment"⁸³³.

I find this approach to Darwin's perception of nature appealing, and therefore I venture to refine somewhat the claims of Paradis, discussed earlier: the theory of natural selection maybe doesn't modify the appearance of landscape, but it does modify the

⁸³⁰ Ibid., 40. Italics in original

⁸³¹ Darwin, OS, 429.

⁸³² In fact, George Levine (*Darwin Loves You. Natural Selection and the Re-enchantment of the World* (Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 2008) argues that seeing Darwin's work as devoid of affection for the world is an incorrect way of interpreting it: "The tendency to understand Darwin's world as providing no affective or even rational compensation is [...] another of the 'misuses'—although perhaps an inevitable one—of Darwin" (p. 31).

⁸³³ Ibid., 28.

representational instances —previous information, theoretical explanations, etc.— that always go along human experience. This allows Darwin to see in the landscape that which the Romantics cannot see. That is, Paradis’s argument could be amended in the sense that whilst Darwinian evolutionism does not modify the physical appearance of the landscape —a trivial claim since no theory can accomplish that—, to a great extent it reshapes what the brain or mind sees. In other words, it does not alter what the eyes see, but it modifies the human perception of the images received on the retina; it changes the way the landscape is interpreted, the human sensations, the “apperception” (Leibniz) – and, finally, the internal experience, including the aesthetic experience.

The multiple interpretations from experts regarding the meaning of Darwin’s words in the last paragraph of OS range, logically, between the defence of a mechanized WV founded on the laws that make up the Darwinian TE, and a position that aims to highlight the wonderful grandeur and beauty that nature in the entangled bank hosts, “clothed with many plants of many kinds, with birds singing on the bushes, with various insects flitting about, and with worms crawling through the damp earth.” But the laws that found the TE, brought to the final lines of OS and listed one by one (“Growth with Reproduction,” “Inheritance,” “Variability,” “Ratio of Increase,” “Struggle for Life,” “Natural Selection,” “Divergence of Character,” “Extinction”⁸³⁴) seem susceptible to dichotomous interpretations, as those defending an implicit enchantment in the TE on the one hand, and on the other, those highlighting the exclusive preponderance of the scientific character, derivable into a possible disenchanting effect.

The “disenchantment” (*Entzauberung*), that in *Wissenschaft als Beruf* M. Weber attributes to the rationalized explanation of the world that natural sciences provide, would lie, as it was already advanced in the Introduction to this thesis, in the faith in the existence of scientific explanations of the world, that is, in the ability to access rational knowledge, subject to calculation, voluntarily at any time, an undeniable trigger for the vanishing of the belief in magical explanations on how the world works. The disenchantment, or the effect of the illustrated disappointment, was to arise due to the assimilation of the idea that modern science was neither oriented nor enabled to give meaning to the world. G. Levine takes an intermediate position, between a strict interpretation of Darwinian scientific rationalism and his more poetic side. Likewise, he characterizes NS as re-enchanting, revealing of laws different to the divine laws that

⁸³⁴ Darwin, OS, 489-490.

allow a new vision of the sublime in nature, that of the incessant movement of living beings and connection of invisible but latent forces that are exerted on these. In this way Levine undoes the Weberian disenchantment that Darwin's theory might create in those who knew it, and proposes new forms of secular enchantment obtained from consciousness, "of a world overwhelmingly complicated, "entangled," and wonderful beyond human imagination"⁸³⁵. Levine's stance is that which recovers the enchantment that, allegedly, an exclusive fixation on the mechanical nature of the TE would take away.

One of the clearest examples of a "dis-enchanted" interpretation of Darwin's theory is that of D. C. Dennett. The author presents the dangerous idea of Darwin⁸³⁶ as a "universal acid" that corrodes the fabric of traditional ideas and offers a new revolutionary vision of the world based on NS considered as, using a usual term in Dennett, a mechanical "algorithm" that dispenses of an intrinsic rationality that controls its own mechanism. Levine, by contrast, defends the importance of the Romantic appreciation of Darwin's WV: a new experience of the world explained in evolutionary terms, "more fascinating, more interesting, more beautiful"⁸³⁷.

Certainly, the interpretations that focus on scientific rationality do not dwell on the beauty or enchantment of Darwinian evolutionary theory, and are not receptive to a descriptive vocabulary that includes reverence or awe before the forces operating in nature or the characteristics or criteria to consider when observing and analysing it. However, these aspects should not be understood as restrictive and exclusive. The undisputed interest of Darwin's theories compared to other alternative explanations based on the supernatural would be taken by default. The enriching character of the scientific argument and of the WV that science allows to achieve, would offer a new cognitive experience, admirable in itself and whose interest would have been thought to be of considerable depth.

Levine gives particular importance to the last notes of OS, taken as the key reference to glimpse a certain permanence of the sublime in Darwin's words about the greatness he can perceive in the WV he proposes ("There is grandeur in this view of life"⁸³⁸), and used as a reference to dispel any kind of scientific interpretation of the

⁸³⁵ George Levine, *Darwin Loves You*, 168.

⁸³⁶ Dennett, *Darwin's Dangerous Idea*.

⁸³⁷ Levine, *Darwin Loves You*, 248.

⁸³⁸ Darwin, OS, 429.

listed laws (“These laws...”⁸³⁹) that is arid and excludes an enchantment that Darwin himself would wish to transmit. Surely Levine does not want to transmit a message about an enchanted interpretation of the evolutionary laws in a strict sense, but to highlight the fascination that science itself can produce without resorting to supernatural explanations. Aesthetic perception of nature would even be increased, not diminished, thanks to the scientific approach, the promoter of new, deeper and sharper approaches to the world. It is pertinent to recall that such ideas had already been put forward by R. Dawkins, in his evident disagreement, expressed in his work *Unweaving the Rainbow*, with the Romantic poet John Keats and his dissatisfaction caused by the knowledge of the ideas unfolded in Newton’s *Optics*, on how light can be broken down into the colours of the rainbow by using a triangular prism.

Going back one more step on the timeline, and if the multiple allusions that could be taken into account are overlooked, it is worth noting the words of A. von Humboldt in his introduction to the work *Kosmos*⁸⁴⁰. Humboldt, based on his own experience as a Naturalist, refutes the widespread idea that sustains a loss of enchantment as a result of increased knowledge and advocates the reconciliation between a rigorous scientific approach to the world and the later narration that expresses the human impressions before the magnificence of nature. The enjoyment derived from the observation of nature, according to Humboldt, could be split, on the one hand, into an intense but primary delight before the perception of the existence of an animated and harmonious whole, made up of some intrinsic physical laws whose functioning mechanisms would remain unknown to the observer; on the other hand, there would be the pleasure generated from the accurate and regulated knowledge of the characteristics of the landscape, and of the laws of nature that operate constantly. Considering both types of enjoyment, aesthetic and epistemological, as parts of a necessary progression, Humboldt supports an overlapping of these parts, where aesthetic pleasure and scientific knowledge interact to generate a third type of enjoyment, with increased rational and aesthetic intensity.

The scientific delight, whether promoted by a certain influence of the Romantic WV, according to Levine, or by the explanatory power, according to Dawkins, would rest in the second type of enjoyment described by Humboldt. The juxtaposition of

⁸³⁹ Idem.

⁸⁴⁰ Alexander von Humboldt, *Kosmos, Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Vol. I (Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1845-1862), 3-48.

scientific knowledge and cognitive enjoyment, resulting in an enhanced aesthetic perception, makes up the foundation on which Darwin would support the weight of the enumeration of its laws at the end of OS. The entangled bank to which Darwin refers would constitute a metaphor for a particular recomposition of elements that would account for the existence of the Humboldtian harmonic whole. This metaphor would offer a rational explanation of the parts and would allow the payment of particular attention to the greatness of the vision of life that is proposed in the work. The re-enchantment that Levine poses would mean the rejection of an unfounded disenchantment by the remarkably scientific interpretations, reluctant to a more Romantic appreciation of Darwin. Similarly, it would advocate the discredit of an alleged Darwinian disappointment, destroyer of all meaning and value in life, and would support, on the contrary, the secular enchantment inherent to scientific activity. In cases where these interpretations do not exist —Levine’s “re-enchanting” and the “dis-enchanting” interpretations—, the existence of a perpetual and latent scientific enchantment in the narration of the TE should exist, not understood in a strict magical sense.

Levine’s words could be formulated in a reverse sense, perhaps more in line with Darwin’s framework of ideas. The Darwinian TE does offer a disenchanted view of world, in the strict sense of the term. Knowledge of the evolutionary laws would allow the observation of the world through a crystal filter with increased optics, which would demystify what is observed and would add intellectual and aesthetic value, at the same time. This dis-enchantment should be understood as a favourable characteristic for a process of reinterpretation of everything observed, far from any presupposition involving the use of spiritual, magical, dark images from the epistemic, ultimately enchanted, point of view.

To assume, from here, the existence of a specific purpose implicit in the closing words of OS, implies a certain hermeneutical risk. However, the suspicions obviously tend to relate to allusions of the beauty and the wonderful character of the “endless forms” emerged from “so simple a beginning”⁸⁴¹ to the feeling of the sublime in the aesthetic perception of nature, generated, in the case of Darwin, from scientific practice and the fact of assuming its results. The negativity that usually accompanies the term

⁸⁴¹ “from so simple a beginning endless forms most beautiful and most wonderful have been, and are being evolved” (OS, 429).

“disenchantment” would come from an equivocal assimilation of the implications posed by a theory like Darwin’s, transgressive by definition, breaking away from old conceptions of the world, as well as from the acceptance of the suspected invasion of a new materialism, contrary to all supernatural metaphysics. Thus, according to R. Holmes, “the process of evolution by ‘natural selection’ replaced any need for ‘intelligent design’ in nature. Darwin had indeed written a new Book of Genesis”⁸⁴². Understandably, the reception of such ideas, within a general framework, does not give any attention to aesthetic judgments from a semiotic analysis of Darwinian lexicon. However, the presumption of the permanence of a powerful aesthetic feeling projected onto the WV proposed by Darwin, was to remain equally dubious.

There is an easily observable evolution of ideas and narrative styles by a parallel progressive and chronological progress in the work of Darwin. JR would represent an initial approach, with a narrative style closer to the Humboldtian narrative, for what would culminate, masterfully developed in OS, being the TE, addressed using a language notably scientific and not opposed to, although indeed quite distant from, JR language. Symmetrically, the allusions, typical of JR, to the impression made upon the observer by certain outstanding scenes of nature and the feelings generated by this, diminish sharply in the passage from one work to another. If the last words of OS really indicate the persistence and stability of a certain Romantic feeling of the sublime, generated, however, from a thorough analysis of the natural environment, then these feelings should not be interpreted, in my view, as re-enchanting but as positively disenchanting and suggestive of a new form of perception of beauty in nature. The counterintuitive nature of the persistence of Romantic traces in a visibly scientific progression would inevitably dissipate in the case that such traces were easily projectable to post-OS works and that allowed a glimpse of the author’s acceptance with the emotional stance suggested by the metaphor of the “entangled bank.”

The way to understand the last lines of OS that I propose, of positive disenchantment, does not, however, imply a prolonged continuity throughout the other works by Darwin, but the perception of an increasingly opposed ideological movement. The confessions made in AB indicate the deterioration of the vivid form of aesthetic perception of nature, closely linked to the words of JR and immortalized in OS through matured ideas on the evolution. Darwin’s autobiographical text reveals anxiety about a

⁸⁴² Holmes, *The Age of Wonder*, 451.

specific type of loss he intuitively identifies as a perceptive loss and whose implications would be close to an understanding of dis-enchantment as a negative process, generating a particular kind of “colour-blindness,” which would make it difficult for him from the usual form of aesthetic approach to the natural landscape.

11.3. The “colour-blindness,” metaphor of negative disenchantment

One of the aspects of the AB that has received the most scholarly attention is Darwin’s statement that he is losing his aesthetic taste. Some of Darwin’s statements in AB with regard to how the way he perceives the “scenes” of nature has changed, are especially significant:

I well remember my conviction that there is more in man than the mere breath of his body. But now the grandest scenes would not cause any such convictions and feelings to rise in my mind. It may be truly said that *I am like a man who has become colour-blind*, and the universal belief by men of the existence of redness makes my present loss of perception of not the least value as evidence (AB, 76).

Darwin’s memory refers to the conviction narrated in JR, born from the observation of elementally opposed scenes, although both potentially generators of the feeling of the sublime in the observer. The richness of forms and elements that offers a landscape like the Brazilian rainforest and the predominance of “Death and Decay”⁸⁴³ of the vast wilds of Tierra del Fuego constitute sufficient evidence to convincingly assert the impossibility of remaining unmoved before such scenes “and not feel that there is more in man than the mere breath of his body”⁸⁴⁴. To the astonishment of Darwin, what years ago appeared as an automatic mental mechanism of observation, perception and subsequent assimilation of the sublime in nature, with the passage of time degrades to become what the author himself diagnosed as perceptual “colour-blindness,” a sentimental blindness whose symptoms require a retrospective analysis that goes back precisely to the reading of poetry.

This loss begins with poetry, previously a source of pleasure to Darwin. The Naturalist notes in his AB that he used to read poetry. But he also confesses that he has completely lost the taste for it over the years: “later in life I wholly lost, to my great

⁸⁴³ Darwin, JR, 503.

⁸⁴⁴ Idem.

regret, all pleasure of poetry of any kind”⁸⁴⁵. Darwin states that his taste for poetry lasted until he was thirty years old, but that since that age, poetry began to bore him to the point of nausea. The mental change Darwin notices (“my mind has changed during the last twenty or thirty years”⁸⁴⁶) is manifested in a surprising perception of poetry as something boring, and even nauseating in the case of Shakespeare: “I have tried lately to read Shakespeare, and found it so intolerably dull that it nauseated me”⁸⁴⁷.

The previously mentioned mental disorder seems to have a definitive connotation with a “loss of taste,” found on this occasion in painting and music: “I have also lost my taste for pictures or music”⁸⁴⁸. The poetic genre, pictorial taste and music appreciation form a set that serves as prelude to the mention of the landscape perception, on which Darwin states to still retain some appreciation for refined scenes of nature. However, in turn, he claims to have lost the sense of “exquisite delight” that such scenes used to cause him: “I retain some taste for fine scenery, but it does not cause me the exquisite delight which formerly did”⁸⁴⁹.

The listing of examples has a delimiter purpose, focused on the loss of the highest/finest aesthetic tastes, as opposed to the interest still held by readings such as history, novels, biographical stories, travel writing and essays of all kinds⁸⁵⁰, a loss that Darwin described as “curious” and “lamentable”:

This curious and lamentable loss of the higher aesthetic tastes is all the odder, as books on history, biographies, and travels (independently of any scientific facts which they may contain), and essays on all sorts of subjects interest me as much as they did (AB, 113).

The curiosity and anxiety mentioned and, in turn, projected onto Darwin’s words need to be seen as related to the content between brackets (“independently of any scientific facts which they may contain”), mentioned subtly but whose presence should not be ignored and demands reflection.

⁸⁴⁵ Darwin, AB, 38.

⁸⁴⁶ Ibid., 112.

⁸⁴⁷ Ibid., 113.

⁸⁴⁸ Idem.

⁸⁴⁹ Idem.

⁸⁵⁰ G. Beer (“Darwin’s Reading,” 548) opts for an intuitively understandable solution to the mystery about the permanence of a certain kind of taste for certain genres and the disappearance of another. The author attributes the permanence of taste for novels to the fact that they were not so cognitively demanding as other scientific readings. The key would lie in the complexity or greater cognitive accessibility that these types of texts required from Darwin. If this is the cause, or one of the causes of the problem that Darwin regrets so much, then Beer highlights his inability to detect it, with the origin of the problem being so cognitively simple.

It is understandable that Darwin finds pleasure in certain types of narrative, “lighter” perhaps, not exclusively because of its scientific content, but because they are a good form of entertainment. However, the permanence of the taste for a specific type of narrative that doesn’t include the finest arts such as poetry, music, painting and landscaping, allows a glimpse of the feeling of confusion, along with the desire to find reasons that explain what is happening to him. From the initial ignorance manifested by Darwin on the causes that are behind this issue, there is in the work an attempt to search for a type of discrimination, of explanation, expressed in the indication Darwin makes about the possibility of finding a scientific basis in the readings he still can focus on, a type of content that the author still finds interesting, which leads to the detection of a partial “brain-atrophy,” and to relate this atrophy to the scientific practice taken as an exclusive method, as an exclusive style of thought.

There are several authors who have contributed towards an explanation of Darwin’s loss of aesthetic taste. J. A. Campbell mentions the two explanations that have dominated the attempts to solve the issue of Darwin’s affective decline. He suggests that his decline has been attributed to both Darwin’s overconcentration on scientific studies, and to his loss of religious faith⁸⁵¹. He states that two types of evidence have been used to support these claims: first, the testimony of AB, and second, the limited relevance that Darwin attributes, in *The Descent of Man* (1871), to emotion and imagination in man’s future evolution. In Campbell’s view, however, these interpretations of Darwin’s affective decline are based on an incorrect or partial reading of Darwin’s texts, and are in conflict with explicit evidence in those texts. Although there is some evidence which is generally accepted, such as the mentioned aspects of AB and *The Descent of Man*, Campbell thinks that the claims about Darwin’s affective decline have been made without paying sufficient attention to other relevant pieces of evidence.

Campbell bases his theory on differentiating art and nature. Campbell’s argument is that, although it is evident that Darwin suffers a significant loss of interest in art—and indeed, he confirms the existence of that loss in AB—, a comparable loss of interest in nature cannot be detected in his texts, nor does Darwin claim to have suffered such a loss: “Darwin’s affective responsiveness to nature did not undergo a

⁸⁵¹ John Angus Campbell, “Nature, Religion and Emotional Response: a Reconsideration of Darwin’s Affective Decline.” *Victorian Studies* 18: 2 (1974), 159.

decline at all comparable to his decline of interest in art [...] One need not read far in any of Darwin's works to see that one of the most striking aspects of Darwin's emotional response is his manner of describing the natural world. The language of Darwin's descriptions betrays a relationship with the objects of his study that is personal and affective. In his earliest work his praise of nature is expectedly exuberant"⁸⁵².

Even if Darwin's manner of observing and describing nature did not become completely unemotional, it did nevertheless change: "as he grew older, Darwin's response, without ceasing to be intense, became less effervescent and more serene"⁸⁵³. However, this merely indicates a change in the character of Darwin's emotional sensibility to nature, not a disappearance of that sensibility.

Then Campbell tries to discover whether Darwin's affective response to nature had religious roots. He compares Darwin to the natural theologian William Paley, and he states that they share "a delight in the particular, but the difference between them is that for Darwin the particulars of nature have very little connection with God"⁸⁵⁴. And yet, Darwin had referred to the existence of something more than the corporeal in a human being when faced with the Brazilian jungle. Viewing these types of situations as general and the observation of a flower as something particular, Campbell argues that for Darwin, God was a "God of things in general"⁸⁵⁵.

In looking for the source of the pleasure that nature provides Darwin, Campbell makes an association between Darwin's love of nature and his conception of science. He suggests that the emotional force Darwin's work had in the early years might almost have eclipsed the scientific rigor of his observations, whereas in his later years this situation was reversed⁸⁵⁶. According to Campbell, however, Darwin achieved a balance between science and emotional delight found in nature, a balance that was rooted in his humanist vision of nature⁸⁵⁷. Darwin demonstrates this humanism by not evincing any kind of discomfort with comparing human beings with the humblest of organisms, and by expressing great admiration for such organisms. This acknowledgment of those apparently insignificant beings is what makes human beings worthy of participating in

⁸⁵² Ibid., 161-162

⁸⁵³ Ibid., 163-164.

⁸⁵⁴ Ibid., 166.

⁸⁵⁵ Ibid., 167.

⁸⁵⁶ Idem.

⁸⁵⁷ Ibid. 168.

the organic flow of life. Darwin, therefore, says Campbell, “humanizes knowledge through emotion”⁸⁵⁸.

Once he has established Darwin’s continued emotional appreciation of nature, Campbell locates the source of Darwin’s complete focus on science during his later years in the serious illness that he suffered, which left him without enough energy to pursue other studies, including artistic activities and studies: “Darwin’s decline of interest in literature and music was not so much part of a larger hostility to art as a response to a life situation which did not allow him a reserve of emotional energy sufficient for its demands”⁸⁵⁹.

D. Fleming’s explanation of Darwin’s loss of interest in the aesthetic starts by describing the tradition of “dissociation of knowledge and sensibility; fact and affect” that, it is argued, leaves people with only the capacity to know and not the capacity to feel⁸⁶⁰. In addition, Fleming focuses on the influence of religion: according to him, religion influenced Darwin in the worst possible sense and was an important factor in Darwin’s loss of interest in aesthetics. Fleming’s question is: “Why did Darwin experience this atrophy of the aesthetic instincts?”⁸⁶¹, and locates the key to the puzzle in Darwin’s experience with the feeling of the sublime, which links his loss of aesthetic taste to his views on religion.

Fleming notes that, even if Darwin never defines what exactly it is that he means by “the sublime,” it is clear that “the sublime was associated by Darwin with an upwelling from the depths of the spirit that appeared to set reason aside and prevail over it”⁸⁶². Fleming also stresses the role that various fundamental pillars like scenic grandeur, religion, and the sublime play: “Great art by association with scenic grandeur, scenic grandeur with religion, and all three with the sublime, became part of a single universe of experience”⁸⁶³. It is not difficult, therefore, to detect in Darwin’s texts a connection between the feeling of the sublime, achieved through linking art with nature, and religious feeling. Fleming thus affirms that, if Darwin eventually lost his taste for the aesthetic it was because of his insistence on distancing himself from the religious⁸⁶⁴,

⁸⁵⁸ Ibid., 173

⁸⁵⁹ Idem.

⁸⁶⁰ Donald Fleming, “Charles Darwin, the Anaesthetic Man,” *Victorian Studies* 4 (1961), 220.

⁸⁶¹ Ibid., 225.

⁸⁶² Ibid., 226.

⁸⁶³ Idem.

⁸⁶⁴ Ibid., 227.

an insistence that is clear in his works. Fleming thinks it is logical, given the connection between religious feeling and the feeling of the sublime, that Darwin's effort to gradually distance himself from religion was accompanied by a parallel distancing from the sublime and from everything derived from the aesthetics of landscape.

A further question appears too. In regard to feelings, Fleming notes: "Intense feeling was undesirable in Darwin's own experience as exacerbating his already keen sensitivities [...] Therein lay a tremendous ambiguity at the very heart of Darwin's position"⁸⁶⁵. That ambiguity is embedded in the theory of natural selection, which, as it emphasizes "pain, suffering, frustration, and unfulfillment" so that "any good that comes *of* it, comes *by* evil"⁸⁶⁶, it collides with the search for, and broadening of, the good in religion. Fleming describes Darwin's view of this in this way: "to him [Darwin], a God that dwelt in natural selection would be the worst of all possible Gods. For the proprietor of the universe to have to seek for a mere preponderance of good over evil in the world that he made, which was the best that could be said for any progress attained by natural selection, was monstrous to Darwin's eyes"⁸⁶⁷.

Darwin also doesn't find any solace in the claim that asserts that suffering is a means of moral improvement: that claim, in his view, only makes it all the more unacceptable to believe that a God that was benevolent could have created millions of animals inferior to humans on the animal scale that could not obtain any moral improvement from the suffering that was supposed to offer an opportunity for it⁸⁶⁸. In this sense, M. von Sydow considers the alleged loss of perception of the grandeur of nature as a consequence of the assimilation of the ideas that his works present, that is, the abandonment of a benign conception of nature: "Darwin, when describing his loss of a benign view of nature, confessed that he also had become, so to speak, colour-blind even to grand scenes of natural beauty, which formerly had made an overwhelming impression on him"⁸⁶⁹.

It could even be stated that Darwin's rejection of art is due to NS presupposing the very opposite of nature understood as a work of art. Fleming, argues that the source of this rejection can be more appropriately located in Darwin's determination not to

⁸⁶⁵ Ibid., 229.

⁸⁶⁶ Idem. Italics in original.

⁸⁶⁷ Ibid., 231

⁸⁶⁸ Idem.

⁸⁶⁹ von Sydow, "Undermining Christianity," 153.

become an accomplice to evil by accepting the dominion of God⁸⁷⁰. If the sublime is understood as the act of observing (from a distance) the relentless power of nature, with the result of a feeling of human insignificance in the face of natural force, it seems only logical to argue that Darwin rejects the possibility of accepting the existence of a God that imposes evil from above: “the chief lie of lying religion for him was that evil could have been inflicted from on high instead of simply occurring. If, by access to the sublime, he should assent to this lie, his act of charity to mankind for uncovering the harsh necessity of natural selection would fall to the ground”⁸⁷¹.

The only possibility of incorporating art into Darwin’s system would then be discovering a constructive role for religion in the evolution of humanity: “the iron band that clamped art, sublimity, and religion together in his own experience would have meant that the obvious way to build art into his system would be to assign a powerful role to religion as a constructive force in the development of mankind”⁸⁷².

The mental transformation that Darwin refers to at the beginning of his summarising factual analysis, would be an alleged mechanization of the mind, with this turned into, according to his own harsh words, “a kind of machine for grinding general laws out of large collections of facts”⁸⁷³. A. Gopnik suggests not interpreting the lack of aesthetic taste, growing increasingly greater over the years, and the preference Darwin retains for the novel as his exclusive reading material, as a limitation to the exclusive reading of scientific texts. Darwin would have developed satisfaction and a simple preference for the gradual description of events that takes place in novels and would have ruled out the intricate design of the world found in poetry. Darwin, according to Gopnik, does not transmit literary indifference, but good judgment. The disregard at the time for the Victorian novel generated disrepute, in relation to the aesthetic taste, of its readers; Darwin’s uneasiness would have occurred, perhaps, because of the open confession of his preference for the literary genre that was aesthetically more discredited⁸⁷⁴.

⁸⁷⁰ Fleming, “Anaesthetic Man,” 232.

⁸⁷¹ *Ibid.*, 233.

⁸⁷² *Ibid.*, 235.

⁸⁷³ Darwin, AB, 113. Beer (“Darwin’s Reading,” 562) associates the weakening of the powers of Darwin’s imagination to the metaphorical language of works like OS, which would have generated a string of incorrect interpretations regarding the theories present in the work, and it would have forced Darwin to review parsimoniously, year after year, the most problematic content of OS.

⁸⁷⁴ Gopnik, *Angels and Ages*, 148-149.

Gopnik's suggestion about the non-existent limitation of Darwin to the reading of scientific texts is admissible, but at the same time arguable. Admissible, because of the assumed inability of Darwin to establish a logical analogy between his absolute dedication to the scientific study and the loss of higher tastes. Arguable, because of the highly speculative nature of the note, which is normative on Darwin's character and aesthetic suffering, an issue, apparently, insoluble even for him. It is logically unacceptable, however, his contribution around the discredit of the Victorian novel and the modest confession by the Naturalist of his likes. Darwin doesn't regret maintaining an aesthetic taste —whether discredited or not— for Victorian novels —in fact, he openly maintains his liking for them—, but in any case, the loss of the taste for other literary genres. His inability to aesthetically appreciate poetry is, undoubtedly, a distressing fact, but it is not the principal cause for his concern. The main root for Darwin's discontent lies in the ignorance of the *cause* leading to the loss of a kind of taste and to the permanence of another.

Besides poetry, Darwin had enjoyed art and music, but in his old age, he had lost his taste for most art forms to such extent that he even felt that a part of his brain —the part related to the aesthetic (the higher tastes)— had atrophied; he had only left some feeling for the beauty of scenery, and that was reduced too. Darwin finds this loss very strange. For Darwin, the cause for his “cerebral atrophy” linked to higher tastes, apparently an over-dedication to scientific study, remains incomprehensible: “why this should have caused the atrophy of that part of the brain alone, on which the higher tastes depend, I cannot conceive”⁸⁷⁵. A fact inducing a confusion so pronounced that it leads Darwin to speculate possible methods that would have prevented the state of perceptual and emotional decline that is described, such as a more regular approach to music and poetry:

if I had to live my life again, I would have made a rule to read some poetry and listen to some music at least once every week; for perhaps the parts of my brain now atrophied would thus have been kept active through use (AB, 113).

One of the most developed hypothesis to form a stable basis that explains Darwin's perceptual disorder, adopts precisely the conviction that the over-concentration in scientific study would constitute one of the major causes of such imbalance. But what accepting this specific interpretation doesn't include is the logical

⁸⁷⁵ Darwin, AB, 113.

confusion of the author before the explanatory implications that such admission would entail. Accepting the scientific over-commitment as a cause of Darwin's "brain atrophy," requires argument about, therefore, the reasons why such scientific practice is exclusively harmful to the higher tastes and not to the appreciation and pleasure obtained from texts with historical, biographical and literary themes. This particular reading, blinded perhaps by the influence of Weber's idea of disenchantment, is resolutely as ineffective as the vague attempts by Darwin himself for considering the regular practice of music habits and poetry reading as preventive measures to avoid any type of mental atrophy due to disuse.

Instruction in the field of aesthetics is not a possibility that is only plausible to Darwin. The search for a rationalised humanity, for Schiller, would have to be found in aesthetic education: "the most pressing need of the present time is to educate the sensibility, because it is the means, not only to render efficacious in practice the improvement of ideas, but to call this improvement into existence"⁸⁷⁶.

The education through beauty that Schiller proposes should be understood as an education of sensitivity, an inculcation of aesthetics to the human way of life — ennoblement of the human being— because beauty, as a principle representing freedom in materiality, is comparable to the essence of human morality. In the words of Schiller himself, "it is through beauty that we arrive at freedom"⁸⁷⁷. To ennoble the human being would consist in reconciling the physical and the rational or moral, through aesthetic education, a pursuit of the ideals of the Enlightenment but without applying its purely theoretical culture.

Schiller's conviction about the efficacy of aesthetic education in humans, however, cannot be transposed to the case of Darwin. His vocabulary conveys a clearly dubious connotation ("why [...] I cannot conceive;" "perhaps")⁸⁷⁸, which is no longer clear in the allusion to the only knowledge that seems to be certain:

The loss of these tastes is a loss of happiness, and may possibly be injurious to the intellect, and more probably to the moral character, by enfeebling the emotional part of our nature (AB, 113).

⁸⁷⁶ Friedrich Schiller, *Essays: Aesthetical and Philosophical* (London: George Bell and Sons, 1875), 48 (Letter VIII).

⁸⁷⁷ *Ibid.*, 28 (Letter II).

⁸⁷⁸ Darwin, AB, 113.

But found in Darwin's words is not just a dispassionate acknowledgement of a loss of interest in these forms of art, (poetry, painting, and music), he also conveys his grief at the loss, which he suspects may have further consequences. It is this "enfeebling of the emotional part of our nature" that seems to concern Darwin most, which, given its importance for Darwin in previous years, is hardly surprising.

Though not in exactly the same form, the importance he gave to this can also be seen in a passage in JR, where Darwin describes how his experiences in the Brazilian forest produced in him the feeling that there was more to human beings than the corporeal. In contrast to this, he later describes himself in AB as, in a way, "colour-blind." The scenes of the Brazilian forest that years earlier had prompted him to believe in something more than the corporeal, ceased producing this effect in Darwin with the passage of time. The Naturalist regrets that the very same scenes would no longer produce in him the same sensations of the sublime, of sentiments related to the divine.

It is possible that Darwin understood, or intuited at some level that, like a moral instinct, the aesthetic sense too has bio-evolutionary roots. This implied that the connection with the sublime, which all aesthetic theories since Plato had affirmed, would be lost. That Darwin lost, at the very least, the onto-theological significance of the beauty of natural landscapes, that is, that he no longer perceived them as *vestigia Dei* (traces of the Creator), is something that is known. This onto-theological perception of the landscape is inseparable from the traditional pre-Darwinist aesthetics: beauty as a manifestation of the sublime (divine) in man and in nature.

The second hypothesis that has received the most attention from experts for being, perhaps, the one that best explains the origin of the remarkable "enfeebling of the emotional part," is the hypothesis that focuses on the study of the modification of the author's religious beliefs. Darwin recalls in his AB his absolute belief in the existence of God and the immortality of the soul quoting a passage from JR which highlights the emergence of feelings of "wonder, admiration, and devotion" in the Brazilian jungle of such a pronounced vehemence, that would escape any precise description:

Formerly I was led by feelings such as those just referred to [on religion], (although I do not think that the religious sentiment was ever strongly developed in me), to the firm conviction of the existence of God, and of the immortality of the soul. In my Journal I wrote that whilst standing in the midst of the grandeur

of a Brazilian forest, “it is not possible to give an adequate idea of the higher feelings of wonder, admiration, and devotion, which fill and elevate the mind”⁸⁷⁹

The expressive ability, Romantic in essence, against the sublime grandeur of nature, would be closely linked to the sense of the existence of something more in man than his breath. However, the “colour-blindness” that Darwin affirms to suffer would have blocked the process of aesthetic perception of nature and the subsequent emergence of religious feelings.

The experiences related in JR would be supported by the classic link between the feeling of the sublime and the religious feeling (“The state of mind which grand scenes formerly excited in me, and which was intimately connected with a belief in God, did not essentially differ from that which is often called the sense of sublimity”⁸⁸⁰), especially exalted in the descriptions of nature from the Romantic period, a support that would fall apart over the years and with the progressive evolution of Darwin’s thought. Therefore, it could be considered valid the assumption that considers the end of a “Romantic” process of perception and description of nature, given the similar cessation of the belief in God⁸⁸¹. If the supernatural results in being the only resource that can somehow explain the experience before certain scenes of nature able to generate a feeling of sublimity, and Darwin refers to an alleged irremediable loss of faith, it should be considered definitely insufficient a hypothetical and desired perseverance, transferred, in this case, to the practice of landscape observation, as it was suggested for music and poetry. A logically satisfactory answer that would argue how a constant habit in aesthetic contemplation of nature would undo the feeling of irreligiosity manifested in Darwin would not exist.

I deduce, therefore, the existence of two types of perceptual “losses” that are not in conflict, but are overlapping, and that allow a glimpse of the presence of a perceptual and emotional transition in Darwin. First, the detected loss referring to the “brain atrophy,” wrongly attributed, in my view, to an over-dedication to scientific activity. On the other hand, the other loss would be that produced by a negative dis-enchantment

⁸⁷⁹ Darwin, AB, 76.

⁸⁸⁰ Idem.

⁸⁸¹ M. von Sydow (“Undermining Christianity”) places the cause of Darwin’s loss of faith in his passage from the belief in Paleyan natural theology—that is, the abandonment of the perception of nature as *vestigia dei*—, to the defense of NS: “Darwin’s pious transformation of natural theology into natural selection had finally undermined his previous firm belief in Christianity” (p. 153).

with respect to aesthetic landscape perception, that is, a “colour-blindness” resulting from the loss of religious beliefs.

Clarifying this last link in the chain, it could be specified as a change of perception and therefore, its understanding as a loss should be modified. Darwin’s shift in mental state manifested in a similar altered perception of the natural landscape is not interpreted in AB as something positive or beneficial, but quite the opposite, namely, as a variation, according to Darwin, harmful to the understanding, and probably even more harmful to human moral character. The dis-enchantment that Darwin experienced, the cessation of religious belief, apparently brings the Naturalist closer to a vision of disenchantment with negative connotations suggested by M. Weber: “atrophy” and “colour-blindness” are not terms compatible with a full, intense and positively disenchanted aesthetic perception of the landscape, or more specifically, with the grandiose vision of the world proposed by Darwin, as evoked in the concluding lines of OS.

It is really significant that Darwin regrets only an alleged loss of the aesthetic ability to perceive, but does not make any reference to the wonderful view of life that his ideas have allowed him to conceive, as he evoked in the last paragraph of OS, in the description of the entangled bank. E. O. Wilson affirms the opposite, namely that thanks to science and its instruments, humans have been able to see and to leave behind a past of blindness: “with instrumental science humanity has escaped confinement and prodigiously extended its grasp of physical reality. Once we were nearly blind; now we can see—literally”⁸⁸². It is this description of a conception of science as a useful filter for a broader and more extended WV what Darwin omits, as well as the positive aspect of the amplitude of the scientific WV. Instead, he focuses on the weakening of his ability to perceive, aesthetically and emotionally, the beauty of the landscape.

J. A. Campbell makes a reading of the lines in AB, introductory to the confession of a perceptual and emotional decline that is based on the interpretation in the art/nature dichotomy that accepts an intense weakening of artistic interest, but not of the interest in nature. The new WV laid out in the TE would have led the Naturalist to find a new kind of greatness in the thorough and differentiated analysis of the natural elements, and this could be easily noticeable in the language Darwin used in the

⁸⁸²E. O. Wilson, *Consilience*, 45-46.

descriptions, revealing of “a relationship objects of his study that is personal and affective”⁸⁸³, humbly respectful with all the elements that form nature.

Campbell’s position could be likened to that of G. Levine and his insistence on claiming that “the wonder for Darwin remains *in* that natural world and in his experience of it”⁸⁸⁴. Even in his criticism of one of the most problematic and interpretatively open passages, as is the passage concerning the alleged loss of the ability of aesthetic-religious perception of the natural landscape mentioned in AB, Levine claims to consider Darwin as an author sentimentally able and potentially passionate. He alludes to the feelings that Darwin claims to have lost and he discovers them, secularized, but notably present in his argument.

Levine finds the emotiveness that Darwin himself can not by establishing a clear specification that demarcates the limits of the sublime and the religious. He suggests withdrawing the secular/religious contraposition, despite Darwin’s clarity in his statement on the cessation of his perception of religious feelings in the observation of sublime scenes of nature⁸⁸⁵, to next go on to reason about the divine/sublime dichotomy. The relationship between the Naturalist and nature, he notes, is not divine, but sublime⁸⁸⁶. He suggests conceiving the link of Darwin with the natural landscape as Romantic and sublime, conservative of feelings that are never absent even if over the years they have become secular. This insinuation, paradoxically, points only toward the enhancement of Darwinian emotional capacity —contrary to what Darwin himself affirms, namely, his loss of the ability for aesthetically perception— but does not provide a sufficiently valid argument beyond the mistaken and superficial categorical division between the divine and the sublime. If the sublime does not appeal to the divine, the supernatural, the spiritual, etc., then it is not sublime. It doesn’t look like the claims made by Darwin himself are taken seriously:

The state of mind which grand scenes formerly excited in me, and which was intimately connected with a belief in God, did not essentially differ from that which is often called the sense of sublimity (AB, 76).

⁸⁸³ Campbell, “Nature, Religion,” 162.

⁸⁸⁴ Levine, *Darwin Loves You*, 146. Emphasis in the original.

⁸⁸⁵ Darwin’s notes in AB refer, specifically, to the landscapes of the Brazilian rain-forest landscapes and of Tierra del Fuego.

⁸⁸⁶ Levine, *Darwin the Writer*, 7.

It is a somewhat forced misrepresentation of Darwin's words to only formulate a definition of the sublime that is exclusively Darwinian, namely, as a feeling of exaltation *in* nature itself, an ability to imagine beyond natural materiality, beyond what can be seen⁸⁸⁷. This delimitation of the Darwinian sublime implies the possibility of the perception of the extraordinary, the wonderful, from the quotidian; a counterintuitive perception of a vast multitude of relationships in nature, hidden in plain sight but interpretable through arguments that do not involve neither intelligences that are external to the quotidian material nor artificial designs⁸⁸⁸. Darwin not ceasing to perceive greatness in nature, as well as having feelings of admiration for the natural landscape, does not necessarily imply a deduction in favour of the feeling of the sublime. It is not even possible to affirm that he kept such feelings of admiration till the end of his life.

B. Larson associates the use of the word "sublime" in the writings of the period of the journey in the *Beagle* and in the publication of JR to a necessary familiarity with the Romantic aesthetic category of the sublime, usual in the 19th century. Likewise, the use of words in writings from his youth, like "gloom," "grandeur," "savage," "irregular" and "wildness" corroborate it, according to Larson⁸⁸⁹. With regard to Darwin's statements about the relationship between sublimity and the belief in God ("The state of mind which grand scenes formerly excited in me..."), Larson states the following: "that is not to say that Darwin never lost his interest in the validity of the sublime as an emotive category, or his awareness of the popular application of the sublime to landscape"⁸⁹⁰.

It is obvious that Darwin is aware of an aesthetic category, so widespread among aesthetic critics of the time, as that regarding the sublime. In fact, in the 1960 publication of JR the term *sublime* appears 7 times⁸⁹¹ and, except for the reference to the silence of the forest, all references are aesthetic valuations of specific nature scenes. It can also be affirmed that Darwin didn't stop considering the sublime as an aesthetic

⁸⁸⁷ Ibid, 123.

⁸⁸⁸ Ibid., 129-130.

⁸⁸⁹ Barbara Larson, "Darwin, Burke, and the biological Sublime," in *Darwin and Theories of Aesthetics and Cultural History*, ed. Barbara Larson and Sabine Flach (Surrey: Ashgate, 2013), 17.

⁸⁹⁰ Ibid., 19.

⁸⁹¹ This adjective accompanies the following substantives and expressions, in order of appearance in JR: "spectacle" (pp. 241, 411, 503); "viewing black mountains half-enveloped in clouds" (p. 253); "scene" (p. 281); "the silence of the forest" (p. 299); "scenery" (p. 360).

category valid for the categorization of landscape. And if he had, this specific knowledge of Darwin, however, would not be useful to interpret his statements in AB.

The first notable and unfortunate mistake of Larson is to present Darwin's descriptions as though they were the result of a premeditated discourse about the natural landscape, supported by the categories and aesthetic criteria of Romanticism. The texts of Darwin, however, stand out as much for the opposite, namely, because of their spontaneity and for expressing his ideas in a way that doesn't at all denote previous deliberation. And much less, a calculation or reflection on Romantic aesthetic notions for landscape descriptions.

The second interpretive error of Larson is his conviction in the permanence of the Darwinian interest on the validity of the sublime as an emotional category. If this interest is to be applied to the case of Darwin, Larson would not be right. Darwin claims to feel a perceptual "colour blindness" ("It may be truly said that I am like a man who has become colour-blind"⁸⁹²) for experiencing the feelings of sublimity that are characteristic of his initial years as a Naturalist on the *Beagle*. Whether Darwin accepts the sublime as an aesthetic category or not, he flatly states the end of a way of perceiving nature. If the concept of the sublime is understood strictly, namely, as an exalted mood, ecstatic, of supernatural rapture before the magnificence of nature, Darwin does lose interest in the sublime as an emotional category, contrary to what Larson says.

Levine also maintains his statements about the sublime in Darwin and extends them to the point of considering the Naturalist as a imaginative writer, a direct descendant of the poetic Romanticism, Wordsworthian because of his intensely emotional appreciation of the particularities, the details of nature, in the quotidian aspects of the world and for bringing these into the realm of general knowledge⁸⁹³.

If the proposals of these authors are to be considered seriously, then, on the one hand, there should be an answer to why an allusion, however small and cautious, to the emergence of feelings of wonder and beauty, modified on the basis of a new WV, is absent from AB. On the other hand, assuming Darwin noticed the growing intensity that his view of the world could bring to the aesthetic perception of nature, the explanation of the affliction of Darwin should be considerably striking.

⁸⁹² Darwin, AB, 76.

⁸⁹³ Levine, *Darwin the Writer*, 11, 14, 19, 21.

In short, the metaphor of the “entangled bank” developed in the last lines of OS, that reflects a view that is *positively and strictly dis-enchanted*, is at the same time in balance and collision with a view *negatively although strictly dis-enchanted*, represented by the metaphor of the “colour-blindness” in AB. Weber’s disenchantment would not apply, apparently, to the case of Darwin, since Darwin would oscillate between the perception of the sublime, perceptible through scientific activities, and an irresolvable feeling of partial aesthetic perception. However, the interpretations that consider Darwin as intrinsically Romantic despite having moved away from the irrational Romanticism, could not be extrapolated from JR, where, occasionally, an intrinsically “enchanted” view of nature does appear. On the one hand, OS shows a clear disenchanted aesthetic sensitivity emerged from a kind of inspiration source such as the awareness of a vital activity that is infinite in appearance and meticulous in essence, usually not addressed by Romantic authors. On the other hand, the testimony about the “atrophy” of one part of the brain, and a supposed sign of “colour-blindness” would indicate, therefore, a feeling that apparently would not correspond with the view expressed by the metaphor of the “entangled bank.”

There is no doubt that modern science can generate feelings of awe and wonder about the world by offering new optics to approach it and understand it better. However, Darwin’s transition through his scientific activity that I am proposing, starting from a partially “enchanted” vision (in JR), going through a positive disenchantment (in OS) to reach a negative dis-enchantment (in AB), would force the assumption of a definitely one-way process that would have stemmed from the positive and culminated in the negative. The dilemma —*Entzauberung* yes or no— in the interpretation of the Darwinian perception of nature would be solved to the extent that the impossibility of attributing to Darwin a unique form of perception was accepted, either that which exalts scientific practice as a way of perceiving the sublime or that which interprets this scientific practice as a way of rejecting it.

The last lines of OS confirm Darwin’s ability to perceive grandeur and beauty in nature (“There is grandeur in this view of life [...] endless forms most beautiful and most wonderful”)⁸⁹⁴, compatible with the WV provided by the TE. This fact, however, is in contradiction with the passages in AB about his perceptive “colour-blindness” (“I

⁸⁹⁴ Darwin, OS, 429.

am like a man who has become colour-blind”⁸⁹⁵ and his alleged “brain atrophy” (“why this should have caused the atrophy of that part of the brain alone, on which the higher tastes depend, I cannot conceive”)⁸⁹⁶. The surprising explanation Darwin gives of these two phenomena could convey an incomplete or poor interpretation of his mental states: given the correlation between perception, in nature, of beauty, of the sublime in it, and the consequent feeling of the supernatural, inferred by the recalling of the passage in JR, which reveals its “conviction that there is more in man than the mere breath of his body”⁸⁹⁷, the loss of religious feelings, in conjunction with the detection of an “atrophy” with respect to the finer arts, could have led Darwin to deduce, perhaps wrongly, a similar loss of the ability to aesthetic perception in general, rather than considering it a *modification* of perception. In fact, Darwin’s statements contradict what his son, F. Darwin, says, regarding the aesthetic observation of natural landscapes: “Although, as he [Darwin] has said, some of his aesthetic tastes had suffered a gradual decay, his love of scenery remained fresh and strong. Every walk at Coniston was a fresh delight, and he was never tired of praising the beauty of the broken hilly country at the head of the lake”⁸⁹⁸.

The error of Darwin’s explanations could be of a syllogistic nature. His mind seems to operate as follows: (a) there is aesthetic experience if—in nature or art—the contents XYZ are perceived; (b) I do not perceive them anymore; (c) then I no longer have aesthetic sensibility. However, premise (a) is arbitrary, something that Darwin, due to cultural or personal reasons, can not notice. This syllogistic mental structure also could have unconsciously led Darwin to believe that, similarly, he has lost the taste for poetry. Much of the Romantic poets mentioned in AB (“Milton, Gray, Byron, Wordsworth, Coleridge and Shelley”)⁸⁹⁹ and from whose poetry he affirms to drawing feelings of intense pleasure, dedicate their verses to nature and, more specifically, to the description of natural landscapes. If Darwin identifies the sublime with transcendence, with the imprint of divinity in nature—which are characteristics present in the Romantic WV and manifest in their poetic works—, and ceases to establish such a relationship, given the ideological demands consequence of the assimilation of his TE, it is therefore plausible to accept that he believed to have lost at the same time the

⁸⁹⁵ Darwin, AB, 76.

⁸⁹⁶ Ibid., 113.

⁸⁹⁷ Ibid., 76.

⁸⁹⁸ F. Darwin (ed.), *Life and Letters*, 129.

⁸⁹⁹ Darwin, AB, 112.

feeling for poetry and for certain aspects of the natural beauty that he could initially perceive. It is then possible to believe, that both feelings of loss have a common root: the profound change that his scientific theory causes to his WV, namely, the alteration and destruction of many of the basic assumptions of the pre-Darwinian WV.

Kant's ideas about the notion of the sublime could provide definitive light on the problem of Darwin's perception: "we express ourselves on the whole incorrectly if we call some **object of nature** sublime, although we can quite correctly call very many of them beautiful; for how can we designate with an expression of approval that which is apprehended in itself as contrapurposive? We can say no more than that the object serves for the presentation of a sublimity that can be found in the mind; for what is properly sublime cannot be contained in any sensible form, but concerns only ideas of reason"⁹⁰⁰. According to Kant, the sublime is not found in any object of nature, but belongs to the realm of the spiritual; only certain experiences or objects of nature that agitate the human spirit, the ideas of reason, can get to generate the feeling of the sublime.

Effectively, if what Darwin sustains about his experience with the sense of sublimity is recalled ("The state of mind which grand scenes formerly excited in me, and which was intimately connected with a belief in God, did not essentially differ from that which is often called the sense of sublimity"⁹⁰¹), it can be seen how consistent the Darwinian testimony with the Kantian thesis is. Darwin talks about a state of mind, not about nature itself. Therefore, if his theory has the ability to erode, corrode, as if it was a "universal acid" (Dennett), assumptions that were well-established in his mind about the world and how it works, such as the presuppositions that allows the perception of features of the divine in nature and, similarly, religious sentiments supported by the belief in God, it would be plausible to sustain an affirmation that considered a definitive cessation of the feeling of the sublime in Darwin. It is likely that Darwin has interpreted this fact wrongly, as it is not his ability for aesthetic perception which has been affected, but his WV. Among the contents of his WV, the assumption that supports a belief in the supernatural and the possibility of linking it to the landscape observation would have been completely worn down.

⁹⁰⁰ Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgement*, ed. Paul Guyer, trans. Paul Guyer and Eric Matthews (Cambridge: Cambridge University Press, 2000) §23, p. 129; 5: 245. Bold in the original.

⁹⁰¹ Darwin, AB, 76.

In the words of T. Kuhn, “unlike art, science destroys its past”⁹⁰². The science of Darwin, his TE, would have destroyed old presuppositions about nature and the human being. The Darwinian presuppositional past would have been intercepted by the assimilation of an incompatible theory with it, and with the ability to destroy it. His own theory, and the world devoid of Intelligence it proposed, would have, in turn, broken down artistic pillars. As G. Levine notes, “too much of Darwin’s world, a material nature hostile to intelligence, will kill Art. It is not out of place here to think of the mindlessness that produces mind [...] Meaning is in the mind that observes nature, not in nature itself. Art opposes itself to mindless nature”⁹⁰³. Assimilating the Darwinian TE would imply accepting the expulsion from nature of all intelligent presence, and subsequently, any conception of nature as a work of art, a way of thinking about nature that was typical of the Romantic WV, would change.

It has to be assumed, then, that every artistic view of the world is opposed to the Darwinian view, a view without any Intelligence, since it is the artistic mind which gives an artistic sense to the world and transforms it, for example, into the work of God, or perhaps inserts God in nature itself and considers it part of nature. The artistic vision of nature even finds sense of the divine message present in each element of the natural landscape. So, it is not incoherent at all to say that, not only the “colour-blindness” passage, but also the “brain atrophy” could be related to the loss of perception of the supernatural in nature. This could have produced in Darwin the sensation of having lost his aesthetic sensibility. However, this hypothesis does not exclude arguing that Darwin will end having, at the end of his life, a “disenchanted” WV.

There have been a variety of explanations offered for Darwin’s loss of aesthetic taste, but this loss, perhaps, should not be understood as the complete elimination of aesthetic taste, but rather as a modification produced by the move from an *enchanted* explanation of the workings of nature to an explanation that does not require a mystical element. Darwinian evolution represents, in modern culture, one of the most prominent milestones of the process of desacralization or secularization of the world, but this

⁹⁰² Thomas S. Kuhn, “Comment on the Relations of Science and Art,” in *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1977), 345. Kuhn specifically refers to the ability of science to demolish old theories by replacing them with more novel theories. In art, however, according to Kuhn, old pillars or referents, would remain throughout the history of culture, without the need to revise or deny them.

⁹⁰³ Levine, *Darwin the Writer*, 175.

desacralization is not specifically Darwinian, only so in its application to living things and particularly to the human condition.

In summary, it can be inferred from the above that Darwin's work would belong to a WV consistent with what would now be called "scientific Naturalism," as Darwinian evolutionism implies a complete conceptual revision of basic ontological presuppositions relating to nature— "species," "substance," "natural law," "teleology," etc.—. These modifications have correlations in nature perceptions, including their aesthetic perception and, therefore, also in nature descriptions. Contrary to what is sometimes claimed, the secularized view of the world that Darwinism promotes doesn't involve a devaluation of moral or aesthetic sentiments nor the dehumanization of existence.

CONCLUSIONS: ONTO-EPISTEMOLOGICAL PRESUPPOSITIONS IN LANDSCAPE DESCRIPTIONS BY ROMANTIC AND NATURALIST AUTHORS. A COMPARATIVE ANALYSIS

INTRODUCTION: A GENERIC APPROACH

The descriptions of nature in Romanticism reveal onto-epistemological presuppositions, characterized from an ontological point of view, by describing nature using adjectives of a transnatural and magical nature, as noumenal reality or entity, almighty, self-sufficient or in connection with Superior Intelligence. From the epistemological point of view, the lexicon used confirms the hypothesis that a lack of scientific knowledge, —or lack of interest in it— probably led Romantic poets to make descriptions of nature that responded to the feelings that the natural landscape awoke in them, rather than to the characteristics of the landscape itself. From this point of view the Romantic descriptions of nature found in the poetry of Wordsworth, Coleridge, Shelley and Keats respond to the epistemological paradigm of “understanding” within the explain/understand duality (*Erklären-Verstehen*) established by Dilthey, which distinguishes between the methodology of the natural sciences (*Erklären*) and of humanities (*Verstehen*)⁹⁰⁴. Rather than explaining it in argumentative terms, Romantic poets *understand*, internalize nature. And they do so in a mystical, intuitive, emotional, and even manifestly religious way. They therefore present an *enchanted* nature in their work, in the opposite sense to that proposed by M. Weber and his diagnosis about the “disenchantment of the world” (*Weltentzauberung der Welt*)⁹⁰⁵. In the strict sense of the

⁹⁰⁴ See Dilthey, *Understanding the Human World*, 147.

⁹⁰⁵ Max Weber, “Science as a Vocation,” 13.

expression “enchanted nature,” nature should be conceived of as an entity endowed with power, force, soul, spirit, etc., manifested in an active creator or force, active in the continuous creating power (*Naturans*) which creates, renews and improves multiple visible elements of the natural landscape (*Naturata*). Through its descriptions of nature, Romantic poetry also shows some aspects that could correspond to that which W. Sellars calls “manifest image”⁹⁰⁶.

It would even be possible to relate the Romantic WV to the so-called “original image” of Sellars, to the extent that the Romantic WV could be considered an emotional vision, or a vision representing an emotional approach to the world. Some aspects of the Romantic WV could also be characterised with what K. Jaspers calls daemonic-mythical images of the world⁹⁰⁷, a type of poetic image, of a magical nature, relatable to the supra-sensory; different to the philosophical WVs, which lean favourably toward rational thought, contrary to the symbolic view, and incompatible with the imaginative vision⁹⁰⁸.

With regard to the description of nature in the analysed texts by the Naturalists Humboldt and Darwin, there is confirmation of a descriptive tendency different to that detected in Romantic texts. In regards to ontological assumptions, a sometimes inexistent, sometimes scarce, presence of noumenal adjectives can be noticed. If the Diltheyan binomial (*Erklären-Verstehen*) is taken as reference, the descriptions of nature in texts by Naturalist authors tend to ignore the comprehensive description (*Verstehen*), as the prevailing descriptive form for nature, and to provide a vast majority of explanatory descriptions (*Erklären*) referent to the objective attributes of the landscape, or to those that explain more elements of it. However, the explanatory tendency in detriment of the comprehensive approach is greater in Darwin’s texts than in Humboldt’s. All this without prejudice to multiple digressions on the mood or feelings that a specific type of natural landscape awakens in the observer. Again, Humboldt’s texts are more active in this regard than Darwin’s. In these cases, both the emotional attitude to nature and the emotional state of the author are characterized not

⁹⁰⁶ Sellars, “Scientific Image,” 6.

⁹⁰⁷ The daemonic-mythical image of the world could be likened to the “original image” proposed by Sellars, as Karl Jaspers (*Psychologie der Weltanschauungen* (Berlin: Verlag von Julius Springer, 1919)) characterises the daemonic-mythical image as “primitive and immediate for all peoples on Earth” (p. 166).

⁹⁰⁸ On the types of images of the world proposed by Jaspers, the brief review that D. K. Naugle makes in *Worldview* in this respect stands out, 121-128.

by having lesser relevance in the text, but by discreetly dominating specific areas of the scientific discourse, as it is paradigmatically exemplified in the Humboldtian text.

The explanations of nature by Naturalists have the peculiarity of including, optionally, specific narrations on the aesthetic foundations of the landscapes they describe and on the subjective impact on the viewer. This is a feature that is not observed in the poems of the Romantics. The latter exclusively show, with language of an emotional character, the subjectivity of the author, and not the attributes of nature. The lack of explanatory-causal knowledge about the precise functioning of the natural environment means that the emotional description is not just a descriptive option, as occurs in texts by Naturalists, but the only descriptive option available.

In short, within the works of the Naturalists that have been analysed here, nature could be described as “disenchanted,” in the Weberian sense of the term. It is reasonable to assume that this feature is a consequence of their competence in descriptions of the natural landscape under Dilthey’s “explanatory” register. This register would have contributed to supplant or eliminate interpretations of the nature of a mystical or religious character. However, disenchantment, understood as an emotional consequence, does not seem to be overtly manifest in the texts⁹⁰⁹. In the work of Naturalists, disenchantment would have occurred in a literal way, that is, all traces — except for certain passages by Humboldt which fall somewhere between the Romantic and the naturalistic traditions— of a magical or enchanted nature would have been removed, instead offering explanations about nature that were strictly disenchanted. But this fact does not lessen the ability to experiment with aesthetic feelings on the observation of the landscape.

⁹⁰⁹ In the case of Darwin, “disenchantment” is not manifest in the texts that have been analysed (JR and OS) but it is in his self biographical reflections (AB).

12. Romantic and naturalistic lexicons: a contraposition

In order to affirm the previous generic appreciations, it becomes pertinent to present two comparative tables: one listing the use of adjectives in Romantic texts compared to its use in texts by Naturalists; other listing the use of adjectives in texts by Naturalists compared to its use in Romantic texts. To do so, we have firstly found the most frequently used adjectives in Romantic poetic works⁹¹⁰, and then the frequency with which these adjectives appear has been compared to the corresponding frequency in the works of Humboldt and Darwin⁹¹¹.

12.1. Romantic lexicon vs. naturalistic lexicon

Comparative Table 1 has been elaborated where the most frequently used adjectives in the works by Wordsworth, Coleridge, Shelley and Keats have been selected —extracted from their respective summary tables— and their respective frequency of use in the works of Humboldt and Darwin is studied:

⁹¹⁰ See Summary Table 5.

⁹¹¹ For Humboldt please see Tabla Resumen 6, Tabla Resumen 7 and Tabla Resumen 8. For Darwin see Summary Table 6, Summary Table 7 and Summary Table 8.

Comparative Table 1: Romantic and naturalistic adjectives

Adjective	Wordsworth	Coleridge	Shelley	Keats	Total	Humboldt	Darwin	Total
Fair	4	17	36	14	71	-	1	1
Sweet	6	21	28	14	69	1	-	1
Wild	8	12	16	5	41	15	27	42
Dark	2	5	19	2	28	2	-	2
Bright	3	5	15	4	27	-	6	6
Gentle	9	8	6	4	27	2	1	3
Silent	12	10	2	2	26	-	1	1
Soft	5	3	11	6	25	-	2	2
Lovely	6	13	1	3	23	1	-	1
Pleasant	9	3	1	10	23	7	1	8
Beautiful	5	3	12	-	20	59	19	78
Little	4	7	-	9	20	41	29	70
Sunny	-	7	11	2	20	-	-	0
Happy	2	-	8	8	18	1	-	1
Living	4	3	10	1	18	12	33	45
Beauteous	12	5	-	-	17	2	-	2
High	2	11	3	1	17	4	14	18
Young	-	2	9	6	17	1	27	28
Broad	1	-	15	-	16	3	11	14
Mighty	5	1	7	3	16	3	-	3
Native	5	8	1	2	16	-	13	13
Lonely	8	3	2	2	15	5	1	6
Old	2	8	1	4	15	1	32	33
Glorious	3	4	5	1	13	-	3	3
Mild	1	4	7	1	13	-	-	0
Distant	7	4	1	-	12	1	12	13
Calm	5	1	4	1	11	-	-	0
Clear	-	-	6	5	11	-	9	9
Deep	5	1	4	1	11	2	5	7
Vast	2	3	6	-	11	14	1	15
Fresh	-	4	2	4	10	-	3	3
Dewy	-	2	1	6	9	-	-	0
Delightful	5	1	2	-	8	-	2	2
Shady	5	-	-	3	8	-	-	0
Solitary	5	1	1	1	8	-	2	2
Sublime	4	4	-	-	8	1	3	4
Gloomy	4	1	-	2	7	-	4	4
Dusky	4	2	-	-	6	-	-	0
Lofty	6	-	-	-	6	12	24	36
Sovran	-	6	-	-	6	-	-	0
Stately	4	-	-	-	4	9	3	12

First, the adjectival profusion observed in the Romantic works do not occur in such a visible way in the works of the Naturalists. The columns corresponding to those works by Humboldt and Darwin confirm the absence of certain adjectives in their respective conceptual analysis. In the case of the conceptual analysis of the works of Humboldt, those adjectives of a typically Romantic nature like, to mention a few, *sweet, fair, lovely, silent, glorious, mild, delightful* and *sublime*, are not present, or otherwise have only a minimal presence. But others do appear with a notable frequency, like *pleasant, beautiful, lonely, mighty* and *vast*. As for the presence of adjectives that are susceptible to being characterized as Romantic in a conceptual analysis of Darwin's work, no cases have been found for more frequent Romantic adjectives like *sweet, lovely, happy, beautiful, gentle, mighty* or *soveran*. There are cases, however, for very frequently used adjectives like *beautiful* —on which we will soon come back to—, and other less frequently used like *glorious* or *sublime*. In short, the works of Humboldt and Darwin exhibit a restrained use of those adjectives most frequently used by the Romantic poets. However, their total absence has not been confirmed, although the matches are not qualitatively or quantitatively relevant.

The greater or more frequent presence of more neutral adjectives, or those which could be used in descriptions of nature by Naturalists, like *wild, living, little, high, broad, old* and *lofty*, which, in general, are more frequent in works by Humboldt and Darwin than in Romantic works, also confirms the Naturalists' prevailing tendency to use descriptive-explanatory adjectives.

Comparative Table 1 shows how the richness of aesthetic-sentimental adjectives, present in the Romantic works analysed, slowly but clearly fades out in the columns of the Naturalist authors. The absence of certain adjectives of a Romantic nature, like *fair, sweet, pleasant*, etc. is remarkable when compared to the profusion of these adjectives in the columns corresponding to the Romantic poets. Thus part of what E. O. Wilson says is confirmed: "Neither science nor the arts can be complete without combining their separate strengths. Science needs the intuition and metaphorical power of the arts, and the arts need the fresh blood of science"⁹¹². Effectively, both Humboldt and Darwin's scientific discourse makes occasional use of the expressive richness that adjectives of an aesthetic-emotional character lend to their texts. They use this type of

⁹¹²E. O. Wilson, *Consilience*, 211.

adjectives when they believe it appropriate, when they need them and, sometimes, even spontaneously.

However, one might question whether this can occur the other way round, namely, in the works of the Romantic poets. It has been seen how in the works of Humboldt and, above all, of Darwin, the use of descriptive-explanatory adjectives predominates. Descriptions where there is a use of aesthetic-sentimental adjectives are reserved for digressions devoted expressly to the description of the emotional state of the observer-descriptor of nature. In this case, such an emotional state is processed as one more object to be explained⁹¹³. But, do Romantics possess the necessary knowledge of the scientific field so as to warrant the use of scientific adjectives? And if they did possess such knowledge, then, would they relegate the type of adjectives that are genuinely Romantic to the background? If Wilson's recommendation stating that "the arts need the fresh blood of science," is employed, then it does not seem possible that there is a unification of the two cultures, science and the humanities, or in this case, that of the Naturalists and of the Romantic poets.

12.2. Naturalistic lexicon vs. Romantic lexicon

To verify this, a second table, Comparative Table 2, has been elaborated where the most frequently used adjectives in the works by Humboldt and Darwin have been selected —extracted from their respective summary tables⁹¹⁴— and their respective frequency of use in the works of Wordsworth, Coleridge, Shelley and Keats⁹¹⁵ is studied:

⁹¹³ See, for example, subchapter 7.3. "La unión entre dos formas perceptivas: *Kosmos* y la relación de lo científico con lo artístico." In Darwin's JR expressions confirming the conception of feelings arising in the presence of nature as one more object to be explained can be found: "I can hardly explain the reason, but there is to my mind much grandeur in the view of the outer shores of these lagoon-islands" (p. 459); "I can scarcely analyze these feelings: but it must be partly owing to the free scope given to the imagination" (p. 503).

⁹¹⁴ For Humboldt please see Tabla Resumen 6, Tabla Resumen 7 and Tabla Resumen 8. For Darwin see Summary Table 6, Summary Table 7 and Summary Table 8.

⁹¹⁵ See Summary Table 5.

ADJECTIVES	Humboldt	Darwin	Total	Wordsworth	Coleridge	Shelley	Keats	Total
groß / grand, gros / great, large	82	85	167	8	8	4	3	23
organische / organique / organic	35	121	156	-	-	-	-	0
neu / nouveau / new	15	99	114	1	3	2	3	9
verschiedene / distinct	3	106	109	-	-	-	-	0
schön / bel, beau / beautiful	59	19	78	5	3	12	-	20
klein / petit / little	41	29	70	4	7	-	9	20
different	-	68	68	-	-	-	-	0
extinct	-	54	54	-	-	-	-	0
magnetische / magnétique / magnetic	47	-	47	-	-	-	-	0
levendig / vive / living	12	33	45	4	3	10	1	18
wild / sauvage / wild	15	27	42	8	12	16	5	41
dichten / épais / thick	39	1	40	-	2	-	-	2
hoher / élevé / lofty	12	24	36	6	-	-	-	6
domestic	-	34	34	-	1	-	-	1
bebaute / cultivée / cultivated	17	11	28	-	-	-	-	0
doubtful	-	28	28	-	-	1	-	1
wichtig / important	1	27	28	-	-	-	-	0
erster / ancient	1	25	26	1	8	1	-	10
merkwürdige / curieux / curious	3	22	25	-	1	-	-	1
wunderbar / merveilleux / wonderful	12	12	24	-	-	2	-	2
heiß / chaude, ardente / hot, ardent	20	3	23	-	2	-	3	5
verwickelt / complex	1	22	23	-	-	-	-	0
physische / physical	21	-	21	-	-	-	-	0
vulcanische / volcanique / volcanic	17	3	20	-	-	-	-	0
perfect	-	18	18	-	-	2	-	2
besondere / singular	1	17	18	-	-	-	-	0
humide / damp	6	10	16	-	2	-	1	3
höchste / highest	11	4	15	-	-	-	-	0
herrlich / magnifique / gorgeous	9	-	9	1	3	-	-	4
irdische / terrestre / earthly	9	-	9	-	-	1	-	1
pittoreske / picturesque	4	5	9	-	-	-	-	0

Comparative Table 2: Romantic and naturalistic adjectives

The result is really thought-provoking. It shows a clear imbalance between the lexicons of two cultures, the Romantic and naturalistic. The adjectives of the Naturalists that appear in Romantic works are, usually, of common use. These adjectives are, on the one hand, those relating to the size of a particular element, like *large* and *little*; and on the other hand, those adjectives that are ever-present in Romantic works, like *wild* and *beautiful*, are frequent. This last adjective, however, presents a strikingly greater frequency in the analysis of those works by Humboldt and Darwin (78 times) compared to its frequency of use in works of the Romantic poets (20 times).

It should be noted that the adjectives *organische / organique / organic*, reaching a total usage of 156 cases in the work of Humboldt and Darwin, does not appear even once in works by Wordsworth, Coleridge, Shelley and Keats. The same occurs with the adjectives *verschiedene / distinct*, —having a greater presence in work by Darwin than in Humboldt’s—, *different* and *extinct*, among others.

An expressive polyvalence is therefore confirmed in the works of Naturalist authors, who use both a scientific language as the dominant discourse and digressions about the mood generated by the observation of nature, —with the exception of certain adjectives that have no presence at all in the works of Naturalists, especially in the work of Darwin—. Romantic poets, however, do not seem to have (or do not need) enough scientific knowledge as to show lexical competence in a description of nature with descriptive-explanatory adjectives. One might wonder about the descriptive direction that Romantic works would have taken had they been knowledgeable about the same scientific content or had a similar cognitive level. This is hard to predict because it is not possible to exclude the logical possibility —albeit unlikely in realistic terms— that the Romantic poets had chosen to use a “poetic” linguistic register, programmatically excluding a more “scientific” lexicon than that which, hypothetically, was available to them. It is trivial to say that after the inclusion of a lexicon that responds to scientific knowledge in the Romantic poetry of Wordsworth, Coleridge, Shelley and Keats, their respective works would no longer be regarded as Romantic. This counterfactual experiment would be tantamount to saying that Romanticism would have been different to what it actually has been.

13. Romantic-naturalistic semantics and worldview: emotional and analytical knowledge and vocabulary

In order to show the lexical differences between the Romantics and the Naturalists in an even more manifest way, a table showing the total count of how each Romantic author and each Naturalist author adjectivate the same noun has been prepared. In this case, the noun selected is one of the most common nouns used in descriptions of nature: the noun *tree*⁹¹⁶.

The lexical data shown in Annex/Table 15 confirms several facts. On the one hand, there is significance in how the adjectives used by the Romantic poets range from those merely informative about the appearance, like for example, *blossoming, distant, green, half-uprooted, high, leafless, leafy, little, mossy, old, shadowy*, etc., and those that describe the mood or the feeling that the observation of a particular tree generates in the observer-descriptor: *blasted, breathless, beneficent, blessed, fair, happy, huge, lovely, melancholy, mighty, pleasant, sheltering, silent, undecaying, vast, weeping*, etc. Thus, there is reaffirmation of the dominant presence of aesthetic-emotional adjectives in Romantic descriptions of nature versus adjectives indicative of the physical or situational condition, present in descriptions of nature of all kinds.

On the other hand, the adjectives used by those Naturalist authors that have been analysed show a descriptive dichotomy: Humboldtian descriptions fall somewhere between Romanticism and Naturalism, and Darwinian descriptions have a clearly “scientific” nature. Humboldt uses a glossary of adjectives that on occasion perfectly mimic the Romantic descriptions of nature. For example, the following adjectives stand out: *beautiful, extraordinary, gigantic, gorgeous, magnificent, majestic, precious*. Admittedly, he also uses adjectives typical of the Naturalists’ descriptions of nature: *adult, dead, external, foreign, growing, remarkable, unknown, uprooted, useful, vigorous*. Darwin also uses some adjectives of a Romantic nature such as *beautiful, fine, gigantic, good, great, immense, solitary*, or *stately*, but adjectives with a naturalistic inclination are clearly predominant: *berry-bearing, curious, dead, deciduous, embedded, evergreen, female, firm, fossilised, full-grown, fully developed, imported, not*

⁹¹⁶ See Annex/Table 15. So that the lexical differences between the different authors become more visible, the nouns *Baum / Bäume* and *arbre / arbres*, have been translated into English from German and French respectively.

uncommon, overhanging, remarkable, silicified, specially endowed, stunted, thorny, among others. However, the Romantic adjectives used by Darwin, besides appearing less frequently than in descriptions by Humboldt, are characterized by a lower aesthetic-emotional intensity. The adjectives *beautiful, fine, great,* and *solitary,* do not have the same level of expressive intensity as adjectives like *extraordinary, gorgeous, magnificent, majestic* and *precious.*

What really characterizes Darwin's descriptions of nature as descriptions contrived by a Naturalist, however, is not only the evident greater absence of aesthetic-emotional adjectives or the lesser intensity of his adjectives compared to those used in Romantic and Romantic-naturalistic works, but the striking abundance of adjectives specific to naturalistic terminology, which, along with those of a more Romantic nature, reach a total of 105 cases for the noun *tree.* The specific knowledge of nature that Darwin has, allows him to expand his descriptive vocabulary in an amazing way. Thus, adjectives for a detailed description of nature are discovered, such as *deciduous, embedded, female, full-grown, fully developed, fossilised, imported, not uncommon, silicified,* among others. As a sample of his detailed study of nature, there are also numerous cases that refer to the specific type of tree, like for example, *algarroba, apple, beech, bread-fruit, cactus, clove, cocoa-nut, cork, cotton, fig, fir, mimosa, oak, olive, ombu, orange, palm, peach, quillay, quince, scotch, willow.*

Taking into account the results shown in Annex/Table 15, which analyses the adjectives used for *tree* in both the case of Romantic authors as well as in the case of Naturalist authors, the hypothesis that a lack of explanatory-causal knowledge influences the perception of nature and is decisive in its description, seems to be consolidated. Regarding the way of knowing nature, it should be noted that Romantic poets subjectivise both the perception and its description. This leads to inevitably confuse the objective description of the elements of the natural landscape with the aesthetic-emotional description of the feelings aroused in the observer about, generally, natural beauty. Also, a lack of scientific knowledge is highly defining of a Romantic ontology, within an also Romantic WV. The consequence of this strategy is that Romantic poets tend to mystify nature to the point that in some cases it is considered as transnatural, as sublime nature, or as God himself, and in others as the artwork of a Superior Intelligence. The following adjectives confirm this tendency towards a kind of description of nature dominated by the feeling of the sublime, the emotional

manifestation of the perceptual experience of the greatest aesthetic-religious intensity felt by the Romantic authors in the natural world: *blasted, blessed, breathless, fearful, huge, lovely, mighty, vast*.

The idea of wholeness as one of the most characteristic concepts of Romanticism allows an understanding of the communion between poets and nature. The intense desire to commune with nature induces the use of a lexicon that embodies a WV where nature is conceived as a perennial harmonic power. Moreover, the Romantic poets' nature is also a conciliatory force of opposites, because it itself is, in essence, creator and created, a bridge between the human and the divine, the spiritual and the material world.

The decisive presence in the Romantic conception of the world, of a deep-rooted idea about a *wholeness* or mystical unity of elements rather than of a unity that is merely natural should be noted. Theories about the gradation of species form part of the scientific insights of the time and are also a direct epistemological way of understanding the world as a unity with interconnected elements⁹¹⁷. But they fail to take root in neither the lexicon nor in Romantic ideology in general, beyond considerations about “vague doctrines of development,” useless because they are essentially incompatible with the special creation. As Stevenson points out: “as regards the romantic generation, then, *the idea of evolution was only just out of sight*. Coleridge, Shelley, Keats, and the rest tended toward vague doctrines of development but failed to see that they were incompatible with special creation [...] *It is not surprising that the next generation of poets, being of a less emotional and more analytic type, soon attempted to piece out the puzzle*”⁹¹⁸. That is why semantic material corroborating the presence of this biological idea in the WV of the Romantic poets has not been found in the poetry that has been studied.

I share Stevenson's logical chronological analogy which places the later generation of poets in parallel to the adoption and understanding of evolutionary ideas—the passing of time allows less forced access to scientific theories, which begin to be

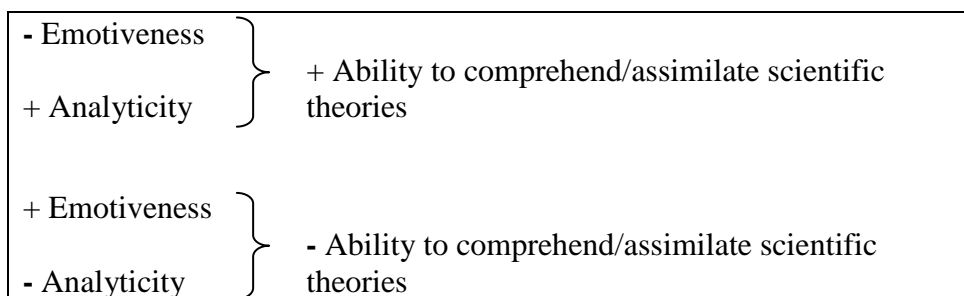
⁹¹⁷ See A. Lovejoy (*The Great Chain of Being*), Chapters VI “The Chain of Being in Eighteenth-Century Thought, and Man's Place and Rôle in Nature” (pp. 183-207); VII “The Principle of Plenitude and Eighteenth-Century Optimism” (pp. 208-226); VIII “The Chain of Being and Some Aspects of Eighteenth-Century Biology” (pp. 227-241); John Bagnell Bury, *The Idea of Progress: an Inquiry into its Origin and Growth* (New York: Dover Publications, 1987); Robert Nisbet, *The History of the Idea of Progress* (New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2009).

⁹¹⁸ Stevenson, *Darwin among the Poets*, 34. Emphasis added.

settled or refuted in a definitive way in the scientific paradigms of the time—⁹¹⁹. However, it doesn't seem precise the approach about a correlation between, on the one hand, a reduction of the emotional nature in the texts and/or a stylistically increased analyticity, and, on the other hand, a positive cognitive ability to internalize the evolutionary ideas rejected or misunderstood until then.

These ideas should be considered under two premises: firstly, one that views the emotive approach as a literary sign of an artistic conception of the world and the analytic approach as a literary sign of a scientific world; secondly, one which considers the naturalness of the artistic-religious assumptions and attributes no-naturalness to the assimilation of scientific knowledge.

If there is an accepted connection between the lack of emotional approach (lack of emotiveness) or a growing stylistic analyticity, on the one hand, and the ability to understand theories about evolution on the other hand, it could then be questioned whether ignoring these theories or, more generally, scientific theories about the functioning of the world, is intrinsically linked to the emphasis of emotional nature in poetic works. Conversely, the possibility of a correlation between more scientific knowledge and the reduction of emotional expression in the works —or the growing use of a drier /analytic expressive style— could be analysed. In short:



Should it be inferred, from here, that the favourable or unfavourable aptitude in regards to the cognitive assimilation of scientific theories is a decisive indication, inferable from a text with emotional or sentimental content? This schematic representation of ideas raises a trivial form of direct relationship between content written in an analytical style and the internalisation of scientific theories. The validity of the proposed ideas is partial, as it could be the case of a proper internalisation of

⁹¹⁹ The poet Alfred Tennyson, for example, resorts to poetic language to offer verses with greater descriptive precision and which show a more advanced knowledge of natural history.

scientific arguments and a deliberate sentimental expression in relation to the content of those arguments or referring to an entirely unrelated matter.

However, far from being able to consider this outline as entirely validated, maybe it should be approached as a possible relation between the analytical narrative style and the mere dissemination of scientific theories or results, and not as the human ability of scientific comprehension. Although a lexical analysis of a particular author can certainly reveal part of the structure of the author's thoughts with respect to a particular matter, it is not reasonable to think that there is an absolute correspondence between narrative styles and the cognitive ability of the author, as this outline might suggest. A lexical analysis can determine the particular WV of the Romantic and Naturalist authors analysed. But what it can not show however, is their disposition for the reception and internalization of content of a scientific nature.

If the emotiveness is, in this case, the discordant element in the schematic layout of ideas, it would perhaps be adequate to lay them out in a conceptually opposite manner. The starting point could be the incompatibility between belief in the special creation and the assimilation of evolutionary theories. This contraposition then determines the increase or decrease of content of an analytical or sentimental character:

- Belief in special creation	→	- Emotiveness
+ Assimilation of evolutionary theories	→	+ Analyticity
+ Belief in special creation	→	+ Emotiveness
- Assimilation of evolutionary theories	→	- Analyticity

In this case it would not be so much about determining the potential for assimilation of scientific theories about how the world works, but about analysing the incompatible character of a WV conceived as creation and a WV conceived as an evolutionary outcome, one that is still evolving. The presence of the emotive in texts of any nature, destined to the description of the nature, is usually undoubtedly associated with the influence of a WV where there is vague, little or nil scientific presence. However, the nature of what is defined as “emotional” should be pointed out.

There would then, be no reasons to question the appropriateness of the emotions manifested as allusions to the subjective impression received by the author who describes scenes of nature in a specific work, whether it is in strictly scientific terms — although this is certainly infrequent— or with the use of the poetic meter. However, it is clear that the use of emotion within the Romantic movement is remarkably different to the use made of them by scientists-Naturalists. Romantic sentimentality, mixed into the poetic discourse, becomes part of it in the same way that it is part of the poets. Moreover, the poetic description of the landscape is inconceivable if it does not include the mood of its author, who, sometimes, unable to achieve a better expression of his sensitivity, turns to the humanization of the elements described as representatives of the poets' own spirituality. This humanization is equivalent⁹²⁰ to the dissolution of the subject-object by the projection of the subject on the descriptions of the objects.

The scientist/Naturalist authors, on the other hand, have a tendency towards a clearer and direct expression of feelings —in cases where they wanted to express them—, which they do without mixing them with the description of facts or ideas about nature itself. It should be noted that the term “emotiveness” may not adequately characterise the narration by scientists/Naturalists of their emotional impressions. Referring to the subjective input expressed in a text of a scientific nature, however, seems to better represent the idea of their personal contribution to the text.

If the second schematic approach is accepted, then, should we accept the possibility that there was no room for the emotional in a scientific text? The conceptual graphs do not take into account the inevitable ambiguity and uncertainty which might arise in multiple cases where the boundary between what is strictly subjective and what is strictly objective is not clear. However, what we can indeed deduce from an analysis of the lexicon of Romantic texts is that the emotion does not prevent the assimilation of scientific theories, but that it is only one indication of the absence of such theories in the WV of Romantic poets. After all, scientific attitudes, let alone their content, are not innate to human nature. They are always a cultural addition with important historical contingency and have a great symbolic or representational artificiality.

D. Dutton associates the widespread use of narrative fiction with the widespread practice of assigning abilities to the elements of nature described in fictional works, and

⁹²⁰ See subchapter 6.2. “Semantics of natural landscapes: onto-epistemological aspects and reference levels.”

even with the humanization of these elements. In contrast, he describes accounts about the geological history of the earth as “recent” and “peculiar” within the narrative framework. The creation of literary fiction as a specific aesthetic manifestation of the artistic would be an innate human property, which would reveal how emotiveness manipulates the fictional scenario until shaping it into a manner consistent with the author’s feelings: “physical objects or phenomena—the sun and moon, the wind, clouds—are humanized in stories all over the world as imaginary people. But a *purely natural history*—the “story” of the earth’s geological history, for example—is a recent, and from a narrative perspective rather peculiar, idea. Rocks are passive recipients of action, not initiators of it. Stories are essentially about agency and emotion, which generally rules out a central place for rocks as main characters, unless they can be converted metaphorically or symbolically into humanlike entities”⁹²¹. Fictional narration as an expressive tool used for the projection of human ideas, behaviours, actions, etc., would be a major route to express the sentimental. An extreme subjectivity of the perception and description of nature would then be generated, where the principal signs are manifested as ontological distortions of the elements of nature present in the story. Emotion, according to Dutton, is accepted as “coextensive with art, intrinsic to it,” and would constitute “a bedrock fact of human nature and the nature of art”⁹²².

Continuing with Dutton, if we accept that the “*purely natural history*”⁹²³ is a late—or recent— acquisition of culture, and the emotive narration is something intrinsically linked to human nature, the transition of a pre-scientific WV to a scientific WV as one of the causes of the transit of the narrative emotional style (e.g., Romantic) to the analytical style (scientific/naturalistic) in the descriptions of nature can be inferred. The culturally late appearance of this change of conceptual structure may be the consequence of the no-natural character of science⁹²⁴, which would make it difficult for science to become a socioculturally widespread way of thinking. Science doesn’t

⁹²¹ Dutton, *The Art Instinct*, 117. Emphasis in the original.

⁹²² Ibid., 122. As support to Dutton’s notes, it’s worth noting the ideas of E.O. Wilson (*Consilience*) with regard to the naturalness of artistic inspiration and creativity, both of these elements that are essentially linked to human nature and explicable in biological terms: “Artistic inspiration common to everyone in varying degrees rises from the artesian wells of human nature. Its creations are meant to be delivered directly to the sensibilities of the beholder without analytic explanation. Creativity is therefore humanistic in the fullest sense. Works of enduring value are those truest to these origins. It follows that even the greatest works of art might be fundamentally understood with a knowledge of the biologically evolved epigenetic rules that guided them” (p. 213).

⁹²³ Dutton, *The Art Instinct*, 117. Emphasis in the original.

⁹²⁴ Véase Lewis Wolpert, *The Unnatural Nature of Science* (London: Faber and Faber, 1992).

constitute a “natural way of thinking of the world”⁹²⁵. Proof of this would be the difficulty generated in the task of assimilating representations —notions, theories— of scientific knowledge, which require “an enormous theoretical artifice”⁹²⁶. The “cognitive no-naturalness”⁹²⁷ of science is shown in that its content omits beliefs derived from what, in normal expressions, seem evident in the world, namely “purpose,” “intention” and “design.” Thus, for example, D. Hume notices this relationship between the ideas of design and plan: “though the stupidity of men, barbarous and uninstructed, be so great, that they may not see a sovereign author in the more obvious works of nature, to which they are so much familiarized; yet it scarcely seems possible, that any one of good understanding should reject that idea, when once it is suggested to him. *A purpose, an intention, a design is evident in every thing; and when our comprehension is so far enlarged as to contemplate the first rise of this visible system, we must adopt, with the strongest conviction, the idea of some intelligent cause or author [...]* Even the contrarities of nature, by discovering themselves every where, become *proofs of some consistent plan, and establish one single purpose or intention, however inexplicable and incomprehensible*”⁹²⁸. Hume’s ideas allow the supposition that, from the empirical evidences that subjectively show a purpose spread out among all things, those theories that question the influence of “some consistent plan” would then result as being anti-intuitive when faced with the naturalness of teleological beliefs. It is not surprising, from this point of view, that Darwin reduces the core of his scientific program to explain the evolution of species without resorting to “designed laws”⁹²⁹. Should a necessary connection between religious feeling and the aesthetic perception of the world and, by extension, between the Romantic descriptions of nature and the religious feeling then be assumed?

From the *Ion* of Plato, there has been an association between aesthetic and religious experience. But it is clear that the aesthetic perception of nature doesn’t also

⁹²⁵ Julián Pachó, “Algunos Aspectos de la No-naturalidad de la Ciencia,” en *Culturas Científicas y tecnológicas: Dimensiones y Realidades*, ed. L. Minhot and Andrea Torrano (Córdoba (Argentina): Brujas, 2009), 75.

⁹²⁶ *Ibid.*, 62.

⁹²⁷ Pachó, “No-naturalidad de la Ciencia.”

⁹²⁸ David Hume, “The Natural History of Religion,” in *The Clarendon Edition of the Works of David Hume*, ed. Tom L. Beauchamp, Vol. 5 (New York: Oxford University Press, 2007), 85. Emphasis added.

⁹²⁹ Letter from Darwin to Asa Gray (22th of May of 1860) in Frederick Burkhardt, Janet Browne, Duncan M. Porter, Marsha Richmond, eds., *The Correspondence of Charles Darwin*. Vol. 8 (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 224.

need to be religious⁹³⁰. We should avoid confusing the essence of art, whatever it is, and what art allows us to experience emotionally, even if these are feelings about religion, the supernatural, spiritual matters. The Romantic perception and understanding of nature as a work of art and not as a manageable reality, would have established a nexus of equivalence between natural and religious matters which would include beliefs, ideas and cognitive attitudes, naturally installed in the Romantic mentality. However, these spontaneous and natural forms of interpretation and mental organization belong to a particular cultural context which makes them historically contingent.

Perhaps it is extremely imprudent to definitively affirm it, given the necessarily historic and contingent nature of the assimilation of scientific paradigms. However, indications such as the cultural tendency toward belief in special creation, embodied in the Romantic texts that have been analysed, with the use of manifestly religious lexicon at times and on other occasions, on the transnatural to reference material nature, mean that a direct influence of scientific content on content/presuppositions of religious/supernatural nature that are naturally established in the human mind does not result in incoherency.

The naturalness of the religious representations⁹³¹ and religious beliefs have been proposed by P. Boyer as an activation of “mental systems involved in a whole variety of non-religious domains.” Given that these systems would constitute “parts of our regular mental equipment”⁹³², it could be affirmed that religion is natural “in the sense that it consists of by-products of normal mental functioning”⁹³³ set up to function against certain type of contexts for which they have not been designed⁹³⁴. Religious concepts would then appear from a pre-existing mental network of systems and abilities. In this sense, according to Boyer, the religious concepts could be called “parasitic” with respect to other mental abilities established beforehand⁹³⁵. However, Boyer warns that

⁹³⁰ Dutton (*The Art Instinct*) acknowledges the association between religious and artistic feelings: “religious feelings deeply affect millions of people, and the history of aesthetic theory includes assertions that the oceanic, transcendent feelings that the arts can induce are in essence the same as feelings derived from spiritual devotion. Very many religious believers who are art lovers feel that art is essentially religious” (p. 230). However, he doesn’t believe that art is necessarily religious in essence (p. 229).

⁹³¹ On the naturalness of religion and the no-natural character of science see: Robert N. McCauley, *Why Religion is Natural and Science is Not* (New York: Oxford University Press, 2013).

⁹³² Pascal Boyer, “Why Is Religion Natural?,” *Sceptical Inquirer* 28, Issue 2 (2004): 26.

⁹³³ *Ibid.*, 30.

⁹³⁴ *Ibid.*, 31.

⁹³⁵ In Boyer’s words, “building religious concepts requires mental systems and capacities that are there anyway, religious concepts or not. Religious morality uses moral intuition, religious notions of supernatural agents recruit our intuition about agency in general, and so on. This is why I said that

religious concepts arising from cognitive schema of the human mind are so powerful that a certain natural intuitive disposition of the world would remain and that it wouldn't dissolve with even the influence of scientific knowledge in human mind⁹³⁶. Boyer's hypothesis seems to be confirmed by the historical analysis of D. Rothenberg⁹³⁷ on science, at least in the work of Goethe and Humboldt⁹³⁸. Given that the vocabulary of Romantic poets in the descriptions of nature is full of expressions that allude to the supranatural world⁹³⁹, could it be assumed that the Romantic descriptions of nature are, at least partially, indebted to this "natural" idea that assumes a plan in the order of the ("design") of nature? If so, this idea would be part of its ontological presuppositions, and these would have roots in epistemic attitudes that, at least from the perspective of P. Boyer, could be considered atavistic.

religious concepts are parasitic upon other mental capacities. Our capacities to play music, paint pictures or even make sense of printed ink-patterns on a page are also parasitic in this sense. This means that we can explain how people play music, paint pictures and learn to read by examining how mental capacities are recruited by these activities. The same goes for religion. Because the concepts require all sorts of specific human capacities (an intuitive psychology, a tendency to attend to some counterintuitive concepts, as well as various social mind adaptations), we can explain religion by describing how these various capacities get recruited, how they contribute to the features of religion that we find in so many different cultures. We do not need to assume that there is a *special* way of functioning that occurs only when processing religious thoughts." Pascal Boyer, *Religion Explained: the Human Instincts that Fashion Gods, Spirits and Ancestors* (London: Vintage, 2002), 357-358. Emphasis added, with the exception of the term *special*, which appears emphasised in the original.

⁹³⁶ "We now know that solid objects are largely made up of empty spaces, that our minds are only billions of neurons firing in an ordered way, that some physical processes can go backwards in time, that species do not have an eternal essence, that gravitation is a curvature of space-time. Yet *even scientists go through their daily lives with an intuitive commitment* to solid objects being full of matter, to people having non-physical minds, to time being irreversible, to cats being essentially different to dogs, and to objects falling down because they are heavy." Boyer, "Why Is Religion Natural?," 31.

⁹³⁷ Rothenberg (*Survival of the Beautiful*) calls for a hermeneutic turn when he also assumes ways of conceiving nature like the ones in the work by authors like Johann W. von Goethe and A. von Humboldt, that is, a consideration of nature not only as the realm of the divine, but as God itself. The conception of science as the main mechanism that fosters the dissolution of religious WV would weaken, and a predisposition to regard science as a "spiritual quest" would appear, a predisposition towards which even those who are most submerged in scientific research would still show a tendency.

⁹³⁸ Although the analogy that Rothenberg (*Survival of the Beautiful*) establishes between the belief in a divine nature and the perception of art in nature, as a possessor of divine sense, could be acceptable, his examples are somewhat exaggerated. It could be recognised that both Goethe and Humboldt lead a tradition that considers "science as the great spiritual search to reveal the meaning and the form of the divine world" (p. 40). However, the evidence to this clear Spinozian acceptance of nature as divinity itself is not expressed in their works, at least so manifestly and expressively as Rothenberg seems to suggest. Assuming or not the divine origin of the natural space, Humboldt focuses so blindly on his natural philosophy of the study of geographical space, that any reference to divinity seems to be unnecessary in his work. For Goethe, according to Blumenberg (*La Legibilidad del Mundo*), "the phenomena of nature should have, themselves, their own consistency, and not be the coded language of something else" (p. 217). This preference for the material immediacy of the organic world does not dispel the belief in nature having an underlying plan, but allows to glimpse a certain estrangement from the characteristically Romantic approach to the natural environment and its comprehension from explicitly mystical-religious presuppositions. Goethe pursues the finding of a unity in nature that he presents clearly through the study of the physical forms in the natural landscape, and a sample of this is his passionate study of physiognomy, morphology, colours, etc. of plants.

⁹³⁹ See Annex/Table 2 and Annex/Table 4.

The search for meanings that give sense to the world understood as a vestige of divinity is an idea that, according to Rothenberg, “still beats in the hearts of all investigators”⁹⁴⁰. In this regard, Rothenberg focuses on one of the most disputed scientific facts, the TE, which would have intervened in the production of the vast variety of forms arising from random mutations: “the startling possibilities of a world engendered by random mutation is one thing, but the formal qualities of the creatures that have emerged must mean something if the world we discover and reveal through science is not a manifestation of the divine but the divine itself. Thus *the art in nature is as important as the facts of nature*”⁹⁴¹. Rothenberg seems to presuppose the permanence of a conception of the “art” (*téchne*, artifice) of nature such as that that is used by Paley in his thesis in the origin of the visible order in nature and its updated version in the argument of “Intelligent Design”⁹⁴². Both positions support the need for an intelligent cause that explains the evidence of design in nature.

If science, at least in its “modern” form, does not seem to constitute an innately given aspect with human nature, and if the religious/spiritual feelings that spring from an artistic image of nature do emerge as a “parasitic” by-product (Boyer) of human mental capacities established beforehand, then, is it to be inferred that the artistic, as a source of the religious feelings remains naturally anchored, instinctively linked to the human being, while the scientific conception of the world would have to be conceived

⁹⁴⁰ Rothenberg, *Survival of the Beautiful*, 40.

⁹⁴¹ Idem. Emphasis added. The perception of “formal qualities” of artistic nature in nature, aesthetically appreciated by human beings, would, according to Rothenberg, generate a feeling of presence of the noumenal realm whose functional structure should be revealed by science. This author presents a struggle between the mental ability of assimilation of the multiplicity of options that could arise from a random mutation and subsequent evolution and, on the other hand, the perception of the formal beauty that has already emerged. If it is accepted that what is scientifically revealable is not a manifestation of what is divine, but the divine itself, the perception of beauty in nature would generate the need to find a meaning beyond the mere form. There is no doubt that enthusiasm toward findings in a specific field of study can generate feelings of admiration, amazement, motivation, and even aesthetic feelings. It is precisely the mysterious nature of what is scientifically unknown that which still motivates research. However, suggesting that the beauty of the forms of nature or of scientific results and of research refer human beings to the noumenal realm is arguable. Perhaps these notes should be understood as referring to the initial exaltation that incites investigation of the unknown. This exaltation arising within the scientific field, perhaps comparable to the feeling of the supernatural, also appears reflected very widely in Romantic poetry. However, in this case the feelings aroused relate directly to beliefs in the noumenal and don’t appear as the result of scientific activity. If works are taken as proof of the intentions of the authors, it is not very accurate to argue that Humboldt and Goethe kept a mere primary purpose such as the completion of scientific steps led by guidelines based on natural theology, as a direct means toward finding the essence of nature conceived as divine creation, as if they were leggard missionaries from the Middle Ages with a purpose to clearly read “the first book of God” (Blumenberg, *La Legibilidad del Mundo*, 84).

⁹⁴² See, for example, William A. Dembski, *Intelligent Design: the Bridge Between Science and Theology* (Downers Grove, IL: InterVarsity Press, 1999); Michael J. Behe, *Darwin’s Black Box: the Biochemical Challenge to Evolution* (New York: Free Press, 2006).

as a cultural addition, biologically detached from human nature, or, according to CP Snow, as “scientific culture” assimilated at a later time to an established “traditional culture”⁹⁴³? Obviously, this is not a question to be answered here, but it can be present in the background to better understand the particularities of the Romantic lexicon analysed and their differences with the peculiarities observed in the work of Humboldt and Darwin. A relevant example of the perceptual distortion that scientific research generates in a mind supported on pillars of a view of the world that are historiographically attributed to Romanticism is offered in a fragment of the work that Goethe dedicates to his journey through Italy⁹⁴⁴.

Goethe narrates a game of perception fluctuating between the empirical observation of atmospheric phenomena, and an intuition with respect to an inner, discrete and mysterious action of the mountain. It can be noticed a discursive turn that is not only given by a page break between the description of the observation of climatic changes that take place on the mountain peak and the confession on the perception of an inner force that allows to undo the conviction on the inert of the mountains⁹⁴⁵. Goethe

⁹⁴³ The “traditional culture” alluded to by C.P. Snow in *The Two Cultures and the Scientific Revolution* does not manifest delimited as connatural characteristic to human beings, nor does it imply a belief in the supernatural. Snow is referring to a pre-scientific context of activity.

⁹⁴⁴ The climate explanation of the mountain landscape by Goethe (*Italian Journey*, trans. W. H. Auden and Elizabeth Mayer (London: Penguin Books, 1970)) deserves special attention: “when we look at mountains, whether from far or near, and see their summits, now glittering in sunshine, now shrouded in mists or wreathed in storm-tossed clouds, now lashed by rain or covered with snow, we attribute all these phenomena to the atmosphere, because all its movements and changes are visible to the eye. To the eye, on the other hand, shapes of the mountains always remain immobile; and because they seem rigid, inactive and at rest, we believe them to be dead. But *for a long time I have felt convinced that most manifest atmospheric changes are really due to their imperceptible and secret influence*” (p. 31. Emphasis added).

⁹⁴⁵ Goethe (*Italian Journey*) dares to formulate his own climate theory. He maintains that the rain, snow or fog that gathers at the peaks of the mountains are not born from the atmosphere, but it is the mountain that attracts clouds by an intrinsic force. The author reverses the climate explanatory process and argues that it is not the atmosphere that dominates the mountain climate, but the mountain itself, with its internal attraction force, which exercises the control. The key to this hermeneutical inversion lies in witnessing the formation of weather conditions. Thus, according to Goethe, “on the plains, one accepts good or bad weather as an already established fact, but in the mountains one is present at its creation” (p. 31). The author’s ideas are a direct invitation to put intuitive speculation aside of all scientific knowledge, and with such a seemingly trivial activity as watching the cloud formation around the mountains as the main reason to support the belief in a mysterious force. Knowledge of climatology does not seem to overshadow his perception of an internal action and agent that attracts clouds to the peak and retains it there at will. What can be noticed, instead, it is a tense linguistic energy, a trembling signal that represents the latent presence of an also quivering collision between scientific knowledge and the most intuitive human feelings. The clear interest for scientifically contrastable and precise knowledge is clearly perceptible in his work, however, it constitutes a kind of additional structure adhered to a structure precursor of presuppositions strongly based in the Romantic WV. The revival of Romanticism seems to emerge in an uncontrollable way through Goethe’s scientific speculations. In fact, the perception of the mysterious action of the mountain undeniably resembles an idea present in a classic composition, very representative of the Romanticism, such as *Mont Blanc* by Shelley, where the power of the verses lies precisely in the presence

confirms at least partially, Rothenberg's thesis. According to Rothenberg, still palpating in the core of Goethe's work is the possibility for the observed to be the manifestation of a hidden power.

If Humboldt's and Darwin's lexicon is compared, however, a progressive disappearance of vocabulary referencing the supernatural can be noticed, as well as to nature understood as God's work and to sentimental feelings for the natural landscape⁹⁴⁶. This, however, does not mean that there is a complete disappearance of sentimental aesthetic adjectives in the works of these Naturalists. As we noted in the cases of Humboldt and Darwin, their scientific knowledge of nature allows for a double use of vocabulary, which can have both a strict descriptive-explanatory nature and an aesthetic-sentimental character —though in the case of Darwin, of a lesser intensity—. However, this second lexicon appears when the discourse on the aesthetic appearance of the landscape and that on the effect that this landscape produces in the observer, have its own descriptive space in the work, clearly delimited with respect to scientific explanations.

The experience of landscape perception varies depending on the relevance given to each element that makes up the natural landscape. According to J. Appleton, direct physical experience with nature —as may be in the case of authors like Humboldt, and most especially of Darwin— can prevail, or on the contrary, greater prominence can be given to the observation of landscapes through art —destacable characteristic in the Romantic perception of nature—. Thus, the rational explanation and interpretation of what is perceived can prevail against emotional-sensory experiences⁹⁴⁷. However, all these fronts make up the most fundamental part of the concept of landscape: the conscious perception of a natural set of elements such as a harmonic order, a transmitter of meaning and a generator of feeling in the receptor, with the meaning being variable

of a power in *Mont Blanc*. Casually, *Mont Blanc* was published for the first time in 1817, a year after the publication of *Italian Journey (Italienische Reise)* by Goethe.

⁹⁴⁶ Although the pantheistic vision of the world does not manifest constantly in the work of Humboldt, it should be stressed, however, the latent scientific-religious relationship in his texts. The presence of traces of romantic-religious nature in his descriptions of nature can not be denied. But it is science —and the awakening of scientific Naturalism at the time as a method of studying nature over the mere idealist intuition—, in any case, the discordant element in a WV already supported by a series of religious assumptions regarding nature and the world in general. The distortion caused by scientific ideas is perceptible in late Romantic works, as well as in the work of Naturalists in the Romantic era like those by Humboldt and Goethe, as although they rely on scientific-analytical methods of the natural environment, their beliefs about the world remain inevitably intact, awaiting a new scientific paradigm that displaces all pre-established assumptions.

⁹⁴⁷ Jay Appleton. *The Experience of Landscape* (New York: Wiley, 1996), 2-3.

depending on the individual, the context or the historical time taken as reference; and a sentiment that is obviously alterable, with oscillations between endless types of moods, beyond the mere classic distinction that contrasts pleasure with displeasure.

However, the main dividing line between the experience of the landscape between Romantic and Naturalists still continues a division between the artistic perception of the landscape, which stresses the aesthetic-emotional dimension for further consideration of the meaning of the natural landscape against the perceptual superficiality of science, and scientific perception, which is suspicious of all excessive artistic subjectivities. It shouldn't be obviated that effectively, these considerations on the landscape are different, given that the two guidelines and tendencies of approaching the landscape irredeemably follow opposed methodologies. The arts tend to proceed deductively, starting from abstract and general concepts of landscape to move to a direct experience with their specific particularities in physical nature. Instead, scientific methodologies would be contrary to the arts: they proceed inductively⁹⁴⁸. However, an approach—or a meeting point: it was not until the founding of the Royal Society in 1660 that science was established and recognized as something different from the arts—that allows an aesthetic-scientific analysis of the landscape would be beneficial for a complete perception that includes all of the elements that make up the experience of the landscape, from the physical to the interpretation and implications of the observed⁹⁴⁹.

Indeed, according to Appleton, both approaches, as a whole or dichotomized, to the natural landscape, share the fundamental rationale that promotes theorizing about the landscape: the perception of beauty in nature. Given the historical aesthetic debate on the idea of beauty and the differentiation from what is not beautiful, as well as the relationship of beauty with the sublime and the picturesque, the consequent impossibility of establishing a unified and interdisciplinary conception of beauty mean the question of the beauty in nature become imprecise.

It raises, however, the question about the source of pleasure derived from the observation of landscape⁹⁵⁰, that is, the aspects of nature that cause pleasure. But whatever the objective aspects of landscape that cause aesthetic pleasure are, these aspects are never perceived by the observer of nature without a theoretical weight. It is then plausible to suppose that the observer's prior knowledge co-determines their actual

⁹⁴⁸ Ibid., 23.

⁹⁴⁹ Ibid., 2-3.

⁹⁵⁰ Ibid., 14.

experience, the perception they have of nature and, therefore, their specific aesthetic experience of natural beauty. Hence the question surrounding how the explanatory-type knowledge that Naturalists have of nature, or the Romantic author's presumed lack of it, could causally determine the respective type of aesthetic experience of natural beauty.

Providing an analysis focused on descriptions of the natural landscape would consist, precisely, of allowing the distinction of the two main sources of pleasure that have become manifest along the analyses of the Romantic and naturalistic lexicon: nature as an agent, as a spirit, as a transcendental reality, as divine work linked to its Creator, and nature conceived as a unique reality, subject to evolution and not dependent on transnatural realities or instances. This distinction leads to questions of whether scientific activity is comparable with aesthetic feelings in the perceptions and descriptions of the landscape.

R. Rorty criticizes the sociocultural fear to a WV that was built on scientific knowledge in this way: "the fear of science of "scientism," of "naturalism," of self-objectification, of being turned by too much knowledge into a thing rather than a person, is the fear that all discourse will become normal discourse. That is, it is the fear that there will be objectively true or false answers to every question we ask, so that human worth will consist in knowing truths, and human virtue will be merely justified as true belief. This is frightening because it cuts off the possibility of something new under the sun, of human life as poetic rather than merely contemplative"⁹⁵¹. The fear that Rorty refers to is an understandable, but irrational fear. At the same time, it is inconsistent, illogical, because science does not prevent new things from happening again in human culture "under the sun"⁹⁵², but quite the opposite.

Despite the irrational nature of the fear towards the scientific explanations of the world, this could be explained as a consequence of a feeling of helplessness and shock against a new WV that replaces the old religious image of the world and places human beings in line with that nature in the sense of Weberian "disenchantment." According to J. H. Randal, the scientific WV "struck terror because they [our fathers] had just left the warm affection of the Christian tradition and the optimism of the Romantic faiths"⁹⁵³. The truth taught by microscopes and telescopes does not include the figure of a God as

⁹⁵¹ Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 2009), 388-389.

⁹⁵² See Hegel, *Philosophy of World History*, 61.

⁹⁵³ Randall, *Modern Mind*, 581.

protector of human beings: “In all the reaches of our telescopes and our microscopes nowhere is there discoverable the slightest trace of anything like man, any Friend behind phenomena, any God who cares, any principle that guarantees man success in his struggles and endeavours. So far as the eye of science can see, man is alone, absolutely alone, in a universe in which his very appearance is a kind of cosmic accident. How then, if this be the very truth, has it come about that he has always, to the present day, in some form or other felt himself at home in his universe, felt that he was the child of the watchful forces of nature, the Son of God whom the Father lovingly cared for? To even this question the scientist has a devastating answer”⁹⁵⁴. Of course, when the response of science that says that the human being is alone, without divine protection in the worldly future, is assimilated, feelings of disappointment, of disillusionment, appear: “When this realization came like a cold shock to men, the first reaction was one of disillusionment and despair”⁹⁵⁵. Mindful of their past hopes, they either lamented their lost dreams in lugubrious measures, or took refuge in the ivory tower of art, where for a while at least the soul might dwell amidst beauty”⁹⁵⁶. Randall stresses that even faith in life can be lost: “when science seemed to take God out of the universe, men lost their faith in life also”⁹⁵⁷.

Like Rorty, although in a more impulsive way, R. Dawkins also criticises ignorance of world mechanisms and human beings in the preface to his work *Unweaving the Rainbow* (1998), and defends scientific practice against accusations of stealing from life the warmth of why this is worth be lived⁹⁵⁸. Dawkins’ inspirational sources for the title of his work *Unweaving the Rainbow*, are the ideas of the Romantic poet John Keats and his dissatisfaction with Newton’s ideas that are manifested in his work *Optics* (1704). The explanatory reduction of the rainbow in terms of wavelengths would have stripped the light phenomenon of all poetry and destroyed any mystery that could be found in its contemplation. Dawkins casts arguments against this particular understanding of the Newtonian *Optics*, extrapolating it to the more general

⁹⁵⁴ Ibid., 584.

⁹⁵⁵ John H. Randall refers again to this idea in *Philosophy After Darwin: Chapters for The Career of Philosophy, Vol. 3 and Other Essays*, ed. Beth J. Singer (New York: Columbia University Press, 1977), although with some irony: “the first emotional reaction to the new world of “science” was disillusionment and despair. It was felt by those who had started with a different faith, and then had discovered there ain’t no Santa Claus [...] disillusionment and despair were felt by those for whom the values of human life were still completely bound up with a faith in a Cosmic Purpose” (pp. 23, 25).

⁹⁵⁶ Randall, *Modern Mind*, 586.

⁹⁵⁷ Randall, *Philosophy After Darwin*, 8.

⁹⁵⁸ Dawkins, *Unweaving the Rainbow*, x.

understanding of scientific activity, and argues in favour of the “purging of saccharine false purpose” and the “debunking of cosmic sentimentality”⁹⁵⁹. In Dawkins’s words, “science is, or ought to be, the inspiration for great poetry”⁹⁶⁰, so it would offer a wide range of inspiring possibilities, each more spectacular than the previous one and originating from a mystery already solved, devoid of all teleology, sentimentality and epistemological darkness and flooded with the necessary scientific explanatory clarity that allows the orderly presentation of what initially appears as chaotic and unorderedly.

Thus, Dawkins advocates an “orderly universe, one indifferent to human preoccupations [...] a more beautiful, more wonderful place thanks to a universe tricked out with capricious, *ad hoc*, magic”⁹⁶¹. Newton’s optics shows that knowledge could be an idoneous enhancer of the aesthetic perception of the world, expanding the sensations, raising awareness, offering a deeper beauty.

If Dawkins’ suggestion is assumed, namely that science should be the inspiration for poets, for excellent poetry, then that position could be combined with that of CP Snow’s that is conciliatory of the two cultures: “It is bizarre how very little of twentieth-century science has been assimilated into twentieth-century art. Now and then one used to find poets conscientiously using scientific expressions, and getting them wrong—there was a time when ‘refraction’ kept cropping up in verse in a mystifying fashion, and when ‘polarised light’ was used as though writers were under the illusion that it was an especially admirable kind of light. Of course that isn’t the way that assimilated science could be any good to art. It has got to go along with, and be part and parcel of, the entirety of our mental experience, and used as naturally as the rest”⁹⁶². Snow criticizes using terminology with certain scientific weight in poetry —Romantic or not— if it is accompanied by a misunderstanding of the phenomenon or object described. Therefore, it is not about adopting a scientific terminology to enrich the poetical semantic. Science shouldn’t be a mere stock of metaphors, as it is, for example, for Coleridge, to mystify or sublimate the phenomenon in itself and adapt it to poetic language. To create better compositions, it is not enough to understand that the colours of the rainbow can be explained in terms of wavelengths and to experiment a sensation of greater epistemological lucidity. According to Snow, science must be part of the

⁹⁵⁹ Ibid., ix.

⁹⁶⁰ Ibid., p. x.

⁹⁶¹ Ibid., p. xi.

⁹⁶² Snow, *The Two Cultures*, 17-18.

mental experience of every human being, it has to be assimilated as a naturally constituent part of both the human beings and their life experience, and not as a complement, as an annex of content for the mind. Only in this way can art benefit, become more powerful both aesthetically and in content, only if science is assumed as part of what is human, and art, as human creation. And art should reflect, project, a scientifically founded world vision.

Although Snow's proposal on an assimilation of science in the mental structure of human beings as something beneficial for art can justify the aesthetically enhanced experience of the reality that Dawkins alludes to, M. Yudkin is sceptical. Yudkin criticizes Snow's point of view as follows: "This is one of those puzzling statements that one would dearly love to see expanded. Just how does Sir Charles believe that the assimilation of science as part of the mental experience of the artist can improve his work? Writers, for instance, are accustomed to examining personal relationships in their work; they draw on their experience of people and their understanding of the interaction of minds and characters. Could the concept of the expanding universe aid the novelist or the playwright by enhancing his sympathetic awareness of human beings? Or does Sir Charles believe that a poet examining the effect of the threat of modern warfare on the behaviour of his contemporaries will create a finer poem if he is aware of the mechanism of the hydrogen bomb?"⁹⁶³.

Opposing Yudkin's scepticism, I suggest that Snow perhaps alludes to something more than an immediate artistic improvement. Snow does not seem to pursue a definition of what is a good poetic composition, in general terms, nor the best technique to create the best of paintings thanks to scientific knowledge. Snow defends the assimilation of science as a standardised element of experience, internalized with naturalness. Artistic production would, then, carry with it a conception of the world in which scientific knowledge would be integrated as a fundamental component.

But this concept of science as a constituent unit, naturally integrated in the human experience of the world, is conceivable only as an unforced result, culminated thanks to the passage of time. It is not about trying to impose or force a scientific way of conceiving the world, but about achieving a collective consciousness where science is fully assimilated in the human mind, functioning as a codeterminant factor when approaching the world or when receiving information from it. Randall exposes it

⁹⁶³ Yudkin, "Rede Lecture," 40-41.

clearly: it would be about recognising “the existence of the vast body of scientific knowledge that has been accumulated about man and the universe in which he finds himself”⁹⁶⁴. That is, the acceptance of “that which can be put together from the various fragmentary views of the different sciences. It is from a common scientific knowledge that men set out”⁹⁶⁵.

The lexical analysis of naturalistic texts has shown that scientific knowledge about the world such as that which Humboldt and more clearly, Darwin, manage to obtain with the passing of time, modifies or eliminates basic assumptions about human beings and nature. A WV then appears where there is not an excessive subjectivity interfering in the process of interpreting what is observed. It is a scientific image of the world, different from the Romantic WV, that explores the structure of the functioning of the laws of nature and discovers a natural reality detached of any mythical, superstitious or religious premise, ultimately, a reality that becomes “desmagnified” or “disenchanted” (Weber).

The descriptive-explanatory knowledge of nature by the Naturalist authors have shown descriptions of landscapes with a use of less subjectivised ontological descriptors. A scientific Naturalism such as Darwinist evolutionism causes a strong conceptual review of basic ontological assumptions regarding nature and the relationship it has with human beings. This new implicit ontological WV, manifested in texts, leads to a different way of perceiving nature, including its aesthetic perception, and a different way of describing it.

The landscape descriptions present in Naturalist’s texts are, in short, a reflection of a disenchanted view of the world in a non-pejorative sense. This disenchanted conception leads to a perception of nature that does not lessen their aesthetic sensitivity to the landscape, as has been seen in the texts of Humboldt and Darwin⁹⁶⁶. Instead, it makes it more powerful. Scientific knowledge allows the observation of nature from new perspectives, and a specialized analysis, focused both on the individual elements that make up the natural landscape as well as on the whole in itself, enables the perception of certain aspects of nature that would not emerge through a mere aesthetic-

⁹⁶⁴ Randall, *Modern Mind*, 577.

⁹⁶⁵ Idem.

⁹⁶⁶ And this is in spite of the doubts occasionally manifested by Darwin himself. See the subchapters 11.2. “The “entangled bank,” metaphor of positive disenchantment” and 11.3. “The “colour-blindness,” metaphor of negative disenchantment.”

contemplative observation devoid of such knowledge. To the extent that it is accepted that science is a specifically symbolically human activity, integrating its contents in the perception and description of the beauty of natural landscapes should make that aspect of the experience of the world more symbolically human.

ANNEXES: TABLES ON THE LEXICON OF THE ANALYSED TEXTS

Annex/Table 1: lexicon related to descriptions of nature in *The Prelude* by William Wordsworth

ADJECTIVES	NOUNS	REFERENCES
Aboriginal	Vale	Book VI, 448
Aërial	Island	Book VIII, 98
Aged	Trees	Book III, 575
Alpine	Turf	Book IX, 302
Ancient	Earth	Book II, 328
Aromatic	Flowers	Book IX, 302
Awakening	Breeze	Book II, 245
Awful	Solitude	Book VI, 424
	Forms	Book VIII, 485
Azure	Heavens	Book III, 162
Barren	Sea	Book XI, 55
Beaten	Road	Books VI, 502; X, 684
Beauteous	Stream	Book I, 278
	River	Book I, 287
	Forms	Books I, 573; II, 51
	Scene(s)	Books I, 635-636; V, 470
	Sights	Book IV, 252
	Pictures	Book IV, 392
	Spot	Book V, 416
	World	Books VII, 510; XII, 52
Beautiful	Domain	Book VIII, 119
	Vales	Book I, 506
	Sky	Book II, 178-179
	Hills	Book VIII, 620
Beloved	Day	Book X, 1
	Vale	Book I, 308
Bewildered	Winds	Book VI, 560
Black	Rock	Book VIII, 565
Blasted	Tree	Book XI, 378
Bleak	Winds	Book VII, 36
Blessed	Tree	Book X, 255
Blowing	Wind	Book XI, 308
Blue	Sky	Book VIII, 61
Breathing	World	Book X, 387
Breathless	Trees	Book VI, 6
	Wilderness	Book VI, 647
Bright	Spot(s)	Books IX, 371; X, 446

Broad	River	Book VI, 583
Calm	Water Lake Waters Days	Book II, 176-177 Book V, 463 Book X, 6 Book X, 297
Calm and mild, gentle and beautiful (mists and steam-like fogs)		Book VIII, 85, 87
Changeful	Earth	Book I, 586
Cheerful	Plain	Book VIII, 349
Clear blue	Sky	Book VI, 561
Common	Countenance (earth and heaven) Haunts	Book III, 111 Book VIII, 166
Cool	Ground	Book II, 94
Crude	Nature	Book VII, 297
Dark	Night Shades	Book III, 313 Book IV, 481
Darling	Vale	Book II, 202
Dashing	Lakes	Book VIII, 793
Dawning	Earth	Book V, 538
Dead	Water	Book II, 177
Declining	Sun	Book VIII, 567
Deep	Haunts River Breathing-place Vale(s)	Book VI, 447 Book VI, 583 Book VIII, 57 Books VI, 391; XII, 133
Delicious	Rivers Lake	Book III, 361 Book VI, 657
Delightful	Rill Sounds Pathways Day Island	Book I, 292 Book III, 378 Book VI, 617 Book VIII, 16 Book X, 298
Devouring	Sea	Book IX, 4
Distant	Hills Vales Winds Nooks Mountains Woods Sky	Book I, 469 Book II, 92 Book II, 329 Book VI, 208 Book VI, 386 Book VII, 25 Book VIII, 405
Downy	Plain	Book XII, 339
Dreary	Morning	Book III, 1
Drowning	World	Book V, 136
Dry	Wind	Book I, 348
Dumb	Cataracts	Book VI, 458
Dusky	Lake Grove Shade	Book II, 172 Book III, 5 Book VII, 39

	Wood	Book VIII, 574
Elder	Tree	Book VIII, 525
Endless	Sea Solitudes	Book III, 548 Book V, 146
Enticing	Island Valleys	Book III, 498 Book VI, 438
Exterior	Forms	Book III, 159
Faint	Breezes	Book II, 128-129
Fair	Face of water-weeds Island Woods Expanse (level Pasture)	Book III, 342 Book III, 498 Book V, 416 Book VIII, 328-329
Fairy	Cataracts	Book VII, 125
Familiar	Shapes	Book I, 422
Famous	Spots Gardens	Book VII, 268 Book VIII, 123
Favored	Spots	Book X, 702
Favourite	Grove	Book VII, 50
Flat	Plains	Book III, 2
Fleet	Waters	Book V, 136
Floating	Island	Book III, 340
Flowery	Gardens Vale	Book VII, 134 Book X, 1003
Flowing	Stream	Book VI, 385
Forlorn	Winds	Book VI, 560
Frosty	Wind Moon	Book I, 312 Book VI, 102
Froward	Brook	Book IV, 40
Funereal	Flowers	Book VI, 485
Gaudy	Region	Book III, 459
Gay green	Field	Book VIII, 5
Genial	Sun	Book X, 477
Gentle	Breeze(s) Place Banks Undulation Soane Bird Airs	Books I, 1; II, 390 Book I, 181 Book VI, 218 Book VI, 379 Book VI, 384 Book VIII, 229 Book VIII, 619
Giant	Woods	Book X, 1002
Gladsome	Sounds	Book V, 429
Glancing	Forms	Book IV, 322
Glaring	Sun	Book V, 510
Glassy	Days	Book X, 297
Glimmering	Lake ⁹⁶⁷	Book V, 394

⁹⁶⁷ The highlighted adjective and noun may appear to be simple or commonly used by authors trying to describe the natural environment. Expressions like “glimmering lake” or “murmuring stream” (also included in Annex/Table 1) could be used in all kinds of accounts of nature. However, the purpose of their exposure in this table is to make a comparison with another set of expressions, also belonging to

Gloomy	Hills Shades Pass Breathing-place	Book I, 448 Book IV, 481 Book VI, 554 Book XIII, 57
Glorious	Morning	Book IV, 332
Golden	Evenings	Book VIII, 620
Gorgeous	Alps	Book XI, 241
Great	Nature Sea	Book III, 541; V, 618 Book X, 529
Green	Fields Herbs Place Plains Summer Ground Turf Hill Peninsulas Recess Groves Gardens Earth Plot of pasture in the Brook Meadow Leaf Spots Branch Sod Bower	Book I, 2, 424 Book I, 37 Book I, 71 Book I, 277 Book I, 515 Book II, 94 Book II, 114 Book V, 426 Book V, 458 Book VI, 448 Book VII, 124 Book VII, 204 Book VIII, 166 Book VIII, 276 Book IX, 467 Book X, 255 Book X, 441 Book X, 626 Book XI, 302 Book XIII, 156
Grey	Sky Rocks	Book I, 400 Book VIII, 100
Happy	Fields	Book X, 486
Healthful	Breeze	Book X, 976
High	Places Woods	Book I, 337 Book IX, 440
Hoary	Mountains	Book I, 384
Holy	Scene Ground	Book II, 114 Book XII, 251
Honorable	Field	Book I, 52
Houseless	Vale	Book VIII, 239
Huge	Cliff Forms Sea (of mist)	Book I, 406, 409 Book I, 425 Book XIII, 43
Imitative	Forms	Book XII, 344
Immeasurable	Height	Book VI, 556

Book V, but that refer to elements of a very different nature. A comparative exercise around the expressions included in earlier and later verses to those that have just been exposed allows an observation of the great conceptual difference present in the same poetic space. The lake and the stream are involved in a series of intangible elements, like those included in Annex/Table 2, with adjectives like *mighty*, *gentle*, *solemn*, *breathless*, *ideal* and *gracious*.

Independent	Nature	Book VII, 785
Indian	Plains	Book I, 302
Infant	Earth	Book X, 1005
Inland	Water	Book X, 539
Internal	Breezes	Book II, 129
Invisible	Bird Haunts	Book II, 132-133 Book VIII, 59
Inviting	Shades	Book VI, 88
Kindred	Stream	Book VI, 674
	Scenes	Book X, 996
Large	Island	Book II, 153
Leafless	Trees	Book I, 468
Leafy	Trees	Book VI, 462
Little	Lake	Books II, 350; IV, 128
	Vale	Book IV, 190
	Birds	Book XIII, 235
Living	Nature	Books V, 167, 612; VI, 119
	Trees	Book II, 113
Loftier	Height	Book VIII, 632
Lofty	Height	Book I, 299
	Elms	Book VI, 87
	Rocks	Book VI, 387
	Mountain	Book VI, 506
	Steeps	Book VI, 595
	Pinnacle	Book VII, 261
Loitering	Journey	Book I, 114
Lonely	Scene	Book I, 445
	Places	Books I, 492; VII, 152
	Brooks	Book VIII, 398
	Road(s)	Books X, 912; XII, 124, 163
	Mountain	Book XIII, 67
Lonesome	Places	Book III, 234
	Journey	Book XII, 359
Long	Field	Book IV, 62
	Lake	Book IV, 171
Lordly	River	Book VI, 583
	Alps	Book X, 991
Loud	Wind	Book I, 348
Lovely	Forms	Books I, 660; III, 366; XIII, 146
	Tree	Book VI, 101
	Countenance (lake)	Book VI, 620
	Region	Book VIII, 598
Lower	Grounds	Book IV, 336
	Heights	Book VIII, 368
Lurking	Brooks	Book VIII, 59
	Place	Book VIII, 566
Magnificent	Morning	Book IV, 330
	Region	Book VI, 609
	World	Book VIII, 47-48

Majestic	Scenes	Book I, 635-636
Melodious	Birds	Book II, 389
Mighty	Forms	Books I, 425; VI, 347
	Depth of waters	Book II, 428
	Waves	Book VI, 459
	Place	Book VII, 74
Milder	Breezes	Book VI, 250
Mimic	Sights	Book VII, 248
Miscellaneous	Garland	Book III, 226
Misty	Lake	Book V, 587
Moonlight Sea		Book X, 566
Moving	Tree	Book IV, 82
Murmuring	Stream	Book V, 509
Murmuring so sweetly (the gentle breezes and fountains)		Book II, 390-391
Naked	Valleys	Book VIII, 792
Narrow	Valley	Book VIII, 92
Native	Hills	Book III, 434, 672
	Rock	Book II, 34
	Region	Book VI, 210
	Stream	Book VI, 282
Nature's holiest places		Book X, 879
Neighbouring	Lake	Book I, 566
New	Forms	Book XI, 192
Old	Haunts	Book IV, 235
	Earth	Book V, 346
Onward	Road	Book IX, 3
Open	Field(s)	Books I, 30, 59; IV, 482; V, 457
	Turf	Book I, 316
	Ground	Book V, 236
Opportune	Recess	Book VI, 88
Orange	Sky	Book I, 473
Outlandish	Walks	Book III, 551
Outward	Forms	Book VI, 668
Overhanging	Rocks	Book VIII, 301
Parent	Tree	Book X, 227
Passing	Wind	Book VIII, 795
	Forms	Book IV, 396
Pastoral	Vales	Book X, 485
Pathless	Solitudes	Book IV, 368
	Sea	Book V, 331
Pensive	Sky	Book VI, 194
Piping	Winds	Book VI, 194
Placid	Day	Book I, 74
Plain	Countenance	Book I, 531

Pleasant	Journey Fields Bay Wandering Flowers Sight Brows Sound Nooks	Book I, 114 Book I, 529 Book II, 146 Book II, 351 Book III, 343 Book IV, 1 Book VIII, 320 Book XII, 353 Book XIII, 348
Populous	Plain	Book III, 195
Powerful	Waters	Book XI, 141
Public	Road(s)	Books IV, 109; V, 581; VI, 364; XII, 145
Pure	Forms	Book XI, 110
Quiet	Heavens ⁹⁶⁸	Book II, 323
Rapid	River	Book VI, 417
Raving	Stream	Book VI, 565
Real	Sea	Book XIII, 49
Regular	Sea	Book I, 178
Resplendent	Gardens	Book VIII, 160
Rimy	Trees	Book III, 37
Rippling	Breeze	Book IV, 170
Rising	Moon Flowers	Book I, 598 Book XIII, 153
Roaring	Wind Stream Sea	Book IV, 76 Book VIII, 305 Book XII, 154
Rocky	Island	Book X, 519
Rural	Haunt Scenes	Book VII, 274 Book XI, 250
Sandy	Fields	Book I, 297
Scattered	Trees	Book IV, 427
Secreted	Island	Book X, 725
Seemly	Countenance	Book I, 531
Setting	Sun	Books II, 388; VIII, 118, 404 ⁹⁶⁹
Severe	Countenance	Book XIII, 230
Shadowy	Banks	Book I, 480
Shady	Place Fountain Nook Woods Dells	Book I, 71 Book II, 96 Book IV, 435 Book VI, 241 Book VIII, 131
Shallow	Stream	Book X, 528
Sheltered	Grove Place	Book I, 78 Book VII, 187

⁹⁶⁸ In Annex/Table 2 we will see how the term *heaven* is given a spiritual, mystical connotation, closer to the religious heaven. In this case, *heavens* refers to the starry sky.

⁹⁶⁹ With regard to the reference in Book VIII, line 404, it can be noted that it refers not only to the sunset, but to its intense shine: “the deep radiance of the setting sun.”

Shining	Sun Water Place	Book I, 334 Book I, 606 Book XIII, 377
Shone sweetly (the sun)		Book II, 97-98
Silent	Lake Water Bay Trees Road Owls Rocks Zephyrs Day Night Hills	Book I, 402 Book I, 413 Book I, 475 Book II, 117-119 Book IV, 385 Book V, 398 Book VIII, 56, 57 Book IX, 63 Book X, 1 Book XI, 14 Book XI, 218
Single	Tree	Books VI, 90; X, 627
Slippery	Rock	Book I, 343
Small	Island Birds Islands	Book II, 63 Book VI, 462 Book X, 441
Smooth	Turf	Book II, 114
Soft	Nights Airs Wind	Book II, 44 Books II, 96; XI, 10 Book VIII, 101
Soft green	Field	Book VIII, 49
Solemn	Heights Region	Book III, 361 Book IX, 444
Solitary	Hill(s) Cliffs Place Shades	Books I, 329; VIII, 6 Book I, 484 Book IX, 650 Book IX, 932
Sounding	Cataracts	Book II, 441
Southern	Banks	Book I, 333
Spirit-stirring	Sound (blackbird's whistle)	Book VI, 686-687
Spiry	Rock	Book VIII, 408
Splendid	Evening Place	Book I, 101 Book II, 149
Starry	Nights Sky	Book II, 44 Book XII, 350
Stately	Groves Roads Vales Flower	Book III, 389 Book VI, 372 Book VI, 391 Book VI, 552
Steady	Lake	Book V, 413
Steep	Rocks Hills	Book I, 217 Book II, 142
Still	Water	Book II, 177; IV, 249
Stormy	Waves	Book X, 441
Stragglng	Wind	Book IV, 174

Strange	Fields and groves	Book XII, 140
Strong	Wind	Book XI, 316
Sublime	Shapes (level fields, Heaven's blue concave)	Book III, 99-102
	Willow Forms	Book VI, 483-484 Book XIII, 146
Subterraneous	Fields	Book X, 724
Sullen	Water	Book VI, 635
Summer	Night	Book I, 446; VI, 654
	Days	Book XII, 338
Sundry	Wanderings	Book VI, 211
	Forms	Book VII, 348
Sweet	Stream	Book I, 13
	Vale	Book I, 82
	Birthplace	Book I, 278
	Garlands	Book III, 378
	Valley	Books VI, 11; V, 452
Terrifying	Winds	Book VIII, 356
The moon's beauty, the moon's soft pace		Book III, 282
Thirsty	Wind	Book I, 210
Tiresome	Sea	Book I, 35
Toilsome	Journey	Book VI, 366
Topmost	Pinnacle	Book IX, 477
Tossing	Lakes	Book VIII, 506
Tranquil	Scenes	Book II, 343
Trembling	Lake	Book I, 447
Tropic	Islands	Book IV, 446
	Birds	Book VIII, 140
Ungovernable	Snows and streams	Book VIII, 355-356
Uninhabited	Region	Book VI, 162
Universal	Earth	Book I, 499
Unknown	Birds	Book VI, 644
	Woods	Book XI, 388
Unsheltered	Place	Book VII, 356
Unwearied	Heavens	Book XIII, 381
Upright	Bank	Book XIII, 559
Variegated	Journey	Book VI, 427
Vast	Sea	Book III, 626
	Regions	Book VIII, 385
Vernal	Grove	Book VI, 687
Virgin	Grove	Book III, 442
Visible	World	Book II, 293
Waning	Moon	Book X, 918
Warm	Ground	Book I, 90
	Vales and Woods	Book I, 335-336
	Night	Book XIII, 10
Watery	Vale	Book V, 400
Western	Mountain	Book II, 190
White	Roads	Book XII, 316

Whithered	Leaf	Book III, 161
Wide	Wilderness	Book V, 73
Wild	Water	Book I, 37
	Flower(s)	Books I, 214; III, 226; VI, 231
	Field	Book III, 181
	Wood-honey	Book III, 529
	Walks	Book III, 551
	Place	Book XIII, 27
Winds are blowing fair		Book VI, 436
Winter	Night(s)	Book III, 313; VI, 108
	Evenings	Book VII, 636
Withdrawing	Moon	Book VI, 652
Wondrous	Vale	Book VI, 456
Woody	Rock	Book VIII, 559
Yew	Tree	Book VIII, 527

Annex/Table 2: lexicon related to descriptions of nature and non material entities in *The Prelude* by William Wordsworth

ADJECTIVES	NOUNS	REFERENCES
	Breast of Nature	Book X, 198
	Breath of God	Book V, 222
	God's works	Book IV, 358
	Soul of Beauty	Book VII, 736
	Spirit of Nature	Book VII, 735
	Workings of one mind	Book VI, 568
	A power like one of Nature's	Book XII, 312
A soul divine which we participate, / A deathless spirit		Book V, 16-17
Animating	Breeze	Book VII, 2
Awful	Powers and Forms Power (God and Nature) ⁹⁷⁰	Book VIII, 212 Book IX, 237-238
Awful and sublime	(Nature's domination upon the outward face of things)	Book XIII, 76-78
Breathless	Stillness	Book V, 466
Bright	Appearances	Book VI, 106
Corresponding	Breeze	Book I, 43
Creative	Breeze	Book I, 43
Deathless	Spirit	Book V, 17
Deeper	Quietness	Book IV, 367
Divine	Soul Light Effect of power and love	Book V, 16 Book V, 626 Book VIII, 637
Excellent and fair	Soul of Nature	Book XI, 138
Gentle	Shock ⁹⁷¹ Spirit	Book V, 407 Book XIII, 252
Gentlest visitations of pure thought		Book VI, 613
Ghostly	Language	Book II, 328
Glorious	Apparition Faculty	Book XI, 143 Book XIII, 89
Gracious	Spirit Power	Book V, 516 Book VI, 609-610
Great	Mind Nature God ⁹⁷²	Book II, 272 Books III, 541; V, 618 Book X, 386

⁹⁷⁰ The 1850 version modifies the verses from 1805 in style and vocabulary: "To God and Nature's single sovereignty / Familiar presences of awful Power" (1805, IX, 237-238); "To presences of God's mysterious power / Made manifest in Nature's sovereignty" (1850, IX, 234-235). It is in the 1850 edition that the function of the (mysterious) power of God, which is perceptible in nature, is best specified. It also includes a new way to understand the meaning of the term *awful*, adding mysticism to the adjective.

⁹⁷¹ Reference is made to an emotional shock caused by the internalization of the forms and sounds of nature: "Listening, a gentle shock of mild surprise / Has carried far into his [the boy's] heart the voice / Of mountain torrents; or the visible scene / Would enter unawares into his mind" (ll. 407-410).

Happy	State	Book IV, 392
Harmonious	Imagery	Book IV, 393
Holy	Calm Powers Meditations Passion	Book II, 367 Book III, 83 Book VII, 477 Book X, 384
Ideal	Grace	Book V, 479
Imaginative	Power	Book VII, 498
Invisible	Bird World Soul	Book II, 132 Books VI, 536; XIII, 105 Book II, 255
Mighty	Power of living Nature Charm Forms Mind Unity	Book V, 166-167 Book VI, 178 Book VI, 347 Book XIII, 69 Book XIII, 254
Mild	Breeze	Book I, 43
Nature and her overflowing soul		Book II, 416
Nature through all conditions hath a power / To consecrate, if we have eyes to see, / The outside of her creatures, and to breathe / Grandeur upon the very humblest face / Of human life		Book XII, 282-286
Oh Heavens! How awful is the might of Souls		Book III, 178
Poetic	Spirit Faculty	Book II, 276 Book VIII, 511
Quickening	Soul	Book III, 128
Solemn	Imagery	Book V, 411
Sovereign	Intellect Nature	Book V, 14 Book VI, 346
Spirit of religious love		Book II, 376
Still	Spirit of the evening air	Book II, 139
Sublime	Meditations Soul	Book VII, 477 Book V, 40
Supreme	Power of living Nature	Book V, 166-167
Sweet	Breath of Heaven ⁹⁷³ Meditations Power	Book I, 41 Book VI, 56 Book VI, 609-610
The solemnity / Of nature's intermediate hours of rest		Book VII, 628-629
Tranquil	Soul Visions	Book III, 116 Book VI, 105
Transcendent	Peace	Book VI, 157
Utter	Solitude	Book 364

⁹⁷² In the 1850 version of TP the expression "Great God" is replaced by the also remarkable expression "Power Supreme" (l. 420).

⁹⁷³ The "sweet breath of Heaven" could well be understood as a gentle breeze, however, Wordsworth mentions in the following verses the presence of an "animating breeze," a "corresponding mild creative breeze" and a "vital breeze" (all included in Annex/Table 2) that refer to inspiring nature, and add a certain mystical character to the entire stanza.

Viewless	Agencies ⁹⁷⁴	Book VIII, 486
Visionary	Mind Power	Book III, 556 Book V, 619
Vital	Breeze Soul	Book I, 44 Book I, 161
Wisdom and Spirit of the universe		Book I, 428
With gentlest visitation [Nature]		Book I, 363, 367
With my own modest pleasures, and have liv'd, / With God and Nature communing		Book II, 445-446
Wond'rous	Power of words	Book VII, 121

⁹⁷⁴ Wordsworth refers to the invisible, although not imperceptible, activities of the agents of Nature.

Annex/Table 3: lexicon related to descriptions of nature in the poetic works by Samuel T. Coleridge

ADJECTIVES	NOUNS	REFERENCES
	Nature's quietness	FS, 229
	Nature's immortality	TN, 31
Airy	Light	<i>Alice du Clos</i> , 17
Alpine	Dell	<i>To a Lady</i> , 6
Ancient	Mountain(s) Skiddaw	FM, 56; <i>Ad Vilmum Axiologum</i> , 3; <i>Blossoming</i> , 52 <i>A Stranger Minstrel</i> , 12, 26, 28, 40, 70
Angry	Clouds Sound [waves]	<i>Grateful People</i> , 85 <i>The Picture</i> , 125
Animated	Nature	EH, 44
Annual	Flower	<i>The Improvisatore</i> , 27
Apple	Tree	FM, 69
Arched	Groves Rock	<i>To a Lady</i> , 2 RM, 250
Arctic	Sea	<i>The Delinquent Travellers</i> , 2
Ascending	Day-star Sun	<i>Last Words</i> , 30 <i>Israel's Lament</i> , 6
Awakened	Sky	AM, 8
Awful	Form ⁹⁷⁵	<i>Hymn</i> , 5
Bad	Sight World	<i>Recantation</i> , 10 DN, 177
Balmy	Night Night-air Summer-night	TN, 8 <i>The Night-scene</i> , 29 <i>Concert-room</i> , 18
Barbarous	Sky	<i>Destruction</i> , 3
Bare	Mountain Rocks Stream	<i>Reflections</i> , 30 WC, 51, 71 HE, 6
Beauteous	Birds Island Isle Spring	<i>Lewti</i> , 59, 61 FS, 194 FS, 193-194 YF, 37
Beautiful	Birch Spring Willow	<i>The Picture</i> , 136 <i>Beautiful Spring</i> ⁹⁷⁶ <i>A Day-Dream</i> , 6
Benign	Star	ES, 14
Bent	Flower	<i>Effusion</i> , 27; AE, 29
Better	Worlds	FS, 26
Birch	Tree	<i>The Knight's Tomb</i> , 4
Bitter	Spring	<i>The Two Founts</i> , 31
Black	Cloud	DN, 299, <i>The Rime</i> , 322

⁹⁷⁵ It refers to the Mont Blanc.

⁹⁷⁶ Allusion is made to the beautiful spring to which the title of the poem itself refers.

	Rocks	<i>Hymn</i> , 42
Blasted	Tree	DO, 100
Bleak	Mountain Rock Wind	<i>Reflections</i> , 30 <i>To a Friend</i> , 26 <i>Shurton Bars</i> , 77
Bleat- resounding	Island	<i>Catullian Hendecasyllables</i> , 6
Blessed	Place Sun	<i>Reflections</i> , 17 FS, 40
Blissful	Worlds	<i>Inscription II</i> , 40
Bloody	Sun	<i>The Rime</i> , 112
Blue	Flame Ocean Sky Sky	FM, 13 <i>This Lime-tree</i> , 37 <i>Monody</i> , 63; <i>Christabel</i> , 331; <i>From the German</i> , 3; <i>Answer</i> , 8; TN, 10 <i>France: An Ode</i> , 17
Blue-tumbling	Waves	<i>Complaint</i> , 2
Breezy	Air	FS, 20
Bright	Dew-drops Flower Spring Star Sun	<i>Connubial Rupture</i> , 20 <i>Observing a Blossom</i> , 17 <i>Ver Perpetuum</i> , 8 <i>The Rime</i> , 210 <i>The Rime</i> , 174
Bright green	Moss Vale	<i>Lines</i> , 6 <i>The Mad Monk</i> , 10
Brighter	Cloud	DN, 427, 430
Brightest	Star	GB, 77
Bright-eyed	Floweret	<i>The Keepsake</i> , 12
Briny	Waves	<i>On Revisiting</i> , 6
Broken	Clouds	<i>Melancholy</i> , 6, <i>Ruined House</i> , 13
Budding	Tree	<i>Baron</i> , 14
Bursting	Sun	RM, 98
Bushy	Rocks	<i>Reflections</i> , 32
Busy	Clouds	<i>Ode to Tranquillity</i> , 24
Calm	Night	<i>The Rime</i> , 432
Ceaseless	Breeze	<i>The Picture</i> , 152
Celestial	Dew Forms	<i>Visit</i> , 22 YL, 35
Charmed	Water Wave	<i>The Rime</i> , 270 DN, 291
Chaste effulgent	Glow	ES, 2
Cheerful	Sight	OM, 76
Chilling	Air	<i>Translation</i> , 12
Churning	Plant	OM, 85
Circling	Ocean	<i>France: An Ode</i> , 32
Circular	Vale	<i>The Picture</i> , 142
Clattering	Sound [storm]	<i>Shurton Bars</i> , 74
Close	Leaves	<i>The Three Graves</i> , 505

Close-eaten	Grass	<i>Young Ass</i> , 17
Closing	Flowers	<i>The Gentle Look</i> , 4
Cloud-climbed	Rock	AP, 19
Cloudless	Day Sky(ies)	<i>Effusion</i> , 44; AE, 78 <i>Shurton Bars</i> , 35; <i>The Snow-drop</i> , 8
Coal-black	Waters	AP, 12
Cold	Earth Waters World	<i>Monody</i> , 42 WC, 137; <i>Inscription</i> , 7 DO, 51
Coming	Wind	<i>The Rime</i> , 318
Common	Earth	RM, 342; DN, 348
Cool	Breeze	<i>On Bala Hill</i> , 2
Cooling	Stream	TD, 27
Copper	Sky	<i>The Rime</i> , 111
Corn-clothed	Glade	TD, 28
Cottaged	Dell Vale	<i>Pantisocracy</i> , 5; <i>Monody</i> , 144 <i>Domestic Peace</i> , 7
Crescent	Hills	<i>The Picture</i> , 140
Curious	Sight	<i>Shurton Bars</i> , 3
Damp	Air	<i>Christabel</i> , 278; <i>Translation</i> , 12
Dampy	Grass	<i>Sonnets I</i> , 5
Dancing	Rocks	<i>Kubla Khan</i> , 23
Dappled	Sky	<i>Young Lady</i> , 6
Dark	Grass Hiding-place Night Recess (forest's) Vale	<i>Anna and Harland</i> , 9 FS, 81 <i>A Day-dream</i> , 15 <i>The Mad Monk</i> , 10 <i>Anthem</i> , 22
Dark green	File of long lank weeds	<i>This Lime-tree</i> , 17
Darker	Foliage	<i>From the German</i> , 2
Deadly	Weed	<i>Tea-kettle</i> , 5
Dear	Cot	<i>Reflections</i> , 43
Death-doomed	Land	DN, 425
Deep	Sounds [sea]	<i>Fancy in Nubibus</i> , 12
Delicate	Grass	FS, 202
Delicious	Airs Land	<i>To the Nightingale</i> , 19 <i>The Silver Thimble</i> , 12
Delightful	May	TD, 24
Departing	Light	YF, 35
Desert	Stream	<i>The Picture</i> , 72, 112
Desultory	Breeze	EH, 14
Dewy	Light Star	<i>La Fayette</i> , 5 <i>Pixies</i> , 48
Dirgeful	Wind	<i>Shurton Bars</i> , 164
Disparted	Waves	<i>The Picture</i> , 124
Distant	Groves Sea Tree	<i>This Lime-tree</i> , 36 EH, 11, <i>The Picture</i> , 16 FS, 201
Divine	Isle	FS, 193-194

Doleful	Sound [rain]	<i>Rain</i> , 6
Domestic	Stream	<i>Recollections of Love</i> , 25
Dreadful	Night Sound [sea]	OM, 104 <i>The Rime</i> , 550
Dreary	Paths Sea Vale	<i>Devonshire Roads</i> , 16 <i>Christabel</i> , 423 <i>Imitated from Ossian</i> , 12
Driving	Cloud	<i>The Two Founts</i> , 17
Drooping	Plant Rose of May	<i>Love's Apparition</i> , 10 <i>Hour</i> , 11
Dubious	Light	<i>Lover's Complaint</i> , 1
Dull	Sound [rain]	<i>Rain</i> , 15
Dusky	Air Flowers	<i>This Lime-tree</i> , 69 <i>To a Friend</i> , 33
Dying	Day	<i>Christabel</i> , 337
Earliest-opened	Flower	<i>Alice du Clos</i> , 27
Early	Flower(s) Spring	<i>To a Primrose</i> , 1; YL, 41 DN, 319
Echoing	Mountains	HE, 32
Elm-shadowed	Fields	<i>Brockley Coomb</i> , 14
Elmy	Fields	FS, 218
Empyrean	Air	RM, 414
Enamoured	Sight	YF, 33
Enchanted	Place	<i>Kubla Khan</i> , 14
Enchanting	Spot	<i>Brockley Coomb</i> , 16
Endless	Night	<i>To Lesbia</i> , 8
Eternal	Sun	DN, 26
Etesian	Wind	<i>The Snow-drop</i> , 30
Extended	Vale	<i>On Bala Hill</i> , 6
Faded	Flower Floweret Form (of past delight)	<i>The Faded Flower</i> ⁹⁷⁷ <i>The Faded Flower</i> , 2 <i>Beautiful Spring</i> , 24; <i>To Robert Southey</i> , 11
Fading	Sky Vale	<i>Pixies</i> , 49 AE, 63
Faint	Murmur [sea]	<i>Reflections</i> , 4

⁹⁷⁷ It refers to the title of the poem.

Fair	Bark (sea)	<i>This Lime-tree</i> , 23-24
	Breeze	<i>The Rime</i> , 103; <i>Happiness</i> , 101
	Cloud	DO, 54
	Day	FM, 30
	Flowerets	TD, 25
	Form(s)	<i>The Dungeon</i> , 23; DN, 350, 371
	Fountain	<i>A Day-Dream</i> , 2
	Grove	RM, 15
	Island	<i>Catullian Hendecasyllables</i> , 5
	Mist	DO, 62
	Plant	DN, 362
	Sea	RM, 15
	Sun	RM, 15
	Stars	RM, 15
	Sunshine spots	<i>The Picture</i> , 123
Valleys	DY, 123	
Varieties of Light	<i>Verses</i> , 5	
Faithless	Ocean	<i>Lover's Complaint</i> , 12
Falling	Leaves	<i>On Bala Hill</i> , 7; <i>Inscription</i> , 5
	Wave	<i>Dura Navis</i> , 18
Famous	Hills	<i>To William Wordsworth</i> , 23
	Streams	<i>To a Lady</i> , 1
Fantastic	Sight	<i>This Lime-tree</i> , 18
Far-off	Sun	DN, 65
Favourite	Flower	<i>Hour</i> , 14
Fearful	Tree	<i>The Three Graves</i> , 216
Feathery	Bird	<i>Something Childish</i> , 2
Fertile	Fields	AE, 82
Fervid	Sun	<i>Honour</i> , 1
Fig	Tree	RM, 314
Filmy	Clouds	<i>The Picture</i> , 130
Fine	Days	<i>The Three Graves</i> , 274
Firm	Land	<i>The Rime</i> , 571, <i>Matilda</i> , 43
Firstling	Bud	IL, 26
Fleece-white	Clouds	<i>The Silver Thimble</i> , 23
Fleecy	Cloudlet	FA, 2
Fleshly	World	RM, 46
Flowering	Weeds	<i>France: An Ode</i> , 12
Flowery	Vale	<i>Imitated from Ossian</i> , 2
Fluttering	Leaves	<i>Mathilda</i> , 37
Foodful	Herb	DN, 352
Foreign	Land	<i>Miss Barbour</i> , 2
Forlorn	World	<i>William Godwin</i> , 1
Fostering	Dew	<i>Weeping</i> , 14
Freezing	Night	<i>The Snow-drop</i> , 9
Fresh	Breeze	DN, 287
	Grass	OM, 14
	Flowers	<i>Pixies</i> , 106
	Flowerets	DN, 352

Frost-bound	Waters	RM, 418
Frozen	Night-dews	DN, 200
Full-blown	Rose	<i>Connubial Rupture</i> , 15
Gay	Flowers	<i>Anacreon</i> , 1
General	Earth	FM, 66
Genial	Day	<i>To Two Sisters</i> , 14
Gentle	Bird Dew-fall River Sound(s) [nightingale; gale and bees] South-west wind Weather	<i>Christabel</i> , 532 FS, 203 <i>Lewti</i> , 56 TN, 20; <i>Inscription</i> , 18 FA, 3 <i>The Rime</i> , 431; <i>Thought</i> , 6
Gently- swelling	Wave	<i>Lewti</i> , 75
Giant	Rock	<i>Ode</i> , 14
Glad	Landscape Stream	YF, 18 RM, 418
Glaring	Light	<i>Honour</i> , 31
Glittering	Dells	DY, 127
Gloomy	Groves	<i>Lover's Complaint</i> , 3
Glorious	Light Sun	<i>A Christmas Carol</i> , 7 <i>The Rime</i> , 98; FS, 85; <i>This Lime-tree</i> , 33
God be with thee, gladsome Ocean!		<i>On Revisiting</i> , 1
Golden	Fields Lands	FA, 5 <i>Tale</i> , 73
Golden- coloured	Flower	<i>Shurton Bars</i> , 92
Good	South wind	<i>The Rime</i> , 71, 87
Gorgeous	Company of clouds Flower Land	RM, 256 GB, 88 <i>Fancy in Nubibus</i> , 9
Gracious	Stars	<i>Christabel</i> , 114
Grassy	Hills	DY, 127
Great	Pacific Ocean River Sun	<i>The Rime (Argument)</i> <i>Tale</i> , 79 RM, 417

Green	Bud Dell Earth Fields Glade Grass Height Herbs Hill Ice Island Landscape Leaves Light Meadow(s) Mountain Ocean Pastures Sheep-track Skiddaw Spot Turf Vales Valleys Willow	<i>Israel's Lament</i> , 11, <i>Christening</i> , 37 FS, 228 TN, 10 <i>Tale</i> , 61; <i>Answer</i> , 8 <i>Alice du Clos</i> , 120 RM, 200 <i>A Stranger Minstrel</i> , 17 RM, 271; <i>Christabel</i> , 536, 540, 551 <i>Kubla Khan</i> , 13 <i>The Rime</i> , 53-54 HE, 5 <i>Reflections</i> , 7 <i>Answer</i> , 5 FS, 11; DO, 44 <i>Rencantation</i> , 10; HE, 5 DY, 123-124, YF, 14 RM, 18; <i>The Rime</i> , 443 WC, 119 FS, 209 <i>A Stranger Minstrel</i> , 40 FS, 1 <i>The Mad Monk</i> , 22 <i>Hymn</i> , 28 YF, 2, 14 <i>A Day Dream</i> , 6
Grey / Gray	Cloud(s) Vales	<i>Reflections</i> , 31, <i>Christabel</i> , 16 OM, 88
Groaning	Land Wind World	RM, 166 DY, 152 <i>Coeli Enarrant</i> , 10
Growing	Grasses	<i>Recantation</i> , 5
Half-uprooted	Tree	<i>The Picture</i> , 78, 102
Healing	Herbs	DN, 226
Healthful	Breeze	<i>Pain</i> , 1
Heathy	Hill(s)	FS, 209; <i>Recollections of Love</i> , 7
Heavenly	Light Sight	<i>Unfortunate Woman</i> , 32 <i>The Rime</i> , 493
Heavy	Dew Stream	<i>Pixies</i> , 78; <i>A Hymn</i> , 9 AP, 15
Hidden	Path Rills Stream	<i>A Tombless Epitaph</i> , 21 <i>Recollections of Love</i> , 8 <i>Matilda</i> , 7
High	Grove(s) Hill Hill-top Sea Skiddaw Stars Sun Tree	RM, 15, 17, 365 DN, 249 DN, 263 RM, 15 <i>A Stranger Minstrel</i> , 40 RM, 15 RM, 15 <i>Monody</i> , 121

	Vales	OM, 88
Hilly	Fields and meadows	<i>This Lime-tree</i> , 23
Hollow	Tree Sound [“sweet bird’s song”]	<i>The Improvisatore</i> , 34 <i>Lines</i> , 8
Holy	Place	<i>Kubla Khan</i> , 14
Homeless	Winds	<i>France: An Ode</i> , 98
Honey-dropping	Flowers	EH, 23
Hot	Days Sky	<i>The Three Graves</i> , 472 <i>The Rime</i> , 111
Huge	Ocean Rocks Tree	<i>Dura Navis</i> , 32 OM, 94 <i>Christabel</i> , 35
Icy	Vales	OM, 81
Idle	Air	<i>Blossoming</i> , 63
In Nature there is nothing melancholy		TN, 15
Inanimate	World	DO, 51
Incense-bearing	Tree	<i>Kubla Khan</i> , 9
Insulted	Ocean	FS, 147
Invisible	World	<i>The Picture</i> , 54
Jaggéd	Rocks	<i>Hymn</i> , 42
Jutting	Rocks	YF, 3
Languid	Murmur [stream]	<i>A Wish</i> , 3; <i>Imitated from Ossian</i> , 1
Large	Fountain	<i>A Day-Dream</i> , 2
Lesser	Streams	<i>The Night-scene</i> , 38
Lifeless	Ocean	<i>Kubla Khan</i> , 28
Lillied	Vale	<i>Ode</i> , 22
Lime	Tree	<i>This Lime-tree</i> , 46, 2
Listening	Air	<i>Christabel</i> , 167
Little	Birds	<i>The Rime</i> , 360; <i>Young Lady</i> , 7
	Cloud	<i>Lewti</i> , 28
	Landscape	<i>Reflections</i> , 6
	Sun	<i>The Three Graves</i> , 507
	Tree	<i>This Lime-tree</i> , 46
Living	World	<i>Love, Hope</i> , 7
	Flowers	<i>Hymn</i> , 64
Living flowers / Of loveliest blue		<i>Hymn</i> , 56-57
Lone	Tree	<i>To a Friend</i> , 27
Lonely	Hiding-place	FS, 81
	Path	<i>Effusion</i> , 30; AE, 32
Long	Night	<i>La Fayette</i> , 10
Loose	Blossom(s)	<i>George</i> , 61; <i>The Pang</i> , 21
Loud	Waves	<i>France: An Ode</i> , 15
	Wind	<i>Shurton Bars</i> , 77; <i>The Rime</i> , 327

Lovely	Day Flowers Forms Hill Light Rose Sight Sky Stars Vales	<i>Hour</i> , 12 <i>The Two Founts</i> , 21; <i>Youth and Age</i> , 18 <i>The Picture</i> , 98 YF, 62 <i>Absence</i> , 23; <i>The Rime</i> , 495 <i>Christening</i> , 29 <i>Christabel</i> , 279 FM, 53 FM, 53 TD, 16
Low	Dell Sound Wind	<i>Reflections</i> , 27; FS, 202 TN, 61 ⁹⁷⁸ AE, 35; <i>The Snow-drop</i> , 58
Lucid	Stream	RM, 273
Luminous	Cloud Mist	DO, 71, 54 DO, 62
Magic	Light	<i>France: An Ode</i> , 35
Many-tinted	Streams	RM, 255
Medicinal	Herbs	<i>A Tombless Epitaph</i> , 28
Meek	Nature Stream	<i>Priestley</i> , 13 <i>A Wish</i> , 10
Melancholy	Tree	<i>To a Friend</i> , 27
Merry	Nightingale	TN, 43
Midmost	Night	<i>Tea-kettle</i> , 20
Mighty	Fountain	<i>Kubla Khan</i> , 19
Mild	Murmurs Foliage Sea-air Splendour	<i>Priestley</i> , 14 <i>To the Nightingale</i> , 10 <i>Reflections</i> , 67 AM, 1
Milky	Waters	<i>Beautiful Spring</i> , 2
Momentary	Stars	<i>To William Wordsworth</i> , 98
Moon mellow'd	Foliage	<i>To the Nightingale</i> , 10
Moonless	Night	<i>Effusion</i> , 68; AE, 106
Mossy	Rock Tree	YF, 24; <i>The Picture</i> , 123 FM, 69
Motley	World	<i>Matilda</i> , 10
Mute	Air	EH, 32
Mutinous	Clouds	DN, 52
Myrtle	Tree	<i>The Snow-drop</i> , 28
Mysterious	Earth	HE, 21
Mystic	Grove	<i>Christening</i> , 11
Naked	Rock	<i>Brockley Coomb</i> , 7
Narrow	Spot	<i>Young Ass</i> , 16
Native	Fields Land	<i>A Wish</i> , 5 <i>Dura Navis</i> , 8; RM, 372; <i>To a Friend</i> ,

⁹⁷⁸ A nice nature scene is described in TN, but the exact source of the sounds is not specified, in this case, the sweetest of all: "And one low piping sound more sweet than all— / Stirring the air with such a harmony" (ll. 61-62).

	Vales	21; <i>Tell's Birth-Place</i> , 26; <i>Lines</i> , 29; <i>British</i> , 8 TD, 16
Natural	Daylight	<i>Forbearance</i> , 11
Nature's clad in Green		<i>Easter Holidays</i> , 3
Nature's vast ever-acting energy! ⁹⁷⁹		DN, 461
Neighbouring	Bud Fountains	<i>Connubial Rupture</i> , 16 YF, 71
New	Earth Heaven World	DO, 69 DO, 69 <i>Tale</i> , 76
Night-closed	Floweret	<i>Brockley Coomb</i> , 17
O loveliest 'mid the daughters of the night' ⁹⁸⁰		ES, 6
Oak	Tree	<i>The Raven</i> , 1, 21; <i>Christabel</i> , 35, 42, 281, 297, 373
Objectless	Air	<i>British</i> , 23
Old	Ocean Skiddaw Tree	RM, 361 <i>A Stranger Minstrel</i> , 23 <i>The Raven</i> , 1; <i>Christabel</i> , 42, 281, 297, 373, 540
Olive	Tree	<i>Manner of Spenser</i> , 2
Open	Glade	<i>A Tombless Epitaph</i> , 26
Opened	Rose	<i>Shurton Bars</i> , 68
Opening	Bud Rose	<i>Epitaph</i> , 3; <i>Observing a Blossom</i> , 17 <i>The Kiss</i> , 18
Opposing	Winds	<i>Dura Navis</i> , 43
Outward	Day Form(s)	<i>Monody</i> , 54 <i>Lines</i> , 17, DO, 45; <i>Separation</i> , 5, 10
Overwhelming	Waves	DN, 114
Painted	Ocean	<i>The Rime</i> , 118
Parent	Tree	<i>Grateful People</i> , 90
Parting	Day	<i>The Gentle Look</i> , 5
Passing	Clouds	<i>Beautiful Spring</i> , 28
Pathless	Grove	<i>Beautiful Spring</i> , 7; <i>Monody</i> , 118
Peeping	Flowers	DO, 105
Perilous	Height	<i>Thought</i> , 1
Perpetual	Mountains Spring Stream	<i>Hexameters</i> , 5 <i>Ver Perpetuum</i> , 8 <i>Hymn</i> , 38
Pierian	Flowers	<i>Beautiful Spring</i> , 4; <i>Wrangham's</i> , 32
Piled	Earth	<i>Friend</i> , 47; <i>Sonnet</i> , 6
Pillowling	Clouds	<i>Hour</i> , 1
Piping	Sound	TN, 61
Pitchy	Clouds	<i>Dura Navis</i> , 14
Placid	Stream	<i>A Wish</i> , 3

⁹⁷⁹ The *energy* to which Coleridge refers is God. This can be verified by observing the two preceding verses: "'Glory to Thee, Father of Earth and Heaven! / All conscious presence of the Universe! / Nature's vast ever-acting energy!" (DN, 459-461; 469).

⁹⁸⁰ It refers to the evening star that gives the poem its title (*To the Evening Star*).

Plaintive	Sound ["Autumn's shrill gust"]	AP, 44
Playful	Wave	<i>A Wish</i> , 6
Pleasant	Breeze Meadow Sun-beam	DN, 153 AP, 25 OM, 49
Pollard	Tree	<i>A Beck in Winter</i> , 8
Portentous	Sight	FS, 82
Precious	Fountain	RM, 271
Pretty	Weeds	<i>Mathilda</i> , 13
Prospect-bounding	Sea	<i>Brockley Coomb</i> , 14
Purple	Clouds	AE, 2
Quick-moving	Mist	<i>The Silver Thimble</i> , 45
Quiet	Dell Rivers Sounds [hidden rills]	<i>Reflections</i> , 43 WC, 119, 167 <i>Recollections of Love</i> , 8
Quivering	Light	<i>Pixies</i> , 87
Radiant	Might ⁹⁸¹	AM, 12
Rainy	Weather	<i>Rain</i> , 21
Rare	Land	GB, 74
Recent	Grass	<i>Friend</i> , 36
Rejoicing	Sky	<i>France: An Ode</i> , 17
Remote	World	<i>Morienti Superstes</i> , 5
Renovated	Earth	RM, 365
Rich	Flowers	<i>The Keepsake</i> , 22
Rising	Sun	<i>Pantisocracy</i> , 13 <i>France: An Ode</i> , 17 <i>Hymn</i> , 84
Roaring	Dell Wind	<i>This Lime-tree</i> , 9, 10 <i>The Rime</i> , 309
Romantic	Rock	RM, 250
Rosy	Light Star	<i>Pixies</i> , 12; <i>William Godwin</i> , 4, <i>Hymn</i> , 37 <i>Hymn</i> , 34
Rotting	Sea	<i>The Rime</i> , 240
Rough	Rock	<i>Beautiful Spring</i> , 32
Rude	Bud Shape Spot	<i>Christening</i> , 37 <i>France: An Ode</i> , 14 <i>Inscription II</i> , 6
Ruinous	River	<i>Mahomet</i> , 12
Sacred	River	<i>Kubla Khan</i> , 3, 24, 26
Sad	Flower	<i>The Faded Flower</i> , 12
Sailing	Clouds	<i>Verses</i> , 6
Savage	Place	<i>Kubla Khan</i> , 14
Scanty	Stream	<i>Life</i> , 2
Second	Tree	<i>Inscription</i> , 15

⁹⁸¹ It refers to the moon.

Secret	Dell Mountain-springs Springs	<i>A Tombless Epitaph</i> , 26 <i>To William Wordsworth</i> , 25 YF, 54
Selfsame	Flower	<i>Christening</i> , 36
Sepulchral	Forms	<i>Lines</i> , 6
Setting	Sun	<i>Happiness</i> , 83 <i>Effusion</i> , 13 <i>Melancholy</i> , 5 RM, 255 <i>Fire</i> , 48
Shadowed	Waters	<i>First Advent</i> , 4
Shadowing	Spot	<i>Reflections</i> , 31
Shadowy	Forms (of delight) Vale	<i>Complaint</i> , 14 <i>Burke</i> , 1
Sheltering	Tree	<i>Youth and Age</i> , 19
Shifting	Clouds	<i>Fancy in Nubibus</i> , 3
Shoreless	Ocean	<i>Reflections</i> , 37
Short	Grass	<i>Happiness</i> , 37
Silent	Dell Hills Light Night Sea Sight Sky Spot Stream	FS, 2, 228 FS, 35 <i>The Rime</i> , 480 <i>Lewti</i> , 66 <i>The Rime</i> , 106 <i>Limbo</i> , 27 <i>Hymn</i> , 83 FS, 1 <i>The Night-scene</i> , 23
Silver	Waters	<i>Pixies</i> , 71
Sinking	Sun	AE, 13
Sinuous	Rills	<i>Kubla Khan</i> , 8
Skiey	Height	<i>Thought</i> , 4
Sleeping	Earth	DO, 131
Sleep- persuading	Sound [rivulet] Stream	<i>Elegy</i> , 2 <i>Pixies</i> , 68
Slimy	Sea	<i>The Rime</i> , 126
Sloping	Turf	<i>The Mad Monk</i> , 21
Slow	Stream	AE, 86
Slumberless	Fountain	<i>On a Cataract</i> , 9
Slumbrous	Stream	<i>Fragment</i> , 1
Small	Airs Birds	<i>Ode</i> , 16 <i>Hunting Song</i> , 4
Smooth	Height Turf	<i>A Stranger Minstrel</i> , 17 <i>The Mad Monk</i> , 22
Snow-white	Blossoms	<i>A Night Scene</i> , 33
Nature mourn'd when sunk the First Day's light ⁹⁸²		AP, 35
Soft	Dew	<i>Hour</i> , 15

⁹⁸² Coleridge uses an animistic vocabulary with which he places nature in the category of independent entity and agent.

	Mosses Winds	YF, 3 <i>Effusion</i> , 48
Softened	Sky	AP, 9
Softer	Day	<i>Pixies</i> , 85
Solar	Flame	<i>The Nose</i> , 17
Solemn	Murmur [breeze] Music [tree's branches; pine grove; branches and wind]	<i>Lines</i> , 10 <i>To a Friend</i> , 29; AP, 22; <i>France: An Ode</i> , 8
Solemn- breathing	Air	<i>Imitations, Ad Lyram</i> , 1
Solitary	Night	DN, 67
Soul- entrancing	Sight	<i>The Rose</i> , 17
Sovran	Blanc Brocken Height Rose Sovran of the Vale ⁹⁸³ Sun	<i>Hymn</i> , 3 <i>Lines</i> , 31 <i>Lines</i> , 1 <i>The Improvisatore</i> , 55 <i>Hymn</i> , 29 RM, 19
Spangled	Skies	AE, 69
Sparkling	Dew Dew-drops	<i>Anacreon</i> , 6 <i>Song (Zapolya)</i> , 12
Spreading	Foliage	YF, 58
Spring	Clouds	<i>Lady Whipping</i> , 12
Starless	Night	<i>The Delinquent Travellers</i> , 86; <i>Last Words</i> , 26
Steady	Clouds	<i>Lines</i> , 27
Steep	Hill Hill-side	<i>Inscription II</i> ⁹⁸⁴ <i>Inscription</i> , 21
Stewing	Buds and flowers	<i>Ballad</i> , 56
Stiff	Grass	<i>Concert-room</i> , 39
Still	Air Sounds [several forms of nature] World	<i>Bowles</i> , 2, EH, 32 YF, 8 <i>Morienti Superstes</i> , 5
Stiller	Place	FS, 2
Stilly	Murmur [sea]	EH, 11
Stirring	World	YF, 63
Stormy	Clouds Sea Stream	<i>The Mad Monk</i> , 38 <i>Honour</i> , 19 AP, 43
Straight	Path	<i>This Lime-tree</i> , 69
Strong	Winds	<i>Matilda</i> , 36
Stupendous	Mountain	<i>Hymn</i> , 74
Sublime	Hill Mount Path	YF, 62 <i>Reflections</i> , 43 <i>To a Young Friend</i> , 17

⁹⁸³ It refers to Mont Blanc.

⁹⁸⁴ Reference is made to the title of the poem.

	Rock	AP, 19
Sudden	Breeze Light	<i>George</i> , 23; <i>Concert-room</i> , 40 <i>Christabel</i> , 318
Suffering	Nature	YL, 14
Sullen	Light Star	TN, 3 <i>Shurton Bars</i> , 40
Sultry	Sun-beams	<i>The Three Graves</i> , 199
Summer	Fields Night Sun Wind	<i>Shurton Bars</i> , 64 <i>Concert-room</i> , 18 <i>Erskine</i> , 13 <i>Imitations, Ad Lyram</i> , 6
Sun-awakened	Sky	<i>Ode</i> , 6
Sunken	Day	TN, 1
Sunless	Sea World	<i>Kubla Khan</i> , 5 <i>William Godwin</i> , 1
Sunny	Day Dell Fields Glade Mist Spots Weather	<i>Observing a Blossom</i> , 22 OM, 33 <i>Reflections</i> , 31 <i>Love</i> , 48 <i>Song (From Zapolya)</i> , 6 <i>Kubla Khan</i> , 11 <i>Answer</i> , 5
Sweet	Bird Bird's song Birth-place Blossom Breeze Flower Fountain Fragrance May Month of May Nightingale Plant Rill Sights Spring Star Stream	<i>The Rime</i> , 88; <i>Christabel</i> , 543; <i>Song</i> , 4 <i>Lines</i> , 8 FM, 28 <i>Observing a Blossom</i> , 18 <i>The Picture</i> , 68 <i>Observing a Blossom</i> , 1; <i>Monody</i> , 66; <i>To a Primrose</i> , 1 <i>A Day-Dream</i> , 18 <i>To Nature</i> , 11 TD, 14 <i>Song</i> , 13 TN, 110 <i>The Improvisatore</i> , 53 RR, 27 <i>Limbo</i> , 31 <i>The Keepsake</i> , 32 ES, 2 <i>Beautiful Spring</i> , 1
Sweetly-smiling	Spring	<i>Easter Holidays</i> , 2
Tall	Flowers Rock Tree	<i>The Picture</i> , 88 <i>The Picture</i> , 138 <i>Elegy</i> , 9; <i>The Raven</i> , 21
Tallest	Rose	<i>Reflections</i> , 1
Tempest-troubled	Air	<i>Effusion</i> , 39
Tempestuous	Sea	<i>Dura Navis</i> , 19
Tender	Blossom	<i>To a Primrose</i> , 5

Thankless	Island	DY, 94
Thick	Cloud Leaves	<i>The Rime</i> , 322 <i>The Three Graves</i> , 505
Thin	Cloud(s) Grass Murmur and music [breeze]	<i>Christabel</i> , 16; DO, 31 TN, 54 <i>Concert-room</i> , 40
Time-haunted	Wells and groves	OM, 77
Timid	Flower	<i>The Snow-drop</i> , 1
Timorous	Leaves	DO, 107
Tinkling	Sound [pebbly brook]	<i>The Picture</i> , 56
Tiny	Sun	<i>The Three Graves</i> , 509
Topmost	Cloud	<i>A Stranger Minstrel</i> , 21
Tranquil	Sea Sky	<i>To William Wordsworth</i> , 100 <i>To Lord Stanhope</i> , 14
Transparent	Foliage	<i>This Lime-tree</i> , 48
Tropic	Tree	<i>Fragment 20</i> , 1
Tropical	Sun	<i>Blossoming</i> , 30
Twinkling	Stars	<i>Ballad</i> , 44, 46
Two-fold	Sound [rain]	<i>Rain</i> , 15
Unblunted	Light	<i>Alice du Clos</i> , 28
Unboastful	Stream	<i>Beautiful Spring</i> , 23
Unceasing	Rill	AP, 22
Unclouded	Flame	<i>Effusion</i> , 38 AE, 72
Unconcerning	Stars	DN, 192
Unconquerable	Sound	<i>A Day-Dream</i> , 7
Unfeathered	Nightingales	<i>To the Nightingale</i> , 6
Ungentle	Sky	<i>To a Primrose</i> , 7
Unknown	Paths World	OM, 23 <i>Morienti Superstes</i> , 5
Unsteady	Light	<i>Thought</i> , 3
Untamed	Stream	<i>Monody</i> , 159
Unwholesome	Night-dew	<i>To a Friend</i> , 30
Unwithering	Flowers	<i>To a Friend</i> , 14
Upper	Air Sea Sky	<i>The Rime</i> , 313 DN, 102 <i>Christabel</i> , 227
Useful	Streams	<i>Beautiful Spring</i> , 11
Vacant	Air	YL, 35; <i>Shurton Bars</i> , 88
Vapoury	Cloud	<i>Hymn</i> , 78
Various-vested	Night	AM, 1
Vast	Rock Tree	AP, 19 <i>Fragment 20</i> , 1
Veiling	Clouds Mist	<i>Effusion</i> , 24 <i>Alice du Clos</i> , 66
Verdant	Hill	<i>Life</i> , 6
Verdurous	Hill	YF, 51
Vernal	Day Sky	<i>Imitated from Ossian</i> , 7 <i>An Angel Visitant</i> , 2

	Waters	<i>To Asra</i> , 9
Virtuous	Plant	DN, 362
Vital	Air	<i>Nil Pejus</i> , 18
Voiceful	Sea	<i>Fancy in Nubibus</i> , 14
Wakeful	Birds	TN, 79
Walnut	Tree	<i>This Lime-tree</i> , 51
Wan	Stars	<i>The Rime</i> , 317
Warbling	Waters	YF, 52
Warm	Night Weather Woodland	<i>A Day-dream</i> , 15 <i>Answer</i> , 5 <i>Recollections of Love</i> , 1
Warmer	Sun	<i>Inscription II</i> , 20
Watery	Light World	AM, 3 <i>Lover's Complaint</i> , 7
Wave-worn	Rock	<i>Dura Navis</i> , 21
Waving	Foliage	<i>Ode</i> , 11
Wavy	Stream	YL, 8
Weedy	Rock	<i>The Picture</i> , 138
White	Blossom	<i>Christening</i> , 16
Whitered	Floweret	<i>To Fortune</i> , 27
Wide	Air Grove Landscape Level (mountain's head) Nature Rivers Sea Waters Waves World	<i>Monody</i> , 68 TN, 57 <i>This Lime-tree</i> , 40 <i>Time</i> , 1 DY, 101 <i>Youth and Age</i> , 13 <i>The Rime</i> , 233, 598 HE, 30 OM, 113 <i>To Nature</i> , 6; <i>Lover's Complaint</i> , 7
Wide-spread	Waves	OM, 113
Wild	Flower(s) Recess Rose Sound Stream Streamlet	<i>Tale</i> , 34; <i>Christabel</i> , 193; <i>The Picture</i> , 21, 157; <i>A Tombless Epitaph</i> , 27; TN, 11 <i>Recollections of Love</i> , 1 <i>A Day-Dream</i> , 7 <i>France: An Ode</i> , 14 <i>The Picture</i> , 112, 117 <i>Otter</i> , 1
Willing	World	DN, 357
Willowy	Stream	<i>To Robert Southey</i> , 14 <i>The Gentle Look</i> , 14
Winding	Sheep-track	DN, 195
Window-peeping	Rose	<i>Reflections</i> , 66
Wingless	Airs	<i>The Picture</i> , 36
Winter	Sun	<i>To Two Sisters</i> , 13
Wintry	Night Skies	<i>La Fayette</i> , 10 <i>William Godwin</i> , 3

Wipping	Birch	<i>The Picture</i> , 136
Wistful	Sight	AM, 10
Wondrous	Whole ⁹⁸⁵	RM, 129
Woody	Dell Hills Landscape	<i>The Three Graves</i> , 495 <i>Lines</i> , 31 <i>Reflections</i> , 7
Wounded	Bird	<i>The Picture</i> , 31
Yearning	Ocean	HE, 31
Yellow	Leaves Vale	<i>This Lime-tree</i> , 14; <i>The Three Graves</i> , 222 <i>Unfortunate Woman</i> , 6
Yew	Tree	<i>Brockley Coomb</i> , 8
Young	Birch Day	<i>The Knight's Tomb</i> , 4 <i>Hour</i> , 13

⁹⁸⁵ The inclusion of the term just exposed in the analysis of vocabulary relating to nature is due to the fact that Coleridge considers the human being one more part of the “wondrous whole.” This is understood as nature full of amazing elements, of which a third supernatural element (God) also participates. The exposed lines precede some verses highlighted in the analysis on the substantive God (Annex/Table 4): “But ‘tis God / Diffused through all, that doth make all one whole” (RM, 130-131). Together the verses contain the idea of a complete unity with the mention of the three constituent elements, nature, human beings and God.

Annex/Table 4: analysis of nouns related to God and their relationship with nature in the poetic works of Samuel T. Coleridge

ADJECTIVES	NOUNS	REFERENCES
	Creator	RM, 64
	Deity	RM, 187
	Goddess (Earth)	HE, 2
	Lord	RM, 66
	Love	RM, 106
	My Father	<i>Baptismal</i> , 4
	My Maker	<i>A Hymn</i> , 1
	Nature's essence, mind, and energy (He)	RM, 49
	Noontide Majesty	RM, 127
	The Almighty	RM, 25; <i>Mathilda</i> , 18
	The Good	DN, 5
	The I AM	DN, 6
	The Incomprehensible	EH, 59
	The Invisible	<i>Hymn</i> , 16
	The Life	DN, 6
	The One	DN, 5
	The Word	DN, 6
Absolute	Will	DN, 5
All adoration of the God in nature		FS, 188
Almighty	Father Spirit God	<i>Sonnet</i> , 12 <i>This Lime-tree</i> , 42 <i>Baptismal</i> , 4
But 'tis God / Diffused through all, that doth make all one whole		RM, 130-131
Creating	Sire	RM, 15 ⁹⁸⁶
Dear	God	<i>The Rime</i> , 616
Eternal	Father Sire Wisdom	DN, 4 <i>Receiving a Letter</i> , 6 <i>George</i> , 15
God is everywhere! The God who framed / Mankind to be one mighty family , / Himself our Father , and the World our Home		<i>Lines</i> , 37-39
God is with me, God is in me!		<i>On Revisiting</i> , 23
God of Nature ⁹⁸⁷		DY, 102
Great	Father	RM, 61; DN, 3; <i>The Rime</i> , 607

⁹⁸⁶ The verses that follow "creating Sire" clearly expose the relationship between the elements of nature and their Creator: "Fair the vernal mead, / Fair the high grove, the sea, the sun, the stars; / True impress each of their creating Sire!" (ll. 14-16).

⁹⁸⁷ The expression "God of Nature" could also be included in Annex/Table 3, dedicated to the analysis of the lexicon used by Coleridge when describing the elements of nature. However, in this case, the weight of expression lies in *God* and not in *Nature*.

	Invisible	RM, 9-10
Great God!	Thy works how wondrous fair!	<i>A Hymn</i> , 11
Great universal	Teacher	FM, 63
Green-haired	Goddess (Earth)	HE, 10
Heavenly	Father	FS, 110
Holies of God!		RM, 407
Living	God	DN, 6
Lovely	Shapes and sounds ⁹⁸⁸	FM, 59
Loving the God that made me!		FS, 197
Meek	Saviour	RM, 22
one intellectual breeze / At once the Soul of each, and God of all?		EH, 47-48
Omnific	Mind Father of all Worlds	RM, 106 DN, 47
Omnipotent	King	DN, 4
Omnipresent	Sire	RM, 33
	Mind	RM, 105
	Love	RM, 415
Present	God	RM, 144
Redeeming	God	RM, 399
Religious meanings in the forms of nature!		FS, 24
Rightful	King	DN, 3
Supreme Fair	Sole operant	RM, 56
Sweet echoes of unearthly melodies		RM, 348
That eternal language , which thy God / Utters		FM, 60-61
The ever-living	One	RM, 394
The holy	One	RM, 138 <i>Baptismal</i> , 4
Thee only God!		<i>To Nature</i> , 13
Universal	Sire	RM, 118
Wond'rous Alchemy of Heaven!		AE, 46

⁹⁸⁸ A number of elements of nature are described in the context presented in the poem and then it goes on to make reference to the eternal language that God spreads through the forms and sounds of nature: "The lovely shapes and sounds intelligible / Of that eternal language, which thy God / Utters" (ll. 59-61).

Annex/Table 5: lexicon related to descriptions of nature in the work by Percy B. Shelley

ADJECTIVES	NOUNS	REFERENCES
	God of Nature	<i>Queen Mab</i> , §II, 155-156
	Nature's soul	<i>Queen Mab</i> , §IV, 89
	Seraph of Heaven	<i>Epipsychidion</i> , 21
	Spirit of Nature	DW, 175, 186; <i>Queen Mab</i> , §I, 264, 275, III, 214, 226
	Spirit of Wind	<i>Alastor</i> , 259
	The voice of Nature	<i>Queen Mab</i> , §III, 127
Abandoned	Earth	<i>Adonais</i> , 368
Abrupt	Mountain	<i>Alastor</i> , 551
Adamantine	Mountains	<i>Hellas</i> , 822
Adverse	Depth	RI, 2934
Aëreal	Mountains Rock	RI, 888 RI, 195
Aërial	Mountains	<i>Alastor</i> , 142
Aëry	Rocks	<i>Alastor</i> , 424
All-feeding	Earth	<i>Charles the First</i> , Sc. IV, 40
All-sufficing	Nature	<i>Queen Mab</i> , §III, 82
Almond	Tree	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. I, 135
Amorous	Birds	<i>Adonais</i> , 130, 159
Ancestral	Oak	RI, 1467; <i>Smiles</i> , 1
	And flowers azure, black , and streaked with gold , / Fairer than any wakened eyes behold	<i>The Question</i> , 23-24
Arrowy	Beams Cloud	RI, 310 RI, 4757
Ascending	Moon	WA, 472
Ashen	Clouds	<i>The Sunset</i> , 13
Asian	Mountains	RI, 1722
Autumn	Evening Leaves Wind	TL, 529; <i>Song</i> , 29 WA, 287 <i>Rosalind and Helen</i> , 207
Autumnal	Winds	<i>Alastor</i> , 52; RI, 2578
Awakened	Day Earth	<i>Epipsychidion</i> , 555 TL, 4
Azure	Depths Heaven Light	<i>Charles the First</i> . Sc. I, 140 <i>Epipsychidion</i> , 373 <i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 504
Barren	Pinnacles	<i>Alastor</i> , 545
Battlemented	Cloud	<i>Ode to Liberty</i> , 63
Battling	Clouds	<i>Original</i> . XVII, 11; <i>St. Irvyne</i> . I, 11
Beaming	Day	RI, 898
Beautiful	Bird Comet	<i>Alastor</i> , 281 <i>Epipsychidion</i> , 368

	Depths Eagles Earth Evening Fire Heaven	RI, 2286 RI, 2183 RI, 2254 RI, 259-260 WA, 259 <i>The Cenci</i> . Act III, Sc. I, 13; RI, 2959 <i>Alastor</i> , 537-538 RI, 4771 <i>Julian and Maddalo</i> , 55
	Shade (of the green groves) Shades Sunset	
Belated	Moon	WA, 150
Bending	Heaven Oak	<i>Marianne's Dream</i> , 15 <i>Posthumous (Fragment supposed to be an epithalamium of Francis Ravaillac and Charlotte Corday)</i> , 4
Bent	Moon	<i>Rosalind and Helen</i> , 969
Billowy	Mountain clouds Wind	DW, 197 <i>Chariot of Cloud</i> , 6
Black	Depths	<i>Alastor</i> , 375
Blackening	Clouds	<i>Original</i> . VII, 27
Bleak	Wind	<i>Autumn, A Dirge</i> , 1
Blinding	Beams of morning Light	RI, 2184 TL, 78
Blithe	Place Spirit ⁹⁸⁹ Swallows	<i>The Cenci</i> . Act II, Sc. I, 101 <i>To a Skylark</i> , 1 <i>Autumn, A Dirge</i> , 15
Blue	Cavern Day Depth Heaven(s) Heaven Light Meteors Moon Mountains Sky	<i>Alastor</i> , 598 <i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 434; <i>Adonais</i> , 59 <i>Arethusa</i> , 41 <i>The Cenci</i> . Act III, Sc. I, 13; RI, 2959; <i>Julian and Maddalo</i> , 23; MG, 71; <i>Epipsychidion</i> , 344; <i>Vision</i> , 129 <i>Mont Blanc</i> , 65 RI, 165 <i>Prometheus Unbound</i> . Act III, Sc. III, 117 <i>Alastor</i> , 193 <i>Alastor</i> , 555; <i>Rosalind and Helen</i> , 25 <i>Marianne's Dream</i> , 25
Boundless	Day Forest Light	<i>Guitar</i> , 77 <i>Euganean Hills</i> , 272 <i>Hellas</i> , 625
Breathing	Earth	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. II, 52
Bright	Beams Bird Clouds	<i>Queen Mab</i> , §IV, 61 <i>Alastor</i> , 13 <i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 40

⁹⁸⁹ It refers to the lark that gives the poem its title (*To a Skylark*).

	Day Flower(s)	RI, 898, 3510 <i>Alastor</i> , 537, 674; RI, 4607; <i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 364; <i>Pine Forest</i> , 67 <i>Original</i> . VII, 8
	Rocks	
Brightest	Roses	DW, 565; <i>Queen Mab</i> , §IX, 177
Broad	Beam of day	DW, 492; <i>Queen Mab</i> , §IX, 122
	Day	<i>The Cenci</i> . Act II, Sc. I, 177; TL, 337
	Daylight	<i>To a Skylark</i> , 19; <i>Queen</i> , 36
	Earth	RI, 2162
	Heaven	RI, 3178
	Light	<i>Peter Bell</i> , 442
	Moon	DW, 36; RI, 3222; <i>Queen Mab</i> , §I, 79
	Shade	<i>Marenghi</i> , 81
Bud-blighted	Flowers	<i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 122
Burning	Day	<i>Alastor</i> , 122
	Moon	<i>The Sunset</i> , 18
Bursting	Cloud	<i>Prometheus Unbound</i> . Act III, Sc. II, 11
Calm	Air	<i>Marianne's Dream</i> , 27
	Earth	<i>Evening: To Harriet</i> , 7
	Moon	RI, 1137
	Moonbeams	<i>Prometheus Unbound</i> . Act III, Sc. III, 120
Captive	Bird	<i>Epipsychidion</i> , 5
	Cloud	<i>Prometheus Unbound</i> . Act I, 712
Castled	Mountains	<i>Prince Athanase</i> , 70
Cedarn	Mountains	RI, 4739
Chainless	Winds	<i>Mont Blanc</i> , 22
Changeless	Nature	<i>Queen Mab</i> , §II, 57
Changing	Seasons	<i>Queen Mab</i> , §VI, 96
Charmèd	Winds	<i>Prometheus Unbound</i> . Act III, Sc. III, 40
Chaste	Moon	<i>Epipsychidion</i> , 281
Chill	Wind	<i>Rain</i> , 2
Cinereous	Cloud	<i>Evening</i> , 20
Clear	Beam	DW, 169
	Depths	<i>Rosalind and Helen</i> , 1248
	Evening	RI, 259
	Morning	<i>Vision</i> , 117
Closing	Day	<i>Adonais</i> , 131
Cloud-encircled	Meteor	MG, 207
Cloudless	Depths	<i>Marianne's Dream</i> , 26
	Heaven of Spring	RI, 652
Cloud-surrounded	Moon	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. I, 122
Cloudy	Wind	<i>Arethusa</i> , 54
Cold	Caverns	TL, 71

	Day Earth Light of morning Moon Moon Mountain Winds	<i>Epipsychidion</i> , 274 <i>Lines</i> , 1 <i>Alastor</i> , 193 RI, 1691 <i>Epipsychidion</i> , 281 <i>Rosalind and Helen</i> , 1297 <i>Lamp</i> , 32
Coloured	Light	<i>Prometheus Unbound</i> . Act III, Sc. III, 138; <i>Arethusa</i> , 63
Common	Earth	TL, 339
Constellated	Flower	<i>The Question</i> , 11
Crescent	Moon	<i>Hellas</i> , 337; <i>Queen Mab</i> , §I, 257
Crimson	Clouds Light	TL, 6 <i>Euganean Hills</i> , 325
Crowded	Trees	<i>The Sunset</i> , 19
Curdling	Winds	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. III, 23
Curved	Moon	<i>Prince Athanase</i> , 220
Cypress	Tree(s)	RI, 2294; <i>Original</i> . XVI, 40
Daedal	Earth	<i>Mont Blanc</i> , 86; <i>Ode to Liberty</i> , 18; <i>Hymn of Pan</i> , 26
Dark	Caverns Clouds Day Earth Fountain Mountains Oaks Rock(s) Tree(s)	MG, 275 <i>Original</i> . XI, 3 <i>Rosalind and Helen</i> , 724 <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. I, 149; <i>To Jane II</i> , 58; <i>Pine Forest</i> , 86 <i>Alastor</i> , 479 <i>Mont Blanc</i> , 18 RI, 3475 RI, 1242, 2918; <i>Prometheus Unbound</i> . Act VI, 504; <i>The Cenci</i> . Act IV, Sc. IV, 85; <i>Orpheus</i> , 25 RI, 2294; <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. II, 3; MG, 283
Dark blue	Light of day	<i>Alastor</i> , 446
Darker	Day	<i>Euganean Hills</i> , 117
Darksome	Rocks	<i>Queen Mab</i> , §IV, 10
Dawn-illumined	Mountain	<i>Ode to Liberty</i> , 152
Dawning	Day	RI, 4670
Dearer	Day	<i>The Retrospect</i> , 9
Declining	Day	<i>Ginevra</i> , 105
Deep	Cavern Forest Mountains Rocks	TL, 361 RI, 3479 WA, 115 <i>Rosalind and Helen</i> , 1246
Delicate	Cloud Flowers	<i>The Sunset</i> , 2 <i>Rosalind and Helen</i> , 790
Delicatest	Flowers	<i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 372
Delightful	Day	RI, 2334

	Mountains	<i>Rosalind and Helen (Advertisement)</i>
Deluging	Heaven	RI, 147
Dense	Clouds	<i>Vision</i> , 112
Departed	Day	<i>St. Irvyne</i> . III, 12
Departing	Beam Day	<i>Queen Mab</i> , §IV, 49 <i>Hellas</i> , 339; <i>Churchyard</i> , 7
Descending	Moon	<i>Alastor</i> , 554; RI, 124
Desert	Rocks	<i>Ode to Liberty</i> , 110
Detested	Day	<i>Alastor</i> , 218
Dewy	Breeze	RI, 1434
Dim	Twilight mountains Winds	RI, 4634 <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. IV, 131
Diminished	Beams	MG, 260
Distant	Mountain	<i>Original</i> . VII, 7
Diviner	Day Heaven	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. V, 103; Act IV, 26 RI, 4788
Doubtful	Light	<i>Prometheus Unbound</i> . Act III, Sc. III, 17
Downward- gazing	Flowers	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. V, 105
Dread	Mountains	<i>Marianne's Dream</i> , 50
Dreaming	Earth	WW, 10
Drooping	Flower	<i>Original</i> . VI, 12
Drowning	Mountains	<i>Marianne's Dream</i> , 101
Dull	Earth	<i>The Two Spirits</i> , 30
Dumb	Winds	<i>Prometheus Unbound</i> . Act I, 667
Dun	Beams	<i>Alastor</i> , 648
Dwarf	Tree	<i>Julian and Maddalo</i> , 10
Dying	Breeze Day Flower Light Meteor	<i>Rosalind and Helen</i> , 1018 <i>Oedipus Tyrannus</i> . Act II, Sc. I, 100; <i>Ode to Liberty</i> , 280; <i>Hymn of Pan</i> , 16 <i>Music</i> , 2 <i>Cold Earth</i> , 14 <i>Adonais</i> , 106
Eagle-baffling	Mountain(s)	<i>Prince Athanase</i> , 262; <i>Prometheus Unbound</i> . Act I, 20
Early wilding	Flowers	<i>Queen Mab (To Harriet)</i> , 11
Earth-creeping	Breeze	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. I, 8
Earthly	Light	WN, 29
Earthquake- rifting	Mountains	<i>Prometheus Unbound</i> . Act I, 167
Eastern	Beams of Heaven Heaven	RI, 2805 <i>Euganean Hills</i> , 76
Ebbing	Light Wind	<i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 208 <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. I, 195

Eclipsèd	Moon	<i>Prince Athanase</i> , 314
Eden	Trees	WA, 170
Eldest flower of spring		<i>The Cenci</i> . Act V, Sc. IV, 102
Elysian	Flowers	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. IV, 60
Embowering	Trees	<i>Alastor</i> , 404
Emerald	Beams	<i>Prometheus Unbound</i> . Act III, Sc. IV, 3 RI, 2924
	Beams of heaven Light of leaf-entangled beams	<i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 258
Enchanted	Mountains	<i>Epipsychidion</i> , 194
Envious	Wind	<i>To Jane II</i> , 81
Enwombèd	Rocks	WA, 126
Eternal	Flowers	<i>Adonais</i> , 216
	Moon	<i>Epipsychidion</i> , 118
Eternal Nature's law		DW, 246; <i>Queen Mab</i> , §II, 76
Ethereal	Mountains	RI, 556
Evening	Breeze	TL, 378
Ever rising	Clouds	<i>Prince Athanase</i> , 62
Ever-blooming	Trees	WA, 170
Everlasting	Rocks	<i>Alastor</i> , 378
Ever-verdant	Trees	<i>Queen Mab</i> , §VIII, 118
Evil	Day	<i>Rosalind and Helen</i> , 724
Exceeding	Light	<i>Julian and Maddalo</i> , 52
Expanded	Flowers	<i>Ginevra</i> , 125
Extinguished	Day	<i>Fragment</i> , 241; TL, 76
Eyed	Flower	<i>Ode to Heaven</i> , 48
Faded	Flowers	<i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 18
Faint	Flowers	<i>Epipsychidion</i> , 258; <i>Adonais</i> , 366
	Meteor Morning beams	<i>Hellas</i> , 176 TL, 373
Fair	Anemone	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. II, 13 RI, 3386
	Bird	<i>The Boat</i> , 59
	Breeze	RI, 2588
	Caverns	<i>Queen Mab</i> , §VIII, 121; DW, 357
	Cheek of Spring	RI, 156
	Cloud	<i>Hellas</i> , 228-229; <i>Fiordispina</i> , 19; <i>To Jane III</i> , 2
	Day	<i>Alastor</i> , 308
	Day	<i>Queen Mab</i> , §VIII, 119; DW, 355;
	Flowers	<i>Marengui</i> , 13; <i>The Zucca</i> , 61; <i>Rosalind and Helen</i> , 790;
	Forest	<i>Prometheus Unbound</i> . Act I, 829
Fountain	<i>To Jane III</i> , 72; <i>Pine Forest</i> , 104	
Heaven	RI, 4736; <i>Rosalind and Helen</i> , 112 RI, 2959; MG, 257	

	Herbs Islands Meteors Moon Moonbeams Morning Mountain Oak Rocks Roses Season Sight	<i>Prometheus Unbound</i> . Act I, 829 RI, 577 RI, 593 <i>Orpheus</i> , 5; <i>To Jane III</i> , 2 <i>St. Irvyne</i> . IV, 7-8 RI, 4484 MG, 233 <i>Queen Mab</i> , §VI, 209 <i>Original</i> . VII, 8 <i>To Constantia</i> , 7 <i>Rosalind and Helen</i> , 362 DW, 215; <i>Queen Mab</i> , §II, 28
Fairest	Day Flowers	<i>Pine Forest</i> , 4 <i>Dirge</i> , 24
Fallen	Rocks	<i>Alastor</i> , 574
Falling	Beam	<i>Queen Mab</i> , §IV, 43
Fatal	Mountains	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. II, 62
Favouring	Heaven	<i>Ode to Liberty</i> , 49
Favourite	Flower	DW, 554
Fertile	Island	<i>Prince Athanase</i> , 134
Fierce	Comet Winds	<i>Epipsychidion</i> , 368 <i>Vision</i> , 123
Fiery	Clouds Flowers Mountains	<i>Prometheus Unbound</i> . Act III, Sc. II, 8 <i>Orpheus</i> , 94 <i>Liberty</i> , 1
Fit	Cloud	<i>Epipsychidion</i> , 351
Fitful	Breezes Wind	<i>Rosalind and Helen</i> , 959 <i>Rosalind and Helen</i> , 123
Flashing	Light	<i>Queen Mab</i> , §II, 32
Fleecy	Clouds	DW, 140; <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. I, 145; <i>Queen Mab</i> , §I, 229; <i>To a Star</i> , 2
Floating	Clouds Mountains	RI, 2086 <i>Summer and Winter</i> , 4
Flowering	Islands	<i>Euganean Hills</i> , 66
Flying	Day	<i>Hellas</i> , 941
Folded	Flower(s) Roses	<i>The Cenci</i> . Act V, Sc. III, 8; MG, 277 WN, 15
Forgotten	Moon	<i>False Laurel</i> , 3
Frail	Anemone Cloud	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. II, 13 <i>Rosalind and Helen</i> , 1041
Fresh	Earth Flowers	<i>Song</i> , 27 RI, 3665
Frosty	Morning	<i>Queen Mab</i> , §IV, 61
Frozen	Light	<i>Prince Athanase</i> , 269

	Mountains Wind	<i>To Jane I</i> , 16 <i>Charles the First</i> . Sc. V, 12
Garish	Day	<i>The Cenci</i> . Act II, Sc. I, 177
Gathered	Oak	RI, 663
Gathering	Winds	<i>Stanzas —April, 1814</i> , 3
Gaudy	Flowers	<i>Republicans</i> , 17
Gentle	Light Moon	<i>The Two Spirits</i> , 13 <i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 495, 499
	Wind(s)	<i>Alastor</i> , 587; <i>Ode to Naples</i> , 23
Gentlest	Winds	RI, 328
Giant	Oak	<i>Queen Mab</i> , §VII, 259
	Shade	<i>The Retrospect</i> , 104
Gladsome	Birds	DW, 498; <i>Queen Mab</i> , §IX, 128
Glaucous	Caverns of old Ocean	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. I, 44
Glimmering	Moon	<i>The Cenci</i> . Act IV, Sc. IV, 85
Glorious	Beams Earth	<i>Epipsychidion</i> , 167 RI, 4817; <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. III, 12
	Light Pinnacle	<i>Ode to Liberty</i> . XI, 160 <i>Charles the First</i> . Sc. II, 132
Glowing	Light	WA, 356
Golden	Beam(s) Clouds	<i>Alastor</i> , 663, 688; RI, 565 RI, 499; <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. I, 11; <i>Queen Mab</i> , §II, 42
	Day	<i>Adonais</i> , 201; <i>Hellas</i> , 298
	Islands	DW, 209; <i>Queen Mab</i> , §II, 22, 34
	Lights Moon	<i>Ode to Heaven</i> , 2 RI, 1329
	Morning clouds	<i>Hellas</i> , 491
Graceful	Flowers	MG, 214
Grassy	Earth	<i>Rosalind and Helen</i> , 853
Graven	Flowers	<i>Prometheus Unbound</i> . Act III, Sc. IV, 116
Gray / Grey	Earth Cloud	<i>Epipsychidion</i> , 326 <i>Euganean Hills</i> , 214
	Light of morn Mountain(s)	DW, 139; <i>Queen Mab</i> , §I, 228 RI, 2808; <i>Prometheus Unbound</i> . Act I, 251
	Rock(s)	<i>Alastor</i> , 527; WA, 63; <i>Epipsychidion</i> , 481
	Shades Shades of evening	<i>Euganean Hills</i> , 76 <i>Rosalind and Helen</i> , 99
Great	Day	RI, 2044
	Moon	<i>Alastor</i> , 646
	Mountain	TL, 452; <i>Mont Blanc</i> , 80
Great Nature's sacred power		RI, 2867
Green	Depths	RI, 2286

	Earth Forest Islands Groves Tree	<i>Alastor</i> , 97; RI, 1663; <i>Mask</i> , 267; <i>Hymn of Apollo</i> , 12; <i>Soft Winds</i> , 2 <i>Pine Forest</i> , 114 RI, 4755 <i>Alastor</i> , 538 <i>Hellas</i> , 158; <i>Fragment, Milton's Spirit</i> , 2
Gushing	Day	RI, 1224
Gusty	Wind	DW, 390
Habitable	Earth	DW, 360; <i>Queen Mab</i> , §VIII, 58
Half-extinguished	Beam	TL, 429
Happier	Earth	<i>Gentle Visitations</i> , 2
Happy	Birds Earth Heaven Place	<i>Queen Mab</i> , §IV, 93 DW, 292, 302; <i>The Zucca</i> , 13; <i>Queen Mab</i> , §IX, 1, 11 <i>Prometheus Unbound. Act II, Sc. V</i> , 87 <i>Original Draft</i> , 7
Hardest	Herb	DW, 408; <i>Queen Mab</i> , §VIII, 147
Harmony of Nature's art		<i>Epipsychidion</i> , 30
Heathy	Mountain	<i>Robert Emmet</i> , 16
Heaven-breathing	Trees	<i>Queen Mab</i> , §VI, 97
Heaven-delighting	Oak	<i>Rosalind and Helen</i> , 788
Hidden power of herbs and springs		<i>Prometheus Unbound. Act II, Sc. IV</i> , 85
High	Heaven Moon Trees	<i>Love's Philosophy</i> , 9 TL, 455 <i>Original. IV</i> , 13
Hoar	Trees	<i>Prometheus Unbound. Act II, Sc. II</i> , 9
Hoary	Mountains	<i>Hellas</i> , 139
Holier	Day	RI, 4754
Hollow	Mountains Rocks	<i>Prometheus Unbound. Act IV</i> , 332 <i>Alastor</i> , 147; WA, 220
Homeless	Cloud	<i>Mont Blanc</i> , 58
Hornèd	Moon	<i>Alastor</i> , 602
Humble	Flowers	<i>To the Moonbeam</i> , 5
Icy	Wind	<i>Queen Mab</i> , §IV, 60
Ilex	Tree	<i>Pine Forest</i> , 78
Illumined	Earth	<i>Prometheus Unbound. Act II, Sc. V</i> , 28
Immortal	Day	<i>Prometheus Unbound. Act IV</i> , 552
Imperial	Mountains	<i>Prometheus Unbound. Act IV</i> , 346
Inanimate	Winds	<i>Prometheus Unbound. Act II, Sc. V</i> , 37
Incessant	Meteors	DW, 147; <i>Queen Mab</i> , §I, 236

Inconstant	Moon	<i>Prometheus Unbound. Act III, Sc. IV, 87; A Bridal Song, 7; Epithalamium, 3; Another Version, 3</i>
Infant	Day Flower Wind	TL (<i>Cancelled Opening</i>), 4 <i>Fragments, 226</i> <i>Hellas, 628</i>
Infantine	Moon	<i>Euganean Hills, 322</i>
Infinite	Depths	<i>Fragments, 20</i>
Inmost	Mountain	WA, 387
Intenser	Day	WW, 34
Intensest	Light	<i>Ode to Heaven, 18</i>
Invisible	Moon	RI, 3003
Inward	Wind	<i>Prometheus Unbound. Act IV, 218</i>
Isolated	Pinnacle	DW, 287; <i>Queen Mab, §II, 253</i>
Italian	Day	<i>Adonais, 59</i>
Ivy-fingered	Winds	DW, 498; <i>Queen Mab, §IX, 128</i>
Jaggèd	Caverns Cloud(s)	RI, 4617 <i>Prometheus Unbound. Act IV, 228;</i> <i>Hellas, 957</i>
Joyous	Day	<i>Posthumous (Fragment supposed to be an epithalamium of Francis Ravailiac and Charlotte Corday), 40</i>
Keen	Beams	<i>Hellas, 345</i>
Knotted	Trees	<i>Rosalind and Helen, 103</i>
Lampless	Air	<i>Prometheus Unbound. Act II, Scene IV, 162</i>
Larger	Trees	<i>Summer and Winter, 10</i>
Lashing	Winds	<i>Prometheus Unbound. Act I, 110</i>
Late	Moon	WA, 455
Laughing	Flowers Morning wind	<i>Adonais, 441</i> <i>The Boat, 91</i>
Lawny	Islands Mountains	RI, 577 RI, 4612
Leaf-entangled	Beams	<i>Prometheus Unbound. Act IV, 158</i>
Leafless	Trees	<i>Original. XVI, 71</i>
Light	Breeze(s) Cloud Shade Wind	<i>The Lake's Margin, 3; Summer and Winter, 9</i> <i>Fragments, 217</i> <i>The Cloud, 3</i> <i>Rosalind and Helen, 7</i>
Lightest	Wind(s)	<i>Epipsychidion, 545; To Jane II, 11;</i> <i>Pine Forest, 43</i>
Light-laden	Moon	<i>Prometheus Unbound. Act III, Sc. II, 26</i>
Lightning-blasted	Tree	<i>Prometheus Unbound. Act II, Sc. I, 135</i>
Lightsome	Clouds	DW, 398; <i>Queen Mab, §VIII, 102</i>
Lingering	Beam of day Day	<i>Queen Mab, §IV, 23</i> RI, 2811

Liquid	Light	RI, 4249
Listening	Wind	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. III, 35
Living	Air Flower Fountains Light Meteor Sea rolls Tree Winds	<i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 257 <i>The Cenci</i> . Act III, Sc. I, 368 <i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 357 <i>Mind</i> , 1 <i>Guitar</i> , 22 <i>Vision</i> , 32 RI, 2692 <i>Epipsychidion</i> , 517; <i>MG</i> , 187
Loftiest	Tree	<i>Prometheus Unbound</i> . Act I, 154
Lone	Daylight Mountains	<i>To Night</i> , 4 RI, 458; <i>Apostrophe to Silence</i> , 9
Lonely	Cloud Rock	<i>To a Skylark</i> , 29 <i>The Cenci</i> . Act III, Sc. I, 239
Long	Day Daylight	<i>Rosalind and Helen</i> , 776; <i>Alastor</i> , 122 <i>To Night</i> , 4
Loose	Clouds Rock(s) Winds	WW, 16 RI, 2158, 3174 <i>To William Shelley</i> , 7
Loosened	Fountain	RI, 1074
Loud	Winds	RI, 2667; <i>Mask</i> , 124
Lovely	Forests	<i>To Jane II</i> , 61
Low	Rocks Wind(s)	<i>Lerici</i> , 46 RI, 1357; <i>Adonais</i> , 475; <i>The Question</i> , 16
Lulling	Air of noon	RI, 904-905
Lurid	Meteors	<i>Posthumous (Fragment supposed to be an epithalamium of Francis Ravallac and Charlotte Corday)</i> , 2
Maenad-haunted	Mountain	<i>Prometheus Unbound</i> . Act III, Sc. III, 154
Many-folded	Mountains	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. I, 201
Marmoreal	Depth	RI, 304
Massy	Forest	<i>Rosalind and Helen</i> , 992
Mid-Alpine	Mountains	<i>The two Spirits</i> , 36
Mighty	Eagle Earth Fountain Mountain Rock Trees	<i>Mighty Eagle</i> , 1 <i>Alastor</i> , 692 RI, 4614 <i>Passage of Apennines</i> , 8 <i>The Cenci</i> . Act III, Sc. I, 247; <i>Marianne's Dream</i> , 41 <i>Alastor</i> , 383
Mild	Beam Italian winds Lights	DW, 169 <i>Rosalind and Helen</i> , 586 <i>Epipsychidion</i> , 87

	Mountains Season(s)	RI, 4761 <i>Rosalind and Helen</i> , 362; <i>Prometheus Unbound</i> . Act III, Sc. III, 115 <i>Prometheus Unbound</i> . Act I, 793
	Winds	
Milder	Day	RI, 4408
Mimic	Moon	WA, 283
Mingling	Cloud Light Shade	DW, 412; <i>Queen Mab</i> , §VIII, 167 <i>Euganean Hills</i> , 290 <i>Alastor</i> , 422
Misty	Morning Mountain(s)	RI, 2062 RI, 1631, 2055; <i>Mighty Eagle</i> , 2
Moist	Clouds Earth Moon	WN, 54 <i>Stanzas</i> , 5; <i>The Cloud</i> , 72 MG, 69
Moss-grown	Trees	RI, 17
Mossy	Mountains	<i>Epipsychidion</i> , 544
Mother and soul of all to which is given		RI, 2198
Moveless	Depth	RI, 4235
Moving	Wind	<i>Rosalind and Helen</i> , 1161
Murmuring	Wind	<i>Orpheus</i> , 36
Muttering	Wind	<i>Rosalind and Helen</i> , 854
Mysterious	Island	<i>Fragments</i> , 31
Native	Earth	DW, 491
Nature [...] with recreating hand		<i>Queen Mab</i> , §VI, 56
Nature is alone undying ⁹⁹⁰		<i>Rome</i> , 3
Nature, impartial in munificence, / Has gifted man with all-subduing will		<i>Queen Mab</i> , §V, 132-133
Nature's dearest haunt		<i>Alastor</i> , 429
Nature's mighty heart		<i>Ode to Heaven</i> , 44
Nature's only God		<i>Queen Mab</i> , §VII, 24
Nature's primeval loveliness		<i>North Devon</i> , 2
Nature's pure tears		WN, 50
Nature's silent eloquence		<i>Queen Mab</i> , §III, 197
Nature's unchanging harmony		<i>Queen Mab</i> , §II, 257
Nature's varied works		<i>Queen Mab</i> , §VI, 85
New	Moon	<i>Rosalind and Helen</i> , 969, 1075
New-born	Moon	<i>Charles the First</i> , Sc. I, 141
New-fledged	Eagles	RI, 2183
Night-boding	Flower	<i>Original</i> . IV, 3
Night-cradled	Earth	WN, 18
Night-folded	Flowers	<i>Prometheus Unbound</i> . Act III, Sc. III, 101
Nightly	Earth Moon	<i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 524 <i>To Constantia</i> , 4
Nodding	Flowers	<i>The Sunset</i> , 14

⁹⁹⁰ The poem *Rome* shows the contrast between nature's durability and the perishability of human constructions.

Noontide	Beam Day	RI, 4424 RI, 555
Noon-wandering	Meteor	WA, 410
Northern	Heaven	RI, 751
Oblique	Beam	<i>Fragments</i> , 193
Obscene	Birds	<i>Hellas</i> , 434
Obscure	Clouds Forest	TL, 532 <i>Epipsychidion</i> , 321
Odorous	Winds	DW, 75; <i>Alastor</i> , 317, 538; <i>Prometheus Unbound</i> . Act III, Sc. III, 116
Old	Cavern	<i>Epipsychidion</i> , 553
Oozy	Cavern	<i>Alastor</i> , 510
Opening	Flower	<i>Wandering Jew</i> , 1
Opiate	Flowers	<i>Hellas</i> , 1
Orange	Light of widening morn	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. I, 18
Overhanging	Day Heaven Rock	<i>Epipsychidion</i> , 538 <i>Mont Blanc</i> , 65 RI, 3193; <i>Orpheus</i> , 11
Painted	Bird	<i>Alastor</i> , 465
Pale	Beam Flower(s) Meteors Moon Moonbeam	<i>Stanzas —April, 1814</i> , 2 <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. I, 10; <i>Adonais</i> , 48; <i>Autumn, A Dirge</i> , 2 <i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 516 <i>Alastor</i> , 138; RI, 3220; <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc.IV, 90; <i>Posthumous (The Spectral Horseman)</i> , 4 <i>St. Irvyne</i> . III, 36; <i>Queen</i> , 13
Pallid	Beams Evening Flowers Moon	RI, 2341 <i>Churchyard</i> , 7 WN, 53 <i>A Roman's Chamber</i> , 3
Passing	Breeze Cloud Wind	DW, 181; <i>Queen Mab</i> , §I, 270 <i>Epipsychidion</i> , 207 <i>Alastor</i> , 513, 570; <i>Fragments</i> , 36
Passive	Earth	<i>Epipsychidion</i> , 345
Pathless	Mountain	RI, 1072
Pausing	Winds	DW, 29
Peering	Day	<i>The Cenci</i> . Act II, Sc. I, 177
Pendent	Mountains	<i>Alastor</i> , 214
Perfect	Works of Nature	<i>Orpheus</i> , 101
Perfumed	Herbs	<i>Alastor</i> , 450
Pestiferous	Meteor	<i>Original</i> . XV, 44
Pine	Tree	<i>Fragment from the Wandering Jew</i> , 2
Pleasant	Air of noon	<i>To Constantia</i> , 2
Plume-uplifting	Wind	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. II, 53

Pointed	Shade	<i>Marenghi</i> , 81
Poison	Tree	<i>Queen Mab</i> , §IV, 83; <i>Queen Mab</i> , §VI, 207
Poplar	Tree	TL, 529
Portentous	Clouds	<i>Fragments</i> , 108
Primaeval	Mountains	<i>Mont Blanc</i> , 99
Pure	Beam Heaven	<i>Queen Mab</i> , §IV, 12 <i>Orpheus</i> , 28
Purple	Cloud Flowers Flower Light Mountain(s)	<i>Rosalind and Helen</i> , 1103 <i>Love's Rose</i> , 6 <i>Fragments</i> , 174 DW, 210; <i>To Jane II</i> , 57 <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. I, 19, 152
Quiet	Light	<i>The Boat</i> , 103
Quivering	Moonbeam	<i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 231
Radiant	Cloud of morning dew Earth	RI, 868 <i>Prince Athanase</i> , 247
Rain-awakened	Flowers	<i>To a Skylark</i> , 58
Rapid	Clouds	<i>Stanzas —April, 1814</i> , 2
Red	Clouds Morning	<i>The Two Spirits</i> , 21 <i>Alastor</i> , 237; <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. IV, 165
Resplendent	Clouds	<i>Alastor</i> , 318
Restless	Clouds	RI, 1880; <i>An Allegory</i> , 5
Rigid	Mountains	<i>Pine Forest</i> , 20
Rising	Moon	RI, 546; TL, 380
River-girt	Islands	<i>Hymn of Pan</i> , 3
Roseate	Morning	<i>Queen Mab</i> , §I, 25
Rotten	Tree	<i>Peter Bell</i> , 360
Rough	Wind	<i>A Dirge</i> , 1
Round	Caverns	MG, 275
Rude	Wind	<i>Rude Wind</i> , 1
Rushing	Sea Wind	<i>Alastor</i> , 365 <i>Hellas</i> , 720
Sacred	Nature	<i>Julian and Maddalo</i> , 353
Savage	Rock Winds	<i>The Cenci</i> . Act II, Sc. I, 168 <i>Epipsychidion</i> , 332
Searchless	Fountain	<i>Alastor</i> , 507
Secret	Depths Fountain	RI, 1143 WA, 56
Secret wrath of Nature and her Lord		<i>Hellas</i> , 605
Senseless	Wind	<i>Alastor</i> , 705
Serene	Beam Earth Heaven Lights of heaven Mont Blanc	<i>Prince Athanase</i> , 61 RI, 1699 <i>Orpheus</i> , 94 <i>Stanzas —April, 1814</i> , 4 <i>Mont Blanc III</i> , 61
Serenier	Light	<i>Prometheus Unbound</i> . Act III, Sc.

		III, 133
Serenest	Moon	<i>Ode to Liberty</i> , 672
Severed	Mountains	WA, 359
Shadowy	Mountains Trees	DW, 388; <i>Queen Mab</i> , §VIII, 92 <i>Original</i> . XII, 4
Shaken	Earth	<i>Orpheus</i> , 95
Shapeless	Depth	RI, 1332
Shattered	Mountain(s)	<i>Alastor</i> , 360, 435
Silent	Moon Skies	<i>Guitar</i> , 23 <i>Rosalind and Helen</i> , 1247
Silver	Beam Clouds Light Moon Moonbeam	<i>Queen Mab</i> , §I, 258 <i>Summer and Winter</i> , 4 <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. III, 21 <i>Queen Mab</i> , §IV, 35 <i>St. Irvyne</i> . IV, 14
Silvery	Beam	<i>Bigotry's Victim</i> , 30
Sinking	Moon	RI, 3201; <i>Lines</i> , 6
Sky-cleaving	Mountains	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. III, 28
Slant	Winds	<i>Prometheus Unbound</i> . Act I, 318
Sleeping	Flower	<i>Adonais</i> , 86
Slimy	Caverns	<i>Alastor</i> , 307
Slow	Shades Wind	<i>Rosalind and Helen</i> , 104 <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. I, 147
Sluggish	Clouds	<i>Hellas</i> , 292
Smiling	Day	<i>Rosalind and Helen</i> , 676
Snow-bright	Mountains	RI, 4811
Snow-clad	Rocks	DW, 407; <i>Queen Mab</i> , §VIII, 146
Snowy	Flower Mont Blanc Mountains	WA, 305 <i>Mont Blanc</i> III, 61 RI, 1444; <i>Stanzas</i> , 3
Soft	Cloud Flower Wind(s)	<i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 182; <i>Fragments</i> , 188 <i>To Jane II</i> , 43 DW, 29; <i>Prometheus Unbound</i> . Act I, 798; <i>Mask</i> , 118; <i>Euganean Hills</i> , 69; <i>Soft Winds</i> , 1
Softer	Day	<i>To Jane II</i> , 76
Solid	Mountains Oaks Rock	<i>Prometheus Unbound</i> . Act I, 522 WA, 228 <i>The Cenci</i> . Act IV, Sc. IV, 51
Solitary	Places	<i>Julian and Maddalo</i> , 15
Southerly	Breezes	<i>Icicle</i> , 1
Speckled	Cloud	<i>To Jane II</i> , 68; <i>Pine Forest</i> , 100
Spherèd	Moon	<i>To Mary</i> —, 12

Spirit of Nature! ⁹⁹¹ all-sufficing Power, / Necessity! thou mother of the world!		<i>Queen Mab</i> , §VI, 197-198
Spreading	Day Tree	<i>Thoughts</i> , 3 WA, 121
starlike flowers and herbs of odour sweet		<i>Orpheus</i> , 116
Starry	Beams Flower	RI, 4628; <i>Prince Athanase</i> , 248 WA, 600
Steadfast	Beam	<i>Prince Athanase</i> , 191
Steady	Beams	RI, 774
Still	Cloud	RI, 3183
	Fountain	<i>Alastor</i> , 472
	Mont Blanc	<i>Mont Blanc III</i> , 61
	Moon	RI, 773; <i>Orpheus</i> , 95
	Winds	<i>Churchyard</i> , 11
Storm- extinguished	Day	<i>Prometheus Unbound. Act I</i> , 678
Strange	Caverns	RI, 2588
	Clouds	RI, 2076
	Flowers	<i>Rosalind and Helen</i> , 1201
Strawberry	Tree	<i>Marengui</i> , 74
Strewed	Flowers	<i>To Jane I</i> , 18
		<i>Posthumous</i> , 38
Stubborn	Oaks	WA, 222
Subject	Mountains	<i>Mont Blanc</i> , 62
Succeeding	Day	<i>Original. VII</i> , 11
Sudden	Meteor	<i>Adonais (Cancelled Passages)</i> , 34
	Moon	<i>Peter Bell</i> , 440
Sullen	Cloud	<i>A Dirge</i> , 3
Sulphurous	Clouds	<i>Hellas</i> , 302
Summer	Air	<i>Prometheus Unbound. Acto III, Esc. II</i> , 21; <i>The Sunset</i> , 6
	Birds	<i>Epipsychidion</i> , 208
	Breeze	TL, 378
	Clouds	<i>Charles the First, Sc. II</i> , 464; <i>Ode to Liberty</i> , 278
	Day	<i>Queen Mab</i> , §IX, 32
	Earth	<i>Wine</i> , 7
	Evening	DW, 329
	Flower	<i>Rosalind and Helen</i> , 695
	Sea(s)	<i>Epipsychidion</i> , 297; <i>Marianne's Dream</i> , 25; <i>Wedded Souls</i> , 7; <i>Guitar</i> , 72
	Wind(s)	<i>Rosalind and Helen</i> , 1015; <i>Prometheus Unbound. Act II, Sc. I</i> , 37; IB, 4; <i>Guitar</i> , 64; <i>Original. XII</i> , 9
Sunken	Daylight	RI, 1215

⁹⁹¹ The expression "Spirit of Nature" appears repeatedly across *Queen Mab*. On occasions, it is simply expressed as "Spirit."

	Meteor	RI, 4638
Sunny	Beam(s) Day(s) Skies	<i>Fragments</i> , 221; <i>Arethusa</i> , 45 <i>Alastor</i> , 308; <i>Rosalind and Helen</i> , 364, 967; <i>Fragments</i> , 181 <i>Rosalind and Helen</i> , 801; <i>Soft Winds</i> , 1
Sweeping	Wind	<i>Original</i> . Song III, 20
Sweet	Air(s) Day Flowers Flower Forest Fountains Moonbeam Nature	<i>Epipsychidion</i> , 445; <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, 104 <i>Stanzas</i> , 38; <i>Rosalind and Helen</i> , 364 <i>Julian and Maddalo</i> , 323; <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, 38; TL, 317; <i>To William Shelley I</i> , 16 <i>The Cenci</i> . Act V, Sc. III, 8 WN, 12 <i>Satire</i> , 42 <i>Original</i> . XII, 1 <i>An Ode</i> , 32; <i>Julian and Maddalo</i> , 144
Sweetest	Flowers	TL, 461; <i>Marengui</i> , 47
Swift	Cloud(s) Heavens Moon Wind	WW, 44; <i>The Two Spirits</i> , 21 <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. I, 19 RI, 4817 <i>Prometheus Unbound</i> . Act III, Sc. III, 98
Tainted	Wind	<i>Hellas</i> , 516
Tall	Flower Trees	<i>The Question</i> , 13 <i>Queen Mab</i> , §V, 9
Tallest	Trees	<i>The Isle</i> , 7
Tender	Light	<i>Rosalind and Helen</i> , 792; <i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 496; <i>Orpheus</i> , 13
The awful shadow of some unseen Power		IB, 1
The great chain of Nature		<i>Queen Mab</i> , §II, 108
The seasons' loveliest flowers		<i>Rosalind and Helen</i> , 1079
The wilderness has a mysterious tongue / Which teaches awful doubt , or faith so mild , / So solemn so serene , that man may be / But for such faith with Nature reconciled		<i>Mont Blanc</i> III, 76-79
Thin	Beams Winds	<i>Rosalind and Helen</i> , 583 <i>Vision</i> , 123
Thirsting	Flowers	<i>The Cloud</i> , 1
Tinted	Flowers	<i>Original</i> . VII, 13
Toppling	Mountains	<i>The Boat</i> , 110
Troubled	Day	<i>Hellas</i> , 129
Twilight	Trees	<i>To — (Oh! There are spirits of the air)</i> , 4
Twinkling	Beams	RI, 4741

Unaccustomed	Light	<i>Rosalind and Helen</i> , 1309
Unawakened	Earth Forest	WW, 68 <i>Prince Athanase</i> , 291
Unbewailing	Flowers	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. IV, 16
Unbroken	Fountain	<i>Fragments</i> , 64
Undecaying	Tree	DW, 354
Undeveloped	Flower	<i>Chancellor</i> , 30
Undoubted	Light	<i>On Death</i> , 4
Undulating	Clouds	DW, 330
Unfolded	Flowers	<i>Ode to Liberty</i> , 54
Universal	Light	<i>Euganean Hills</i> , 208
Unpavilioned	Heaven	MG, 257
Unrisen	Moon	RI, 564
Unwilling	Wind	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. I, 147
Uplifting	Winds	<i>Prometheus Unbound</i> . Act III, Sc. I, 20
Vagrant	Bird	<i>Alastor</i> , 410
Various	Flowers	<i>To Edward Williams</i> , 34
Vast	Beams Clouds Island Meteor Mountain Trees	<i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 274 RI, 161 RI, 2071 <i>Alastor</i> , 651 <i>Alastor</i> , 573 <i>Rosalind and Helen</i> , 103
Velvet	Flower	<i>Fragments</i> , 174
Vermeil	Flowers	<i>Original</i> . VII, 13
Virgin	Flowers	<i>Charles the First</i> , Sc. II, 405
Visionary	Flowers	<i>The Question</i> , 33
Vital	Day	<i>Proudly Crowned</i> , 3
Voiceless	Depth Earth Mountain Wind	RI, 4230 <i>Alastor</i> , 662 <i>Adonais</i> , 127 <i>Variation</i> , 11
Wandering	Cloud(s) Meteor Wind	<i>Alastor</i> , 510; <i>Hellas</i> , 42 RI, 2617 RI, 2584; <i>Pine Forest</i> , 109
Waning	Moon	<i>Rosalind and Helen</i> , 696; <i>The Waning Moon</i> ⁹⁹² ; <i>Queen Mab</i> , §I, 3
Warm	Breezes Winds	<i>Rosalind and Helen</i> , 959 <i>Rosalind and Helen</i> , 967; <i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. IV, 96; <i>To a Skylark</i> , 53
Warring	Winds	RI, 1073
Watery	Depth Light Rock	<i>Alastor</i> , 215 <i>The Question</i> , 30 <i>Medusa</i> , 18

⁹⁹² It refers to the title of the poem itself.

Wave-reflected	Flowers	<i>Prometheus Unbound</i> . Act III, Sc. II, 32
Weak	Day	<i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 493; <i>Hellas</i> , 1034
	Winds	<i>Gentle Visitations</i> , 4
Weary	Day	<i>To Night</i> , 19
	Meteor lamps	<i>Rosalind and Helen</i> , 551
	Moon	WA, 417; <i>Fragments</i> , 4
	Wind(s)	<i>Stanzas—April, 1814</i> , 18; <i>The World's Wanderers</i> , 9
Weeping	Flowers	<i>Alastor</i> , 56
	Trees	<i>Orpheus</i> , 112
Weird	Clouds	<i>Alastor</i> , 448
Western	Forest	RI, 563
	Mountain(s)	RI, 4234; <i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 490; <i>Variation</i> , 6
Wet	Rocks	<i>Medusa</i> , 40
Whirlwind-peopled	Mountains	<i>Prometheus Unbound</i> . Act I, 204
Whirlwind-rifted	Clouds	<i>Rosalind and Helen</i> , 1158
White	Clouds	RI, 166; <i>The Boat</i> , 55
	Day	TL, 490
	Light of morning	<i>Alastor</i> , 193
	Moon	RI, 176, 2562; <i>Epipsychidion</i> , 318; <i>The Boat</i> , 8
	Mountain	<i>Oedipus Tyrannus</i> . Act II, Sc. I, 101
	Pinnacles	WA, 274
Wide	Earth	DW, 130; RI, 2697; <i>Prometheus Unbound</i> . Act III, Sc. IV, 99
	Heaven	<i>Prometheus Unbound</i> . Act I, 165; <i>Marengui</i> , 131
	Wind	RI, 2193
Widowed	Bird	<i>Fragments</i> , 72
Wild	Breeze	<i>Original</i> . XIII, 16
	Flower(s)	RI, 672; <i>Fragments</i> , 199; <i>To the Moonbeam</i> , 5
	Islands	RI, 15
	Mountain(s)	<i>Original</i> . XI, 2; XVII, 4; <i>St. Irvyne</i> . I, 4
	Place	<i>Epipsychidion</i> , 291
	Roses	<i>The Question</i> , 21
	Wind(s)	RI, 2617; <i>Adonais</i> , 126; <i>A Dirge</i> , 3; <i>Posthumous. Despair</i> , 5
	Wind	<i>Original</i> . Song III, 20
Willow	Trees	<i>Orpheus</i> , 112
Winding	Depths	<i>Alastor</i> , 364
Windless	Heaven	<i>Soft Winds</i> , 5
	Heaven of June	<i>Epipsychidion</i> , 80
Wingèd	Cloud(s)	<i>Prometheus Unbound</i> . Act IV, 367; <i>Hellas</i> , 648; <i>Orpheus</i> , 89

	Flowers Winds	<i>Lerici</i> , 41 <i>Euganean Hills</i> , 328
Winter	Beams Day(s) Wind(s)	<i>The Zucca</i> , 53 <i>Fragments</i> , 181; <i>To Ireland</i> , 23 <i>Mask</i> , 170; <i>Hellas</i> , 146
Wintry	Clouds Day Forest Mountains Winds	<i>Prince Athanase</i> , 194 <i>The Retrospect</i> , 83 <i>Epipsychidion</i> , 249 WA, 438 WA, 282
Withered	Flower	<i>Magnetic Lady</i> , 30
Withering	Flowers	<i>Adonais</i> , 286
Wonderful	Sight	DW, 215; <i>Queen Mab</i> , §II, 28
Wonder-stricken	Breezes	RI, 2102
Wondrous	Day	<i>On Death</i> , 10
Woven	Cloud	<i>Prometheus Unbound</i> . Act II, Sc. I, 23
Wrought	Mountains	<i>Fragments</i> , 25
Yellow	Flowers Light Moon	<i>Alastor</i> , 406; <i>Rosalind and Helen</i> , 954 RI, 1433 <i>Queen Mab</i> , §I, 79, 87
Young	Eagles Flowers Moon Season	RI, 2183 <i>Song of Proserpine</i> , 8 RI, 4633; <i>Prince Athanase</i> , 198; <i>Hellas</i> , 168, 1031; TL, 79 TL, 311

Annex/Table 6: analysis of the adjectivation of nature in the poem *The Sensitive Plant* by Percy B. Shelley

<i>THE SENSITIVE PLANT</i>		
ADJECTIVES	NOUNS	REFERENCES
Beamlike	Ephemeris	Part II, 49
Blossoming	Trees	Part I, 52
Bright	Flower(s) Water Noonday sun	Part I, 74; Part III, 13-14 Part II, 33 Part III, 24
Broad	Water-lilies Noonday	Part I, 45 Part III, 75
Clear	Dew Noonday sun	Part I, 36 Part III, 24
Coarse	Leaves	Part III, 52
Common	Clay	Part III, 33
Crimson	Snow	Part III, 26
Dark	Grass	Part III, 13
Dark green	Deep	Part II, 28
Delicate	Bells Music [hyathint's bell]	Part I, 53 Part I, 27
Dry	Wind	Part III, 36
Dull	Drops	Part III, 103
Earliest	Spring	Part II, 57
Earth's dark breast		Part I, 7
Elysian	Chant	Part I, 108
Embowering	Blossom	Part I, 42
Fabulous	Asphodels	Part I, 54
Fainting	Air	Part I, 31
Fair	Garden	Part III, 1
Fan-like	Leaves	Part I, 3
First	Leaf	Part II, 60
Brown	Leaf	Part II, 60
Folded	Leaves	Part III, 80
Freezing	Dew	Part III, 104
Fresh	Odour	Part I, 15
Frozen	Air	Part III, 100
Gentle	Sun	Part I, 65
Glowing	Breast [rose]	Part I, 29-30
Gnawing	Worms	Part II, 41
Golden and green	Light	Part I, 43
Grassy	Sod	Part II, 26
Gusty	Winds	Part III, 38
Heaven's blithe winds		Part I, 62
Heavy	Flowers	Part II, 35
Hidden	Gem	Part I, 63
Inconstant	Bosom [stream]	Part I, 41

Indian	Woof Plants	Part II, 43 Part III, 30
Intense	Music [hyathint's bell]	Part I, 27
Killing	Insects	Part II, 41
Laden	Boughs	Part III, 108
Lagging hours of the day		Part I, 96
Leafless	Wreck	Part III, 111
Leprous	Scum	Part III, 66
Light	Winds	Part I, 78
Living	Grass	Part I, 85
Loathiest	Weeds	Part III, 51
Luminous	Waves	Part III, 3
Lurid	Dew	Part III, 61
Many a sweet flower's stem		Part III, 40
Monstrous	Undergrowth	Part III, 59
Moonlight-coloured	Cup [lily]	Part I, 34
Mournful	Tone [wind]	Part III, 15
Naiad-like	Lily	Part I, 21
Narcissi, the fairest		Part I, 18
Northern	Whirlwind	Part III, 106
Obscene and unlovely	Forms	Part II, 42
Outward	Form	Part III, 116
Perfect	Prime	Part I, 40
Plumed insects, swift and free		Part I, 82
Purple, and white, and blue	Hyacinth	Part I, 25
Quivering vapours of dim noontide		Part I, 90
Rare	Blossoms	Part I, 39
Rough	Woods	Part II, 44
Running	Rivulet	Part III, 67
Secret	Night	Part III, 25
Sensitive	Plant	Part I, 1, 12, 70, 74, 109, 110. Part III, 5, 78, 98, 111, 115
Silver	Dew	Part I, 2
Single	Stream	Part I, 93
Sinuous	Paths	Part I, 49
Smooth and dark edge of the odorous cedar bark		Part II, 55-56
Soft	Stream Moths Music [hyathint's bell]	Part I, 47 Part II, 50 Part I, 27
Starry	River-buds Scheme	Part I, 46 Part II, 4
Sublunar	Heaven	Part II, 10
Sunny	Sea Storm Beam	Part I, 83 Part II, 28 Part II, 34

Sweet	Peal [hyacinth] Tuberose Sound [stream] Nightingale Place Garden Lips [flowers] Season of Summertime Flowers Shapes and odours	Part I, 26 Part I, 37 Part I, 48 Part I, 106 Part II, 1 Part II, 29; Part III, 130 Part II, 51 Part II, 59 Part III, 49 Part III, 131
Sweetest	Flower	Part I, 38
Swift	Summer	Part III, 22
Tall	Tulip	Part I, 17
Tangled	Hue	Part I, 44
Tender	Green Sky	Part I, 24 Part I, 36, 97
Tenfold blasts of the Arctic zone		Part III, 93
Thawing	Rain	Part III, 102
The broken stalks / Were bent and tangled across the walks		Part III, 46-47
The earth, and the air, and the water bound		Part III, 91
The garden , once fair , became cold and foul		Part III, 17
The leafless network of parasite bowers		Part III, 48
The leaves, brown, yellow, and gray, and red, / And white with the whiteness of what is dead		Part III, 34-35
The lilies were drooping , and white , and wan		Part III, 28
Tremulous	Bells [lily]	Part I, 23
Ugly	Weeds	Part III, 39
Unctuous	Meteors	Part III, 74
Undefined	Paradise	Part I, 58
Unseen clouds of the dew		Part I, 86
Upper	Air	Part III, 45
Venomous	Blight	Part III, 77
Wand-like	Lily	Part I, 33
Warm	Earth glide	Part I, 91
Wet	Ground	Part III, 63
Cold	Ground	Part III, 63
Whistling	Noise	Part III, 37
Wild	Flowers	Part II, 45
Windless	Clouds	Part I, 97
Winged	Seeds	Part III, 38
Young	Winds	Part I, 2

Annex/Table 7: lexicon related to the descriptions of nature in the work by John Keats

ADJECTIVES	NOUNS	REFERENCES
	Nature's observatory	<i>O Solitude</i> , 4
	The songs of birds* ⁹⁹³	<i>Bards</i> , 10
	The voice of waters**	<i>Bards</i> , 11
	The whisp'ring of the leaves***	<i>Bards</i> , 10
	The winds of heaven	<i>Sleep and Poetry</i> , 188
	The wonders of the sky and sea	<i>Brother George</i> , 14
	Wonders of nature	<i>To Some Ladies</i> , 1
A fragrant wild, with Nature's beauty drest		<i>Summer's eve</i> , 7
Aged	Boughs	<i>Hyperion</i> . Book I, 156
Aguish	Hills	<i>St. Mark</i> , 12
Airy	Flowers	<i>Endymion</i> . Book III, 798
Aisled	Place	<i>Lamia</i> . Part II, 130
Almond	Vales	<i>Endymion</i> . Book I, 380
Amorous	Herbs	<i>Lamia</i> . Part I, 318
Ancient	Days	ON, 64
Anguish'd	Days	<i>Lamia</i> . Part I, 303
April	Day	<i>To Fanny</i> , 28
Arcadian	Forests	<i>Endymion</i> . Book II, 990
Ashen	Boughs	<i>Specimen</i> , 21
Autumn	Sun(s)	<i>Dark Vapours</i> , 10; <i>Otho the Great</i> , Act IV, Sc. II, 166
Bad	Flowers	<i>Drive Away</i> , 42
Balmiest	Leaves	<i>Endymion</i> . Book I, 382
Beamy	Air	<i>To Some Ladies</i> , 12
Bedded	Grass	<i>Ode to Psyche</i> , 15
Bending	Planks	<i>Tip-toe</i> , 61
Bitter	Days	<i>Otho the Great</i> , Act I, Sc. III, 33
Bitter'd	Water	<i>Otho the Great</i> . Act IV, Sc. I, 98
Black-weeded	Pools	<i>Hyperion</i> . Book I, 230
Blazing	Sun	<i>Endymion</i> . Book III, 95
Bleak	Air	<i>Keen</i> , 5; <i>Endymion</i> . Book III, 553
Blossom'd	Boughs	<i>Endymion</i> . Book I, 375
Blue	Fields of Heaven Sky	<i>Tip-toe</i> , 10 <i>Calidore</i> , 6; <i>Endymion</i> . Book IV, 678; <i>Tip-toe</i> , 169
Boyish	Days	<i>Endymion</i> . Book IV, 784; <i>Otho the Great</i> , Act I, Sc. III, 40
Breezy	Sky	<i>Endymion</i> . Book I, 221

⁹⁹³ The verses that refer to the melodies of the birds (*), the voice of the waters (**), and the whispers of leaves (***) should be highlighted. Keats' intention of personification is evident, as he wishes to animate, except for the case of birds, with phonological skills both waters as leaves.

Bright	Spots Sun	<i>Brother George</i> , 40 <i>Hyperion</i> . Book I, 347; <i>Otho the Great</i> , Act II, Sc. II, 5 <i>Imitation of Spenser</i> , 26
Brighter	Waters Day	<i>Endymion</i> . Book IV, 985
Briny	Seas	<i>Robin Hood</i> , 45
Broad	Leaves	<i>Endymion</i> . Book I, 252
Bubbling	Springs	<i>Endymion</i> . Book II, 738
Budding	Flower	<i>Time's Sea</i> , 9
Bunched	Leaves	<i>Endymion</i> . Book I, 829
Buried	Days	<i>Endymion</i> . Book II, 7
Calm	Sea	<i>Endymion</i> . Book IV, 406
Calmed	Waters	<i>Hyperion</i> . Book II, 236
Cheerful	Moon	<i>The Jealousies</i> , 685
Chief	Place	<i>Lamia</i> . Part II, 239
Chilly finger'd	Spring	<i>Endymion</i> . Book IV, 971
Clear	Air Moon Pool Waters	<i>Sleep and Poetry</i> , 56; <i>Endymion</i> . Book IV, 482 <i>Endymion</i> . Book II, 218 <i>Lamia</i> . Part I, 182 <i>Tip-toe</i> , 41
Clearer	Pool	<i>Tip-toe</i> , 167
Cloudy	Winds	<i>Elgin Marbles</i> , 7
Coerulean	Sky	<i>Imitation of Spenser</i> , 27
Cold	Air	<i>Endymion</i> . Book III, 553
Comfortable	Bird Sun	<i>Endymion</i> . Book I, 453 <i>Endymion</i> . Book III, 676
Coming	Day	<i>The Jealousies</i> , 501
Common	Day	<i>Endymion</i> . Book IV, 820
Conquering	Sun	<i>Endymion</i> . Book I, 921
Cool	Air Air Sky	<i>Sleep and Poetry</i> , 112 <i>Keen</i> , 5 <i>Calidore</i> , 6
Coolest	Waters	<i>Endymion</i> . Book II, 990
Cooling	Trees	<i>Grasshopper</i> , 3
Cool-rooted	Flowers	<i>Ode to Psyche</i> , 13
Copious	Spring	<i>Endymion</i> . Book II, 919
Covert	Flowers	<i>Endymion</i> . Book II, 95
Coy	Moon	<i>Brother George</i> , 59
Craggy	Hills	<i>Old Meg</i> , 9
Crescent	Moon	<i>Endymion</i> . Book I, 544
Crystal	Air Place Pool Rivers	<i>Tip-toe</i> , 17 <i>Endymion</i> . Book III, 735 <i>Endymion</i> . Book III, 331 <i>Tip-toe</i> , 118
Cumbrous	Boughs	<i>Hyperion</i> . Book III, 45
Cupped	Flowers	<i>Sleep and Poetry</i> , 254
Damp	Grass	<i>Endymion</i> . Book IV, 934
Dangerous	Sky	<i>Endymion</i> . Book I, 646

	Winds	<i>Endymion</i> . Book IV, 616
Dark	Tree Valley	<i>Endymion</i> . Book II, 308 <i>Endymion</i> . Book III, 490
Darkening	Boughs	<i>Endymion</i> . Book I, 863
Dazzling	River	<i>Isabella</i> , 111
Dead	Leaves	<i>Keen</i> , 6; <i>Endymion</i> . Book IV, 781; <i>Dull Rhymes</i> , 12
Deadly	Places	<i>Four Fairies</i> , 10
Deep	Seas	<i>To Homer</i> , 4
Deepest	Grass	<i>Ode to Psyche</i> , 10
Delicatest	Air	<i>Endymion</i> . Book III, 882
Demurest	Air	<i>St. Mark</i> , 17
Desolate	Places	<i>Endymion</i> . Book I, 240
Dew-lipp'd	Rose	<i>Endymion</i> . Book II, 407
Dewy	Blossom Buds Flower(s) Forest Roses	<i>Endymion</i> . Book IV, 320 <i>Endymion</i> . Book I, 900 <i>Woman</i> , 41; <i>Endymion</i> . Book III, 157 <i>Endymion</i> . Book IV, 131 <i>Tip-toe</i> , 133
Diligent	Springs	<i>Endymion</i> . Book II, 115
Dinn'd	Air	<i>Hyperion</i> . Book II, 128
Dismal	Air	<i>Endymion</i> . Book II, 530
Dizzy	Sky	<i>Endymion</i> . Book II, 187
Dooming	Stars	<i>Endymion</i> . Book II, 864
Dreary	Sea	<i>On a Leander</i> , 8
Dripping	Leaves	<i>Endymion</i> . Book III, 678
Droop-headed	Flowers	<i>Ode on Melancholy</i> , 13
Drooping	Buds Flower(s)	<i>To George Felton</i> , 44 <i>Calidore</i> , 95; <i>Endymion</i> . Book IV, 170
Dull	Boughs Rivers	<i>Otho the Great</i> . Act V, Sc. II, 20 <i>Drive Away</i> , 34
Dusk	Air Places	<i>Otho the Great</i> . Act V, Sc. II, 31 <i>Endymion</i> . Book II, 625
Earnest	Stars	<i>Hyperion</i> . Book I, 74; <i>The Fall</i> , 349
Ebbing	Air	<i>Hyperion</i> . Book I, 78; <i>The Fall</i> . Canto I, 353
Echoing	Places	<i>The Jealousies</i> , 571
Eddying	Wind	<i>Endymion</i> . Book II, 846
Empty	Air	<i>Endymion</i> . Book III, 753
Enchanted	Flowers Spring	<i>Prison</i> , 10 <i>Dear Reynolds</i> , 64
Eternal	Day Sky Spring Stars Wind	<i>Endymion</i> . Book II, 253 <i>Witching</i> , 12 <i>Endymion</i> . Book I, 378 <i>Laurel Crown</i> , 5 <i>Endymion</i> . Book III, 26
Ever-fleeting	Music	<i>Sleep and Poetry</i> , 141
Evil	Days	<i>Hyperion</i> . Book I, 39; <i>The Fall</i> .

		Canto I, 317
Faded	Moon	<i>Eve</i> , 253
Fading	Rose	<i>Belle Dame</i> , 11
Faint	Flowers	<i>The Jealousies</i> , 261
Fair	Boughs	<i>Endymion</i> . Book I, 375; <i>Hyperion</i> . Book II, 224
	Day	<i>The Fall</i> . Canto II, 36; <i>Hyperion</i> . Book I, 191
	Lily	<i>Otho the Great</i> . Act III, Sc. II, 123
	Place	<i>Imitation of Spenser</i> , 23
	Roses	<i>Tip-toe</i> , 133
	Stars	<i>Specimen</i> , 44
	Summer's eve	<i>Summer's eve</i> , 1
	Tree(s)	<i>Otho the Great</i> . Act IV, Sc. I, 82; <i>Tip-toe</i> , 66; <i>The Fall</i> . Canto I, 59
Water (fair-grown) Yew tree	<i>Endymion</i> . Book II, 512 <i>Endymion</i> . Book I, 482	
Fair / Completion of all-delicate Nature's wit!		<i>Otho the Great</i> . Act IV, Sc. II, 35-36
Fallen	Leaves	<i>Hyperion</i> . Book III, 54; <i>Rimini</i> , 14
Falling	Star(s)	<i>Brother George</i> , 42; <i>Endymion</i> . Book I, 642; <i>The Jealousies</i> , 667
Feather'd	Grass	<i>Hyperion</i> . Book I, 9; <i>The Fall</i> . Canto I, 289
Fledg'd	Bird	<i>Endymion</i> . Book III, 388
Flowery	Grass	<i>Ode on Indolence</i> , 52
	Spot	<i>To George Felton</i> , 37
Forest	Days	<i>Robin Hood</i> , 41
Fragrant	Air	<i>Four Fairies</i> , 2
Free	Winds	<i>Endymion</i> . Book I, 784
Freezing	Stars	<i>Winter's Wind</i> , 3
Fresh	Air	<i>Endymion</i> . Book II, 290
	Flowers	<i>Vulgar Superstition</i> , 13
	Leaves	<i>Endymion</i> . Book II, 700
	Trees	<i>Endymion</i> . Book III, 420
Fringed	Bank	<i>Endymion</i> . Book I, 424
Frozen	Grass	<i>Eve</i> , 3
Future	Days	<i>Endymion</i> . Book IV, 888
Gentle	Moon	<i>Endymion</i> . Book III, 110
	River	<i>Endymion</i> . Book II, 964
	Waterfall	<i>Endymion</i> . Book III, 817
	Wind	<i>Endymion</i> . Book II, 616
Giant	Sea	<i>Endymion</i> . Book II, 1023
Giddy	Air	<i>Endymion</i> . Book IV, 355
Glad	Day	<i>Sleep and Poetry</i> , 329
Gloomy	Boughs	<i>The Fall</i> . Canto I, 273
	Days	<i>Endymion</i> . Book I, 9

Glorious	Sun	<i>Sleep and Poetry</i> , 41
Glowing	Moon	<i>Otho the Great</i> . Act IV, Sc. I, 80
Golden	Buds	<i>Otho the Great</i> . Act II, Sc. I, 28
Golden-browed	Sun	<i>Four Fairies</i> , 47
Grand	Sea	<i>Sleep and Poetry</i> , 235
Grassy	Hills	<i>Grasshopper</i> , 14
Great	Nature Water(s)	<i>To Fanny</i> , 1 <i>Endymion</i> . Book IV, 94; <i>Drive Away</i> , 17
Green	Bud Leaves Forest Hill Sea Spot Trees	<i>Bishop's Teign</i> , 36 <i>Calidore</i> , 136; <i>Endymion</i> . Book III, 271, Book IV, 201 <i>Endymion</i> . Book III, 1030 <i>Sleep and Poetry</i> , 77, 134; <i>Ode on Melancholy</i> , 14 <i>Endymion</i> . Book II, 989 <i>Isabella</i> , 475 <i>Dove</i> , 10
Green-kyrtled	Spring	<i>Endymion</i> . Book IV, 422
Green-weed	Rivers	<i>Four Fairies</i> , 4
Gummed	Leaves	<i>The Fall</i> , 116
Happy	Air Boughs Day(s) Field(s) Tree	<i>Asleep</i> , 4 <i>Grecian Urn</i> , 21 <i>To Kosciusko</i> , 9; <i>Isabella</i> , 332 <i>Roses</i> , 1; <i>Mermaid Tavern</i> , 3, 25 <i>December</i> , 2
Haunted	Air Fire Forest boughs	<i>Lamia</i> . Part II, 236; <i>Ode to Psyche</i> , 39 <i>Ode to Psyche</i> , 39 <i>Ode to Psyche</i> , 38
Hesperian	Tree	<i>Otho the Great</i> . Act IV, Sc. I, 82
High	Stars	<i>Otho the Great</i> , Act IV, Sc. II, 34
Hollow	Sky Tree	<i>Otho the Great</i> . Act III, Sc. I, 34 <i>Bishop's Teign</i> , 28
Holy	Air Days Fire Forest boughs	<i>Eve</i> , 119 <i>Ode to Psyche</i> , 39 <i>Ode to Psyche</i> , 39 <i>Ode to Psyche</i> , 38
Honeyless	Days	<i>Isabella</i> , 32
Honied	Roses	<i>Fair Form</i> , 10
Horizontal	Sun	<i>Endymion</i> . Book I, 529
Hot	Sun	<i>Grasshopper</i> , 2; <i>Sleep and Poetry</i> , 302; <i>Isabella</i> , 187
Immortal	Bird	ON, 61
Innocent	Bird	<i>Endymion</i> . Book I, 698
Inspired	Place	<i>Endymion</i> . Book II, 837
June	Grass	<i>The Jealousies</i> , 347
Laden	Winds	<i>The Jealousies</i> , 666
Languid	Moon	<i>Eve</i> , 127

Latter	Days	<i>Endymion</i> . Book IV, 19
Lawny	Fields	<i>To Charles Cowden</i> , 88
Legless	Bird	<i>St. Mark</i> , 80
Liegeless	Air	<i>Hyperion</i> . Book III, 92
Light	Leaves Wind	<i>Endymion</i> . Book III, 800 <i>To Autumn</i> , 29
Light blue	Hills	<i>Endymion</i> . Book IV, 193
Lingering	Leaves	<i>Endymion</i> . Book IV, 934
Little	Bird(s)	<i>Endymion</i> . Book IV, 877; <i>The Jealousies</i> , 480
	Flowers	<i>Endymion</i> . Book II, 677; <i>Sleep and Poetry</i> , 254
	Hill	<i>Tip-toe</i> , 1
	River(s)	<i>Endymion</i> . Book IV, 680; <i>Rimini</i> , 4
	Spot Stars	<i>Endymion</i> . Book III, 62 <i>Endymion</i> . Book IV, 789
Livid	Spot	<i>Isabella</i> , 475
Living	Flowers	<i>Endymion</i> . Book II, 441
Lonely	Flower	<i>Tip-toe</i> , 171
	Sea	<i>Endymion</i> . Book I, 121
Long	Day	<i>Endymion</i> . Book IV, 920
	Grass	<i>Tip-toe</i> , 32
Loveliest	Moon	<i>Endymion</i> . Book I, 592
Lovely	Airs	<i>Sleep and Poetry</i> , 327
	Moon	<i>Calidore, A Fragment</i> , 157; <i>Endymion</i> . Book III, 169
Lusty	Flower	<i>Isabella</i> , 72
Lydian	Airs	<i>To George Felton</i> , 18; <i>Vulgar Superstition</i> , 7
Maturing	Sun	<i>To Autumn</i> , 2
May	Flowers	<i>Tip-toe</i> , 29
Meek and forlorn	Flower	<i>Tip-toe</i> , 172
Mid	Air	<i>Endymion</i> . Book IV, 403
Middle	Air	<i>Tip-toe</i> , 187; <i>Endymion</i> . Book II, 653, 656
Midmost	Trees	<i>Spenser</i> , 2
Midnight	Air	<i>Imitation of Spenser</i> , 28
Mighty	Forest	<i>Endymion</i> . Book I, 64
	Waters	<i>Not Aladdin MagiAN</i> , 29
	Winds	<i>Sleep and Poetry</i> , 286
Mild	Moon	<i>The Fall</i> . Canto I, 269
Mild-toned	Music	<i>The Jealousies</i> , 725
Minced	Leaves	<i>Endymion</i> . Book III, 769
Ministring	Stars	<i>Endymion</i> . Book III, 50
Misty	Hill	<i>Endymion</i> . Book IV, 613
Monstrous	Sea	<i>Endymion</i> . Book III, 69
Morning	Air	<i>Specimen</i> , 13
	Rose	<i>Ode on Melancholy</i> , 15

	Sun	<i>Rimini</i> , 1
Mossy	Hill Place Waterfall	<i>Endymion</i> . Book IV, 671 <i>Dear Reynolds</i> , 34 <i>Joy</i> , 41
Mountain	Air Flowers Rivers	<i>Endymion</i> . Book I, 208 <i>Calidore</i> , 54 <i>Endymion</i> . Book III, 949
Mournful	Place	<i>Endymion</i> . Book II, 650
Moving	Waters	<i>Bright Star</i> , 5
Murderous	Spot	<i>Isabella</i> , 365
Murmuring	Rose	<i>Endymion</i> . Book III, 524
Myriad	Sea	<i>Endymion</i> . Book III, 69
Naked	Sky	<i>Endymion</i> . Book I, 540
Native	Air Lily	<i>Endymion</i> . Book IV, 37 <i>Isabella</i> , 366
Nature's clear beauty		<i>Calidore</i> , <i>A Fragment</i> , 30
Nature's gentle doings		<i>Tip-toe</i> , 63
Nature's holy countenance		<i>Endymion</i> . Book IV, 948
New	Buds Flowers Moon	<i>Sleep and Poetry</i> , 169 <i>Lamia</i> . Part I, 142 <i>The Jealousies</i> , 26
New-budded	Flower	<i>To Fanny</i> , 54
Northern	Seas	<i>Endymion</i> . Book III, 245
O'er-hanging	Boughs	<i>Endymion</i> . Book I, 66
Old	Boughs Forest(s) Tree	<i>Endymion</i> Book III, 54 <i>Endymion</i> . Book I, 43; Book IV, 77 <i>Faery</i> , 84
Oldest	Shades Trees	<i>Endymion</i> . Book III, 52 <i>Endymion</i> . Book III, 52
Open	Air Day Flower Sky	<i>Otho the Great</i> , Act V, Sc. I, 125 <i>Otho the Great</i> , Act I, Sc. I, 47 <i>Sleep and Poetry</i> , 3 <i>Endymion</i> . Book II, 987
Passed	Day	<i>Sonnet to Sleep</i> , 9
Patient	Stars	<i>Hyperion</i> . Book I, 353
Pearl	Springs	<i>Endymion</i> . Book IV, 718
Pearly	Seas	<i>Hyperion</i> . Book II, 355
Pebbly	Water	<i>To Charles Cowden</i> , 88
Perilous	Sea	ON, 40
Pervading	Air	<i>The Fall</i> . Canto I, 381
Physician	Nature	<i>To Fanny</i> , 5

Pleasant	Day(s)	<i>Sleep and Poetry</i> , 353; <i>Endymion</i> . Book I, 746; <i>Lamia</i> . Part I, 95
	Fields	<i>Endymion</i> . Book IV, 33
	Grass	<i>Endymion</i> . Book II, 466
	Hills	<i>Sleep and Poetry</i> , 207
	Sun	<i>Endymion</i> . Book I, 484
	Trees	<i>To Leigh Hunt, Esq.</i> , 11
	Vale	<i>Endymion</i> . Book IV, 396
	Valley	<i>Endymion</i> . Book IV, 202
Pleased	Air	<i>Ode to Apollo</i> , 37
	Star	<i>Otho the Great</i> , Act I, Sc. III, 8
Pleasing	Music	<i>Bards</i> , 14
Polar	Seas	<i>Endymion</i> . Book III, 260
Pollard	Tree	<i>Faery</i> , 84
Poppy	Buds	<i>Sleep and Poetry</i> , 14
	Hill	<i>Endymion</i> . Book I, 914
Potent	River	<i>Endymion</i> . Book II, 116
Precious	Flowers	<i>Isabella</i> , 410
Proud	Bird	<i>Endymion</i> . Book IV, 410
	Forests	<i>Hyperion</i> . Book II, 218
Purer	Air	<i>Lamia</i> . Part I, 282
Rank-grown	Forests	<i>Drive Away</i> , 39
Rarest	Flowers	<i>To Charles Cowden</i> , 32
Red	Roses	<i>Welcome</i> , 15
Refreshing	Air	<i>Otho the Great</i> . Act V, Sc. IV, 59
Resting	Place	<i>Endymion</i> . Book II, 848
Restless	Sea	<i>Brother George</i> , 138
Ripe	Flowers	<i>Tip-toe</i> , 111
Risen	Star	<i>Endymion</i> . Book IV, 485
Rising	Sun	<i>The Jealousies</i> , 448
Rounded	Hills	<i>Burns</i> , 2
Running	Springs	<i>Endymion</i> . Book II, 320
Rushy	Banks	<i>Tip-toe</i> , 62
Rustled	Air	<i>Hyperion</i> . Book II, 2
Sacred	Hills	<i>Hyperion</i> . Book I, 187; <i>The Fall</i> , 32
Sad	Place	<i>Hyperion</i> . Book II, 3
Secret	Place	<i>Isabella</i> , 474
Setting	Sun	<i>Calidore</i> , 35; <i>Endymion</i> . Book IV, 946; <i>Burns</i> , 1
Shadowy	Trees	<i>Calidore</i> , 10
Shady	Place(s)	<i>To George Felton</i> , 75; <i>Sleep and Poetry</i> , 105
	Spring	<i>Endymion</i> . Book II, 53
Shedded	Leaves	<i>Endymion</i> . Book IV, 769
Shifting	Wind	<i>Hyperion</i> . Book II, 276
Ship-mast	Forests	<i>Isabella</i> , 133
Shivering	Air	<i>Four Fairies</i> , 22
Shrouded	Vale	<i>The Fall</i> , 287
Sicilian	Air	<i>Lamia</i> . Part I, 63

	Seas	<i>To George Felton</i> , 14
Silent	Air Eve	<i>Golden Bow</i> , 26 <i>Calidore, A Fragment</i> , 3
Silver	Moon(s)	<i>To Fanny</i> , 18; <i>Lamia. Part I</i> , 51; <i>Lamia. Part II</i> , 48
Simple	Flowers	<i>Imitation of Spenser</i> , 6; <i>Sleep and Poetry</i> , 259
Simplest	Flower	<i>Otho the Great. Act III, Sc. II</i> , 122
Sleepy	Music	<i>Endymion. Book II</i> , 358
Slighter	Trees	<i>Lamia. Part II</i> , 140
Slumberous	Air	<i>Endymion. Book II</i> , 290
Smiling	Day	<i>To Leigh Hunt, Esq.</i> , 4
Smooth	Wind	<i>Tip-toe</i> , 142
Smoothest	Air	<i>Endymion. Book II</i> , 306
Soft	Air Leaves Moon Music Wind	<i>Lamia. Part II</i> , 200 <i>Endymion. Book III</i> , 800 <i>Otho the Great. Act III, Sc. II</i> , 228 <i>To Charles Cowden</i> , 31 <i>Tip-toe</i> , 36; <i>Lamia. Part I</i> , 223
Soft-dying	Day	<i>To Autumn</i> , 25
Soiled	Grass	<i>Otho the Great, Act I, Sc. III</i> , 70
Solitary	Hills	<i>Lamia. Part I</i> , 233
Spiritual	Air	<i>Endymion. Book IV</i> , 3
Splendid	Moons	<i>Otho the Great, Act V, Sc. V</i> , 45
Spring peering	Flower	<i>On Receiving</i> , 14
Stormy	Sea	<i>Endymion. Book III</i> , 944
Straiten'd	Banks	<i>Isabella</i> , 211
Stubbed	Trees	<i>Otho the Great. Act III, Sc. I</i> , 35
Sucking	Pool	<i>Endymion. Book III</i> , 249
Sullen	Day	<i>Endymion. Book I</i> , 684
Summer	Air Day(s) Suns Trees	<i>Sleep and Poetry</i> , 93; <i>Character of C.B.</i> , 5 <i>Spenser</i> , 13; <i>Hyperion. Book I</i> , 8; <i>The Fall. Canto I</i> , 288 <i>Stay</i> , 10 <i>Endymion. Book IV</i> , 666
Sunny	Air Bank	<i>Days of Old</i> , 23 <i>Fancy</i> , 58
Sweet	Air Bird(s) Buds Days Flowerets Flowers Herbs Music Place Spot	<i>Endymion. Book I</i> , 201; <i>Book III</i> , 115 <i>Fancy</i> , 42, <i>Dove</i> , 6 <i>Tip-toe</i> , 3 <i>Lamia. Part I</i> , 198 <i>Endymion. Book I</i> , 954 <i>Endymion. Book III</i> , 371 <i>Endymion. Book I</i> , 156 <i>Sleep and Poetry</i> , 223 <i>Pleasant</i> , 3 <i>Calidore</i> , 26; <i>Tip-toe</i> , 177;

		<i>Endymion</i> . Book II, 741
Sweetest	Day Flower(s)	<i>Unfelt, Unheard, Unseen</i> , 15 <i>Roses</i> , 5; <i>Blue</i> , 10
Syrian	Trees	<i>Endymion</i> . Book II, 452
Taller	Grasses	<i>Lamia</i> . Part I, 44
Tedious	Day	<i>Otho the Great</i> , Act I, Sc. II, 71
Teeming	Grass Tree	<i>Daisy's Song</i> , 7 <i>Endymion</i> . Book IV, 789
Temperate	Air Lily	<i>Endymion</i> . Book II, 86 <i>To Fanny</i> , 30
Tenderest	Birds	<i>Sleep and Poetry</i> , 252
The ceaseless wonders of this ocean-bed		<i>Endymion</i> . Book III, 392
The fair paradise of Nature's light		<i>Tip-toe</i> , 126
The healthy breath of morn		<i>Hyperion</i> . Book I, 2
The shady sadness of a vale		<i>Hyperion</i> . Book I, 1
Thorough	Flowers	<i>Endymion</i> . Book I, 62
Thunderous	Waterfalls	<i>Hyperion</i> . Book II, 8
Timid	Nature	<i>Lamia</i> . Part II, 71
Topmost	Bough	<i>Faery</i> , 95
Tumbling	Water	<i>Endymion</i> . Book III, 149
Twin	Roses	<i>Isabella</i> , 74
Twined	Flowers	<i>To Autumn</i> , 18
Unbudded	Rose	<i>Lamia</i> . Part II, 54
Unerring	Nature	<i>Drive Away</i> , 43
Unfooted	Sea	<i>Hyperion</i> . Book III, 50
Unholy	Place	<i>Sleep and Poetry</i> , 210
Unobserved	Star	<i>Endymion</i> . Book IV, 498
Unseen	Flowers	<i>Endymion</i> . Book I, 235
	Leaves	<i>Endymion</i> . Book III, 800
Untainted	Spring	<i>Tip-toe</i> , 164
Unwilling	Leaves	<i>Endymion</i> . Book I, 547
Upper	Day	<i>Endymion</i> . Book II, 433
Vacant	Air	<i>Sleep and Poetry</i> , 31
Verdant	Hill	<i>Imitation of Spenser</i> , 2
Vermeil	Rose	<i>Endymion</i> . Book I, 696
Visionary	Air	<i>Otho the Great</i> , Act IV, Sc. I, 85
	Seas	<i>Endymion</i> . Book IV, 653
Void	Air	<i>Endymion</i> . Book IV, 740
Warm	Air	<i>To Fanny</i> , 26
	Days	<i>To Autumn</i> , 10
Warmer	Air	<i>Endymion</i> . Book I, 664
Warming	Air	<i>Endymion</i> . Book III, 677
Watery	Nature's lives and wonders	<i>Endymion</i> . Book I, 105
Wavy	Grass	<i>Brother George</i> , 7; <i>City Pent</i> , 7
Weak	Flowers	<i>Hyperion</i> . Book III, 74
Weary	Days	<i>Endymion</i> . Book I, 911
Weeping	Trees	<i>Endymion</i> . Book II, 615
Well-wooing	Sun	<i>Endymion</i> . Book I, 101
Western	Hill	<i>Isabella</i> , 79

White	Lily Rose	<i>Eve</i> , 52 <i>Old Meg</i> , 7
Whiter'd	Leaves	<i>Endymion</i> . Book II, 565
Wide	Air Forest Sea	<i>Tip-toe</i> , 205; <i>Otho the Great</i> , Act II, Sc. II, 84; <i>The Jealousies</i> , 527 <i>Endymion</i> . Book IV, 323 <i>Endymion</i> . Book II, 16; <i>Dear Reynolds</i> , 90
Wide-gaping	Air	<i>Endymion</i> . Book II, 194
Wild	Bird Flower Hills Nature Rose	<i>Endymion</i> . Book II, 698 <i>To Some Ladies</i> , 8 <i>Lamia</i> . Part I, 175 <i>Roses</i> , 5 <i>Old Meg</i> , 7
Winnowing	Wind	<i>To Autumn</i> , 15
Wintry	Air Day Moon Winds	<i>To Fanny</i> , 8 <i>Eve</i> , 43; <i>King Lear</i> , 3 <i>Eve</i> , 217 <i>Otho the Great</i> . Act I, Sc. II, 26
Wondrous	Sea	<i>Endymion</i> . Book IV, 91
Woodland	Air	<i>Character of C.B.</i> , 17
Woven	Boughs	<i>To Hope</i> , 8
Yellow	Leaves	<i>Endymion</i> . Book I, 182
Young	Bird Boughs Buds Day Spring-leaves Trees	<i>Lamia</i> . Part I, 180 <i>Specimen</i> , 21 <i>Tear</i> , 4 <i>Hyperion</i> . Book III, 73 <i>Dear Reynolds</i> , 100 <i>Endymion</i> . Book I, 931
Youngling	Tree	<i>Tip-toe</i> , 38

Annex/Table 8: lexicon related to descriptions of nature in *Ansichten der Natur*⁹⁹⁴ by Alexander von Humboldt

ADJECTIVES	NOUNS	REFERENCES
abgerundete (round)	Gipfel (peak)	AN, 141
ähnliche (similar)	Pflanzenformen (vegetal forms)	AN, 182
alles aneignende Natur (appropriating nature)		AN, 16
allgemeinen (common)	Anblick (view)	AN, 187
allverbreitete (spread everywhere)	Kraft (force)	AN, 18
alten (old)	Welt (world)	AN, 14
angeschwängertes (pregnant)	Meer (sea)	AN, 209
anorganischen (inorganic)	Natur (nature)	AN, 321
anschwellende (growing)	Baum (tree)	AN, 274
arabischen (Arab)	Halbinsel (peninsula)	AN, 90
arktische (Arctic)	Meer (sea)	AN, 34
asphaltreichen (rich in asphaltene)	Inseln (island)	AN, 129
aufgehende (rising)	Sonne (sun)	AN, 16
ausgezeichnete (excellent)	Frucht (fruit)	AN, 55
äußere (outer)	Meer (sea)	AN, 221
äußerste (more external)	Baum (tree)	AN, 78
bedecktem (cloudy)	Himmel (sky)	AN, 209
belebten (animate)	Schöpfung (creation)	AN, 180
beobachteten (observed)	Tatsache (fact)	AN, 42
besondere (singular)	Schönheiten (beauties)	AN, 181
bestimmte (particular)	Physiognomie (physiognomy) ⁹⁹⁵ Physiognomie der Natur (physiognomy of nature)	AN, 181 AN, 186
bewölkte bewölkten (cloudy)	Himmel / Himmels (sky)	AN, 15, 161, 178
biegsamere animalische Schöpfung (most flexible animal organisation / creation)		AN, 175
das innere Leben der Pflanzen (the inner life of plants)		AN, 188
das stille Leben der Pflanzen (the quiet life of plants)		AN, 19
dazwischenliegenden (middle / intermediate)	Insel (island)	AN, 250
Den Tropen Mannigfaltigkeit und Größe der Pflanzenformen (the variety and immensity of vegetal forms belong to the Tropics)		AN, 181
der höchsten und edelsten aller Pflanzengestalten (the highest and most notable of all vegetal forms)		AN, 186
der nie bewölkten Sonne (a never clouded sun)		AN, 14

⁹⁹⁴ The lexical analysis is performed on the main text and footnotes are omitted.

⁹⁹⁵ Humboldt refers to the peculiarity of the physiognomy of isolated groups of humans to make a comparison with the particularity of the physiognomy of the nature of certain land regions.

der üppigen Fülle des organischen Lebens (the exuberant abundance of the organic life)		AN, 3
dichten (dense / thick)	Gewebe (tissue)	AN, 299
kokosartigen, runden, dicht-holzigen (coconut-shaped, round, compact)	Frucht (fruits)	AN, 148
Die edelsten Pflanzenformen der Tropen (the best plants from the Tropics)		AN, 88
die Formen der organischen Welt (the forms of the organic world)		AN, 298
die größten fliegenden Vögel (the biggest flying birds)		AN, 197
Die lebendigen Kräfte des Organismus (the living forces of the organism)		AN, 214
die Ruhe der Natur (the quietness of nature)		AN, 139
die tiefe Bläue des Himmels (the deep blue of the sky)		AN, 134
Die tiefe und dunkle Bläue des Himmels (the deep and dark blue of the sky)		AN, 115
donnernden ((of) thunder)	Wolke (cloud)	AN, 208
dunklen (dark)	Schatten der Buchen (shade of the beech trees)	AN, 183
dürren (arid)	Gegenden (zones / regions)	AN, 77
eine der edelsten Formen aller Palmengewächse (one of the most noble forms of all palm trees)		AN, 133-134
einen größeren und ernsteren Anblick (a greater and more solemn view)		AN, 4
einfachen (simple)	Tatsachen (facts)	AN, 120 (x2), 206
einzelne (individual / unique / lonely)	Bäume (trees) Gegenden (zones / regions) Gipfel (peak) stehenden Tannen (standing fir trees)	AN, 77 AN, 78 AN, 20 AN, 183
elastische (elastic)	Kräfte (forces)	AN, 299
engschuppigen (of tightly cramped scales)	Früchte (fruits)	AN, 14
entladene (discharged)	Wolken (clouds)	AN, 17
entwickelten (developed)	Geschöpfen (creatures)	AN, 176
erleuchtete (illuminated)	Gipfel (peak)	AN, 93
erneuernder (renewing)	Kraft (force)	AN, 183
erschütternde (concussing) ⁹⁹⁶	Kraft (force)	AN, 17
ewige Jugend und kraft der des organischen Lebens (the eternal youth and forcé of organic life)		AN, 179
ewigem Schnee bedeckten westlichen marokkanischen Gipfel des Atlas (eternally snowy peaks of the Moroccan Western Atlas Mountains)		AN, 72
exotischen (exotic)	Natur (nature)	AN, 192
ferne (distant)	Welt (world)	AN, 300

⁹⁹⁶ Humboldt refers to the type of electric force eels have.

feuchter (humid)	Gegenden (zones / regions)	AN, 186
flache (flat)	Inseln (islands)	AN, 87
fleischigen (meaty)	Früchte (fruits)	AN, 134
Formen von vorzüglicher Schönheit (forms of exquisite beauty)		AN, 255
freiem freien freier (free / open)	Himmel (sky) Ozean (ocean)	AN, 163, 334, 340 AN, 8, 100, 218
freien, kraftvollen (free, vigorous)	Pflanzenwuchses (growth of vegetation)	AN, 129
freundlichen (pleasant)	Anblick (view / vision)	AN, 77
galvanischer (galvanic)	Kraft (force)	AN, 17
gasförmigen (gaseous)	Ozeans (ocean)	AN, 176
gefärbte (coloured)	Früchte (fruits)	AN, 134
gegenüberliegenden (opposite)	Insel (island)	AN, 135
gehobenen (raised / elevated)	Inseln (islands)	AN, 222, 312
gelbe (yellow)	Wolken (clouds)	AN, 54
geognostische (geognostic)	Anblick (view)	AN, 135
geognostische Ansicht des westlichen Gebirgslandes von Nordamerika (geognostic view of the western mountainous region of North America)		AN, 26
geographische und klimatische Verteilung der Pflanzenformen (geographical and climatic distribution of the vegetal forms)		AN, 238
gewöhnlicher (normal / usual)	Natur (nature)	AN, 145
glockenförmiger (bell-shaped / flared)	Blüten (flowers)	AN, 187
goldenen Orangen geschmückten Inseln (islands decorated with golden oranges)		AN, 91
griechische griechischen (Greek / from Greece)	Himmel (sky) Meer (sea)	AN, 183, 291 AN, 217
große großen großer größten (gran, grandes, los/las más grandes) ⁹⁹⁷	Blüten (flowers) Dürre (drought) Gebirgssystem, Gebirgssystemen (mountain range(s)) Insel (island) Naturgegenstände (objects of nature) Naturphänomene (natural phenomena) Naturszene, Naturszenen (escenes of nature) Ozean / Ozeans (ocean) See (lake)	AN, 293 (x 2) AN, 65 AN, 56 (x 2), 60 AN, 93 AN, IX AN, 43 AN, XI, 140 AN, 32, 48 AN, 96

⁹⁹⁷ Humboldt's words are not always purely descriptive with reference to the sizes of the forms of nature, but have, sometimes, a deliberate tone of solemnity and nobility in respect to the "grandeur" of such forms.

	süßen See (freshwater lake) Tropen-Natur (tropical nature) Üppigkeit der Vegetation (lushness / exuberance of vegetation)	AN, 75 AN, 190 AN, 134, 246
großen und wilden große und wilde (big and savage)	Natur (nature)	AN, 19, 162
heiligen (sacred)	Naturkraft (force of nature)	AN, 19
heiße (hot)	Wind (wind)	AN, 114
hermaphroditischen (hermaphroditic)	Blüten (flowers)	AN, 252
herrlichen herrlichsten ((the most) wonderful / magnificent / majestic)	Gestalten der Pflanzen (shapes (forms) of the vegetation) Kraft (force) Naturszenen (scenes of nature) Pflanzengestalten (vegetal shapes (forms))	AN, 191 AN, IX AN, 131 AN, 326
herrlichsten und edelsten (wonderful and noble)	Gestalten (shapes)	AN, 187
herrlichsten und fruchtbarsten (wonderful and fruitful (productive))	Teile der Welt (parts of the world)	AN, 122
hesperischen (Hesperian)	Himmel (sky)	AN, 291
heterogener (heterogeneous)	Tatsachen (facts)	AN, 120
höchste höchsten höchster (the highest)	Bäume (trees) Gipfel (peak) Pflanzenwuchses (growth of the vegetation)	AN, 251 AN, 21, 26, 34, 62, 167 (x 2), 198, 316 AN, 255
hoher höhere (high; the highest)	Baum / Bäume (tree(s)) Gipfel (peak)	AN, 278, 259 AN, 62
indischen / Indischen (Indian)	Halbinsel (peninsula) Himmel (sky) Meer (sea / ocean) Ozean (ocean)	AN, 309 AN, 129 AN, 91, 95, 97 AN, 96
individueller (individual)	Schönheit (beauty)	AN, 184
inländischer inländisches (interior)	Meer (sea) See (lake)	AN, 132 AN, 220
innere (inner / interior)	Kraft (force) Meer (sea)	AN, 146 AN, 221
innere Leben der Pflanzen (inner life of plants)		AN, 188
interessantere (interesting)	Tatsachen (facts)	AN, 145
isolierten (isolated)	Palmenstämme (palm tree trunks) Tatsachen (facts)	AN, 24 AN, 314
italienischer	Himmel (sky)	AN, 181

(Italian / from Italy) ⁹⁹⁸		
jungen (young)	Baum (tree)	AN, 257
kleine kleinen kleiner kleinere (small; the smallest; minor)	Gebirge (mountain) Insel / Inseln (island(s)) See, Seen (lake(s)) Vögel (birds)	AN, 39 AN, 21, 26, 4, 93, 214, 283 AN, 35, 132, 147, 152 AN, 192
kolossale kolossalen (colossal)	Gebirge (mountains) Gestalten (forms) Gipfel (peak)	AN, 96 AN, 185 AN, 61
körperlichen (physical)	Kräfte (forces)	AN, 145
kraftvolle (vigorous)	Üppigkeit (lushness)	AN, 295
küstenlosen (limitless)	Ozean (ocean)	AN, 3, 25
langer (long)	Dürre (drought)	AN, 15
lebendige Darstellungen den Naturgenuß (living representations of enjoyment of nature)		AN, XI
lebenden lebendigen lebendige (living)	Baume (trees) Geschöpfen (creatures) Kraft / Kräfte (force(s)) Wesen (beings)	AN, 274 AN, 198 AN, 178, 216 AN, 321
lieblich duftenden Blüten (beautiful fragrant /scent flowers)		AN, 278
luftigen (windy)	Gipfel (peak)	AN, 254
mächtige mächtigen (powerful)	Gipfel (peak) Stromes (torrent / stream) Vogel (bird)	AN, 131 AN, 129 AN, 175
magellanischen (Magallanic)	Wolken (clouds)	AN, 132, 345
magnetische (magnetic)	Kraft (force)	AN, 207
magnetisch-elektrischen (electro-magnetic)	Kräfte (forces)	AN, 305
majestätischen majestätischer (majestic)	Natur (nature) Palmenstämme (trunks of palm trees)	AN, 234 AN, 255
malerische / Malerische malerischen malerischer (picturesque)	Anblick (view) Felsbuchten (coves /inlets) italienischer Gegenden (Italian regions) Schönheit (beauty)	AN, 136 AN, 134 AN, 180 AN, 21
mannigfaltigen (varied)	Gestalten (shapes /forms)	AN, 302
männliche männlichen (male)	Blüte / Blüten (flower(s))	AN, 176, 205, 251 254 (x2)
materiellen (material)	Kräfte (forces)	AN, 324
mehreichten	Früchte (fruits)	AN, 16

⁹⁹⁸ Humboldt highlights the expressions “sky of Italy” and “Swiss nature” (AN, 181) because they belong to the usual expressive glossary of painters who associate a series of elements of a specific region’s landscape to the impression generated by its observation. The “sky of Italy” stands out among other sky scenes from other regions. The same occurs with the nature of one region or another.

(rich in flour / flour-rich)		
merkwürdige(n) (curious / strange / odd)	Anblick (view / vision) Tatsache (fact)	AN, 20 AN, 313
metallreichen (rich in metal / metal-rich)	Gegenden (zones, regions)	AN, 335
mikroskopischer (microscopic)	Geschöpfe (creatures)	AN, 175
minder schön weniger schön (less beautiful)	Dattelpalme (date palm) Physiognomie (physiognomy)	AN, 186 AN, 276
mindere (minor)	Dürre (drought)	AN, 78
neu neuen neues (new)	Gestalten (shapes) Leben (life) angefachten Lebens (awaken life)	AN, 179 AN, 143 AN, 203
nördlichen nördlichste (northern / northernmost)	Himmels (sky) Insel (island)	AN, 293 AN, 246
öden (desert / desolate)	Gebirge (mountains)	AN, 21
orangefarbenen (orange)	Blüten (flowers)	AN, 194
organische organischen organisches organischer (organic)	Formen (forms) Geschöpfen (creatures) Gewebe (tissue) Kraft / Kräfte (force(s)) Leben / Lebens (life) Natur (nature) Schöpfung (creation / organisation) Wesen (beings)	AN, 298 AN, 176 AN, 179 AN, 165, 178, 181 AN, 3, 9, 122, 179, 181, 242 AN, 298, 321 AN, 175, 322 AN, 179, 181, 238, 239
östlichen (Eastern)	Gegenden (zones / regions)	AN, 37
Ozean mit süßem Wasser (freshwater ocean)		AN, 129
palmenreichen (rich in palm trees)	Gegenden (zones / regions)	AN, 251
pelagischen (pelagic)	Geschöpfe (creatures)	AN, 136
periodische wiedererwachen der Natur (periodic awake of nature)		AN, 181
physische physischen (physical)	Natur (nature) Welt (world)	AN, IX AN, 128, 183
pittoreske pittoresken (picturesque)	Ansichten (views) Atlas Gebirges (mountains) Schilderung (description)	AN, 307 AN, 126 AN, 130 AN, 92
prachtvolle prachtvollen (magnificent / superb)	Baum (tree) Blüten (flowers)	AN, 148 AN, 187
problematische (problematic)	Insel (island)	AN, 227

purpurroten (purple)	Blüte / Blüten (flower(s))	AN, 187, 257, 266
quellenreicher (abundant in fountains)	Inseln (islands)	AN, 4
reichgeschmückten (very decorated / ornated)	Natur (nature)	AN, 25
Reichtum der Natur (richness of nature)		AN, IX
reifende (ripening)	Frucht (fruit)	AN, 143, 178
reines Naturinteresse (pure interest for nature)		AN, 7
reizender (beautiful)	Anblick (view)	AN, 338
saftstrotzenden (juicy / colourful)	Pflanzenwuchses (growth of the vegetation)	AN, 9
sardische (of Sardinia)	Meer (sea)	AN, 221
schmale (narrow)	Insel (island)	AN, 140
schneebedeckte schneebedeckten (snow covered / snow)	Gipfel (peak)	AN, 9, 53
schneeweißen (snow-white)	Blüten (flowers)	AN, 252
schön schöne schönen schönsten (beautiful; the most beautiful)	Anblicks (view) bepflanzen Fluren (green fields) Form (form / shape) Pflanzenformen (vegetal shapes) See (lake) Vögel der Tropenwelt (birds of the tropical world)	AN, 293 AN, 7 AN, 187 AN, 192 AN, 21 AN, 140
schön gestreifte (with beautiful lines)	Viverren (civets)	AN, 13
schöner roter Frucht (beautiful red fruit)		AN, 261
schönsten und freundlichsten (the most beautiful and pleasant)	Naturszenen (natural scenes)	AN, 22
Schwarzwasser (black water)	See (lake)	AN, 155
schwebenden (floating)	Vogel (bird)	AN, 198 (x 2)
schweizer Schweizer (Swiss)	Natur (nature) Seen (lakes)	AN, 181 AN, 304
sehr bekannten (well known)	Tatsache (fact)	AN, 150
sehr schön der dunkle Schatten der Kakao-Pflanzungen (the very pleasant dark shade of the cocoa plantations)		AN, 23
seichte (superficial)	Strom (stream / river)	AN, 18
seltsamen (strange / odd)	Anblick (view / vision)	AN, 14, 191
sonderbaren (strange / odd)	Anblick (view / vision)	AN, 24, 134
sorgsam bebaute (carefully cultivated)	Fluren (fields)	AN, 18
stürmische (stormy)	Meer (sea)	AN, 42
südlichen (southern)	Halbinsel (peninsula)	AN, 11

	Himmels (sky)	AN, 132, 293
südwestlichen (southwest)	Halbinsel (peninsula)	AN, 9
tiefen (deep)	Ozean (ocean)	AN, 119
tierischen (animal)	Schöpfung (creation)	AN, 178
treibenden (driving)	Kräfte (forces)	AN, 293
trichterförmige (funnel-shaped)	Wolken (clouds)	AN, 14, 114
tropischen (tropical)	Himmels (sky)	AN, 191
Überblick der Natur (general view of nature)		AN, IX
überraschender (surprising)	Anblick (view)	AN, 185
uferloser (ilimited / limitless)	See (lake)	AN, 129
unabgelaufenen (not empty)	See (lake)	AN, 338
unbelebten (inanimate)	Natur (nature)	AN, 322 (x 2)
unbewölkten (clear)	Himmel (sky)	AN, 81
unergründeten (unknown)	Meer (sea)	AN, 177
unermesslichen (vast / incommensurable)	See (lake) Ozeans (ocean)	AN, 114 AN, 177
unerreichte (incomparable / unequalled)	Gipfel (peak)	AN, 63
unerwarteten (unexpected)	Anblick (vision / view)	AN, 333
ungeheurer (immense)	See (lake)	AN, 153 (x 2)
ungewohnten (unusual)	Anblick (view)	AN, 162
unmittelbare Ansicht der Tropenländer (aspect / direct vision of tropical lands)		AN, IX
unorganische (inorganic)	Welt (world)	AN, 299
untergehender (setting)	Sonne (sun)	AN, 138
unterirdische unterirdischen (underground)	Kräfte (forces) Seen (lakes)	AN, 299, 304, 310, 317 AN, 309
üppigen (exuberant / lush)	Pflanzenwuchses (growth of vegetation)	AN, 128
Üppigkeit des südlichen Pflanzenwuchses (lushness of the growth of southern vegetation)		AN, 189
ursprüngliche Verteilung der Pflanzenformen (original distribution of vegetal shapes)		AN, 269
urtiefe (primal)	Kraft (force)	AN, 181
vaterländischen (patriotic)	Pflanzengestalten (vegetal forms)	AN, 183
vegetationsreiche (rich in vegetation)	Insel (island)	AN, 39
vegetative (vegetative)	Kraft (force)	AN, 89
verödete	Flur (plain)	AN, 14

(desert / desolate)		
verschiedene verschiedenen (diverse / varied / different)	Anblick (view) Blüten (flowers) Gegenden (zones / regions)	AN, 253 AN, 296 AN, 235
vertheilten (spread out / dispersed)	Pflanzengestalten (vegetal forms)	AN, 374
vielfarbigen (multicoloured)	Blüten (flowers)	AN, 188, 191, 279
von größerem Interesse (of great interest)	Tatsache (fact)	AN, 218
vorspringende (protuding)	Halbinsel (peninsula)	AN, 94
vorzüglichster Kraft der Vegetation (excellent force of vegetation)		AN, 189
vulkanische (volcanic)	Kräfte (forces) Natur (nature)	AN, 317, 344 AN, 47
wandernde (migratory)	Vögel (birds)	AN, 178
wärmeren (warmest)	Gegenden (zones / regions)	AN, 71
wasserreichen (rich in water)	Gebirge (mountains)	AN, 10
weißen (white)	Meeres (sea)	AN, 150, 154
weiten (wide / open)	Meer (sea)	AN, 321
	See (lake)	AN, 135
	Ozean (ocean)	AN, 285
weiten Ozean zerstreuten Inseln (islands dispersed in the vast ocean)		AN, 285
westliche westlichen (Western)	Atlas	AN, 93
	Gebirge (mountains)	AN, 40
	Gegenden (zones / regions)	AN, 30
	Halbinsel (peninsula)	AN, 81
	Ozeans (ocean)	AN, 41
	Welt (world)	AN, 301
wilder (wild)	Naturkräfte (forces of nature)	AN, 301
wirkender (active)	Kräfte (forces)	AN, 324
wohltätigen (benignant)	Baum (tree)	AN, 190
	Kräfte des Baumes (tree forces)	AN, 348
wunderbare / wunderbaren wundersame wundersames wundervollen wundervoller (notable / wonderful)	Anblicks (view)	AN, 138, 335
	Dürre (aridity / drought)	AN, 9
	Formen (forms)	AN, 212
	Kampf (struggle)	AN, 17
	Naturgesetz (law of nature)	AN, 266
	Trugbilder (illusions / mirages)	AN, 115
	Üppigkeit (exuberance)	AN, 160
	Verteilung (distribution)	AN, 314
Zacken (peaks)	AN, 134	
wüsten (desert / bleak / desolate)	Gegenden (zones / regions)	AN, 155
zellige (cellular / cell)	Gewebe (tissue)	AN, 277

zeugende (generating)	Natur (nature)	AN, 143
zierliche (small / delicate)	Form (form)	AN, 288
zitternden (tremulous / trembling)	Laub der Birke (foliage (greenery) of birch trees)	AN, 183
zunehmender (growing)	Dürre (drought)	AN, 86

Annex/Table 9: lexicon related to descriptions of nature in the work *Relation Historique*⁹⁹⁹ by Alexander von Humboldt

ADJECTIVES	NOUNS	REFERENCES
Bel Belle(s)	Arbre Cascades Constellation(s) Feuilles Fleur (blanche) Fleurs (pourprées) Forêt Plantes Productions Région(s) Vallée(s) Végétation	RH II, 495 RH I, 105, 387, 596 RH I, 82, 208; RH III, 36 RH II, 421 RH II, 166 RH I, 389, 604 RH I, 405, 542 RH I, 216, 605; RH II, 363 RH I, 5, 600; RH III, 35 RH I, 41, 144; RH II, 613; RH III, 63 RH I, 52, 112, 402, 404, 452, 619; RH III, 348 RH I, 122, 358, 454; RH II, 315
Épais Épaisse(s)	Nuages Forêt(s) Végétation	RH I, 115, 123, 140, 590 RH I, 402, 435, 442; RH II, 47, 281, 313, 337, 341, 389, 390 (x 2), 393, 413, 414, 428, 458, 511, 574, 597, 670; RH III, 34, 37, 206, 220, 238 RH I, 375, 400, 409; RH II, 30, 38, 381, 474
Grand(s) Grande(s)	Arbre(s) Oiseaux Constellation Feuilles Fleurs Force Forêt Vallée(s)	RH I, 185, 409, 608; RH II, 47, 72, 76, 86, 87, 88, 94, 222, 316, 320, 421; RH III, 33, 35 RH I, 215; RH II, 49, 553; RH III, 472 RH I, 512 RH I, 400, 597; RH II, 98, 168, 496; RH III, 369 RH I, 396; RH I, 615; RH II, 509; RH II, 81 RH I, 204 RH II, 33, 169 RH I, 420, 578; RH II,

⁹⁹⁹ Footnotes to the main text are excluded from the analysis. However, the nouns presented in the sections dedicated exclusively to notes in RH are not excluded, nor the nouns present in footnotes of a considerable length.

		271; RH III, 211
Petit(s) Petite(s)	Arbres Nuage(s) Oiseaux Cascade(s) Cascade (souterraine) Feuilles Forêt Forêt de palmiers Plantes (monocotyledones) Vallée(s)	RH II, 280, 313, 405, 407, 408, 412 RH I, 81, 95; RH II, 49, 147 RH III, 465 RH II, 256, 275, 381, 585, 681 RH I, 419 RH I, 185; RH II, 317, 415 RH I, 399 RH II, 93 RH III, 240 RH I, 451, 609; RH II, 41; RH III, 240, 479
Abondante	Végétation	RH II, 114
Adjacentes	Forêts Régions	RH II, 420 RH III, 32
Adulte(s)	Arbre(s) Feuilles	RH I, 450; RH II, 35 RH II, 41
Africain	Ciel	RH I, 79
Agreste(s)	Fleurs Nature	RH I, 538 RH II, 67
Alimentaires	Plantes	RH I, 339, 360, 361, 385, 404; RH II, 95, 263; RH III, 351, 408, 414, 483
Alpine(s)	Plantes Région(s) Vallées	RH I, 139, 300, 562, 595, 604, 609 RH I, 43, 602; RH II, 350, 539 RH II, 516, 518
Alternes	Feuilles	RH I, 366 (x 2)
Américain(es)	Arbre Forêts Plantes	RH I, 70 RH II, 213 RH II, 433, 542
Animales	Productions	RH I, 226
Animée	Nature	RH I, 469; RH II, 438
Aquatiques	Plantes	RH I, 371; RH II, 82, 86, 309
Arborescentes	Plantes	RH I, 228; RH III, 294
Arbres d'une hauteur gigantesque		RH I, 357
Arbres d'une taille gigantesque		RH I, 303
Ardentes	Vallées	RH III, 202
Argentées	Feuilles	RH I, 366, 370; RH II, 39, 542, 559; RH III, 472
Aride(s)	Régions	RH II, 384; RH III, 88

	Vallée(s)	RH I, 220, 384; RH II, 51, 135
Aromatiques	Plantes	RH I, 192
Austral Australe	Ciel	RH I, 207, 208; RH II, 163, 706, 715
	Région	RH II, 204
Baltiques	Régions	RH III, 36
Basaltiques	Régions	RH II, 22
Basse(s)	Région(s) ¹⁰⁰⁰	RH I, 65, 116, 125, 138, 141, 170, 183, 208, 225, 286, 306, 322, 326, 367, 371, 372, 386, 519, 520, 531, 560, 583, 586 (x 2), 588, 589, 590, 602, 606; RH II, 6, 73, 79, 110, 205, 324, 350, 363, 381, 386, 389, 539, 607; RH III, 168, 195, 231, 242 (x2), 288, 314, 318, 323
	Vallées	RH I, 586; RH III, 195
Beau(x)	Arbres	RH III, 199
	Ciel	RH I, 123, 292, 510, 521, 532; RH II, 33, 125; RH III, 36, 97 (x 2)
	Oiseaux	RH II, 604
Bienfaisante	Nature	RH I, 539
Bilabiées	Fleurs	RH II, 259
Bipennées	Feuilles	RH II, 259
Blanches	Fleurs	RH II, 81
Blancs	Nuages	RH I, 125, 255
Bleu	Ciel	RH I, 583; RH II, 193, 507; RH III, 317
Bleuâtres	Nuages	RH II, 49
Bleues	Fleurs	RH II, 315
Boréales	Régions	RH I, 75, 253, 362; RH III, 254
Brillante	Végétation	RH I, 182
Brûlant Brûlante(s)	Ciel	RH II, 572, 635
	Ciel	RH I, 217
	Régions	RH I, 480, 501; RH II, 384
Brûlées	Plantes	RH II, 255
Brumeux	Ciel	RH I, 433, 580; RH II, 3, 660; RH III, 497
Brute	Nature	RH I, 429
Célèbre	Arbre	RH II, 375

¹⁰⁰⁰ Sometimes, references to high or low regions refer to the regions of the atmosphere, while at other times, to regions of the air, etc. The same can happen to adjectives that refer to cartographical orientation, like *australe*.

	Vallée	RH III, 205
Centrales	Régions	RH III, 74
Charnues	Feuilles Plantes	RH II, 66 RH I, 436
Chaude(s)	Région(s) Vallées	RH I, 467, 469, 479, 544, 602, 606; RH II, 158, 166, 482, 585, 625, 641, 695, 698; RH III, 101 RH I, 371, 567; RH II, 124
Clair	Ciel	RH I, 614
Colorées	Feuilles	RH II, 413
Coriaces	Feuilles	RH I, 357, 362, 400, 597, 605; RH II, 33, 109, 313, 381, 496; RH III, 4, 369
Couvert	Ciel	RH I, 508; RH II, 294 (x 2), 408, 418, 464, 474, 490, 583; RH III, 497
Crénelées	Feuilles	RH I, 85, 605
Cryptogames	Plantes	RH I, 85, 88, 112, 143, 181, 437; RH II, 313, 383
Cultivée(s)	Nature Plantes Productions Région(s)	RH I, 30; RH II, 67; RH III, 348 RH I, 297, 383, 454, 534; RH II, 429, 507 RH III, 60 RH I, 84, 576, 581; RH II, 592, 646; RH III, 494
Curcubitacées	Plantes	RH III, 50
Déliçates	Feuilles	RH I, 456
Demi-coriaces	Feuilles	RH II, 559
Dentelées	Feuilles	RH II, 496
Déracinés	Arbres	RH II, 512
Désertes	Forêts Régions	RH II, 443, 476 RH II, 590; RH III, 75
Dicotylédones	Plantes	RH III, 33
Distiques	Feuilles	RH I, 403; RH II, 33, 44
Dorés	Fleurs	RH I, 356
Dorées	Nuages	RH I, 513
Dures	Feuilles	RH II, 167
Élastique(s)	Force(s)	RH I, 426, 427; RH II, 496
Électrique	Force	RH II, 176

Élevée(s)	Arbres Région Vallée	RH I, 392, 599; RH II, 167 ¹⁰⁰¹ , 259, 273, 315, 608 RH I, 599; RH II, 53 RH I, 435
Éloignées	Forêts Régions	RH I, 399 RH I, 54, 160, 166, 314, 350, 600; RH II, 149, 701
Embrasé	Ciel	RH II, 152
Enormes	Feuilles	RH I, 222
Entières	Feuilles	RH I, 366
Environnantes	Forêts	RH II, 591
Environnées	Cascades	RH II, 38
Épineuses	Feuilles Plantes	RH I, 437 RH I, 388
Équatoriale(s)	Région(s) Vallée	RH I, 208, 229, 289; RH II, 206, 419, 496, 511; RH III, 293, 313, 379, 500 (x 2) RH II, 519
Équinoxiale(s)	Plantes Productions Région(s) Végétation	RH I, 8, 15, 25 RH I, 187 RH I, 28, 109, 139, 188, 201, 208, 217, 248, 299, 386, 520, 531, 601, 608; RH II, 50, 53, 67, 194, 207, 320, 436, 467, 659; RH III, 62, 100, 201, 266, 282 (x 2), 293 (x2), 434, 498, 500 RH I, 415
Étoilé	Ciel	RH II, 492
Étroite	Vallée	RH I, 353, 440, 582; RH II, 520; RH III, 288, 291, 499
Exotique(s)	Nature Plantes	RH I, 349; RH II, 67 RH I, 41, 398
Extraordinaire	Arbre Force Oiseau	RH II, 107 RH II, 510 RH I, 416
Fécondes	Régions	RH II, 613
Femelles	Fleurs	RH I, 218
Fermée(s)	Vallée(s)	RH I, 379; RH III, 208
Fertile(s)	Région Vallée(s)	RH I, 84 RH I, 572, 608; RH II, 124
Floconneux	Nuages	RH I, 525, 580

¹⁰⁰¹ In these cases Humboldt refers to trees that are not very tall (“peu élevées”).

Frisées	Feuilles	RH II, 314, 316, 399
Froide(s)	Région(s)	RH II, 206, 539, 613; RH III, 83, 101, 408
Fruitiers	Arbres	RH I, 117, 184; RH II, 135; RH III, 23
Galvanique	Force	RH II, 176
Gigantesque(s)	Arbres Nature	RH II, 47, 420 RH I, 32
Glacées	Régions	RH III, 96
Glauques	Feuilles	RH I, 604
Granitique	Région Vallée	RH II, 23 RH II, 13
Granivores	Oiseaux	RH II, 617
Grasses	Plantes	RH I, 101, 182; RH II, 313
Gravées	Plantes	RH I, 12
Grimpantes	Plantes	RH II, 33
Gros	Nuages	RH I, 82, 302, 380, 512, 580, 614, 616; RH II, 294, 344, 386; RH III, 114, 497
Habitées	Régions	RH I, 360; RH III, 75
Haute(s)	Régions Vallée(s)	RH I, 123, 135, 141, 142, 143 (x 2), 226, 228, 431, 526 (x 2); RH II, 207, 257, 324, 495; RH III, 378 RH I, 372, 408, 508, 546, 557, 567, 581, 583, 584; RH II, 77, 282; RH III, 100, 172, 218, 242, 290
Herbacées	Plantes	RH I, 138, 187, 300; RH II, 94, 475, 507
Hermaphrodites	Fleurs	RH II, 167
Heureuse	Région	RH I, 49
Humide(s)	Forêts Nuage Régions Vallées	RH II, 124, 636 RH II, 362 RH I, 606; RH II, 414 RH I, 375
Immense(s)	Constellation Forêt(s) Vallée	RH I, 208 RH I, 362; RH II, 335, 417 RH II, 519
Impénétrable(s)	Forêt(s)	RH I, 566; RH II, 220 (x 2), 428, 585; RH III, 30, 97, 238
Imposante	Nature	RH I, 28, 198
Inabordables	Régions	RH I, 525

Inanimée	Nature	RH I, 6
Inconnu	Arbre	RH I, 366
Inconnue	Région	RH III, 226
Inculte	Vallée	RH II, 51
Indigène(s)	Plante(s)	RH I, 185, 222, 292; RH II, 510; RH III, 125
Indomptée	Nature	RH II, 213
Inégale	Force	RH II, 184
Inhabitables	Régions	RH II, 334
Innombrables	Feuilles	RH II, 418
Inondée(s)	Forêt Régions	RH II, 413 (x2), 415 RH II, 701
Intérieures	Forces	RH II, 314
Intermédiaire	Région	RH I, 601
Irritables	Feuilles	RH I, 300 (x 2); RH II, 166
Jaune(s)	Fleurs Plante(s)	RH I, 598; RH II, 66 RH II, 111, 507
Jeunes	Oiseaux	RH III, 472
La majesté des formes végétalés		RH III, 348
La richesse des productions animales et végétales		RH I, 6
Lactescentes	Plantes	RH II, 110, 114
Lancéolées	Feuilles	RH I, 604
Larges	Feuilles	RH I, 382, 415, 606, 607; RH II, 316, 510, 550
	Vallées	RH II, 41
Latérale(s)	Vallée(s)	RH I, 413; RH II, 582
Le ciel étoit d'une pureté extraordinaire		RH III, 326
Léger(s)	Nuage(s)	RH I, 255, 597, 613
Les arbres y sont d'une hauteur et d'une grosseur prodigieuses		RH I, 436
Licheneuses	Plantes	RH I, 19, 88, 82, 400; RH II, 279, 407
Ligneuses	Plantes	RH II, 550
Liliacées	Plantes	RH II, 585
Lisses	Feuilles	RH I, 366
Littorale	Région	RH III, 102
Lobées	Feuilles	RH I, 85
Lointaine(s)	Région(s)	RH I, 40, 191; RH II, 2
Longitudinale(s)	Vallée(s)	RH I, 302, 331, 332, 578 (x 2); RH II, 42, 136, 146, 310, 311, 320; RH III, 123, 197, 202, 208, 211
Longues	Feuilles	RH I, 186; RH II, 559, 172
Luisantes	Feuilles	RH I, 357, 415, 597; RH II, 33, 168, 313

Lustrées	Feuilles	RH I, 606; RH II, 316, 362, 496; RH III, 4, 318, 369
Luxurieuse	Végétation	RH II, 43
Magnétique(s)	Force(s)	RH I, 5, 12, 46, 63, 69, 73, 102, 214, 241, 256 (x2), 259, 260, 261 (x4), 262, 263 (x2), 267, 312, 365, 395, 401, 433, 516, 555, 560, 596, 612; RH II, 30, 48, 376, 488
Magnifique	Arbre Cascade	RH II, 375 RH II, 361
Majestueuse Majestueux	Nature Arbre(s)	RH I, 41, 111; RH II, 271 RH I, 436; RH II, 557, 559
Malvacées	Plantes	RH II, 637
Marécageuse(s)	Forêt(s)	RH II, 388, 510
Marines	Plantes	RH I, 85, 202
Maritimes	Forêts Régions	RH I, 541 RH I, 306
Médicinales	Plantes	RH I, 340; RH III, 5
Mélancolique	Ciel	RH II, 3
Merveilleuse	Nature	RH I, 198, 594
Minces	Feuilles	RH I, 456, 607; RH II, 47, 98, 99, 317, 399
Monocotylédone(s)	Plante(s)	RH I, 435; RH II, 282, 562; RH III, 42, 51, 294
Montagneuse	Région	RH I, 223; RH II, 296; RH III, 175
Montueuse(s)	Région(s)	RH I, 111, 384, 408; RH II, 623; RH III, 231, 242
Morts Mortes	Arbre(s) Feuilles	RH II, 425 RH I, 448
Moyenne	Région	RH III, 495
Mystérieuses	Forces	RH II, 17
Naturelles	Productions	RH III, 56, 366
Nocturne(s)	Oiseau(x)	RH I, 353, 393, 413, 416 (x 3), 417, 419, 420, 422 (x 2); RH II, 359
Noirâtre(s)	Nuage(s)	RH II, 212, 406
Noirs	Nuages	RH I, 82, 101, 200 (x 2), 380
Nouvelle(s) Nouveau	Constellations Feuilles Plantes Production	RH I, 207 RH I, 382 RH I, 543 RH I, 87

	Vallée Ciel	RH I, 426 RH I, 208, 349, 568; RH II, 253
Oblongues	Feuilles	RH II, 107
Obscur	Ciel	RH II, 490
Occidentales	Régions	RH III, 58, 101, 231, 451
Odoriférantes	Fleurs Plantes	RH I, 122 RH II, 363
Ombragées	Cascades Forêts	RH I, 366 RH II, 389
Ondulées	Feuilles	RH II, 399
Orageux	Ciel Nuage	RH I, 456 RH II, 272
Organique(s)	Forces Nature	RH II, 438, 560 RH I, 296 (x 2), 376; RH II, 109, 130
Orientale(s)	Cascades Région(s)	RH II, 291 RH II, 585, 691; RH III, 102, 191, 247, 427
Ouvert(es)	Ciel Vallées	RH III, 141 RH I, 375
Ovales	Feuilles	RH I, 366, 604
Panachées	Feuilles	RH II, 318, 362; RH III, 350
Paniculeés	Fleurs	RH II, 433
Parasite(s)	Plante(s)	RH II, 35, 58, 72, 315
Particulières	Constellations	RH II, 661
Partielles	Cascades	RH II, 361
Pelagiques	Oiseaux	RH III, 472
Pennées	Feuilles	RH I, 185, 289, 437, 456; RH II, 98, 99, 168, 316 (x 2), 317 (x 2), 399, 424, 470
Pétiolées	Feuilles	RH I, 383
Phanérogames	Plantes	RH I, 181, 601
Plantes armées de formidables épines		RH I, 296
Plissées	Feuilles	RH II, 168
Pluvieux	Ciel	RH II, 464
Polaires	Régions	RH I, 70, 229; RH III, 240, 309
Polymorphes	Plantes	RH I, 188
Populeuse(s)	Région Vallées	RH II, 646 RH III, 30
Potagère(s)	Plante(s)	RH I, 587; RH II, 507
Pourpreés	Fleurs	RH I, 389, 397, 600, 602, 604, 605, 615; RH II, 313, 509
Précieuse(s)	Production(s)	RH I, 381; RH II, 383,

Précieux	Arbre	480, 571; RH III, 98 RH II, 124, 434
Prodigieuse	Force de la végétation	RH II, 433
Prodigue	Nature	RH II, 589
Profonde	Vallée	RH I, 302
Puissante	Nature	RH II, 642; RH III, 62; RH III, 387
Pur	Ciel	RH I, 580; RH II, 95
Rapprochées	Régions	RH III, 376, 379
Remarquable(s)	Arbre Productions	RH II, 131 RH I, 600
Répulsive	Force	RH II, 182
Résonnantes	Feuilles	RH II, 167
Riante(s)	Nature Vallée(s)	RH I, 24 RH I, 590; RH II, 54
Riche	Nature Région Végétation	RH I, 198, 594; RH III, 387 RH II, 646 RH I, 137, 139, 455; RH II, 280, 606
Rigoureux	Ciel	RH I, 360
Rondes	Feuilles	RH I, 85
Roulées	Feuilles	RH I, 604
Sacrée	Vallée	RH II, 661
Sagittées	Feuilles	RH I, 371; RH II, 98
Salines	Plantes	RH II, 148
Sarmenteuses	Plantes	RH I, 389, 414, 415
Sauvage(s)	Arbre(s) Nature Région(s)	RH II, 54, 116, 329, 495 RH I, 24, 30, 32, 41; RH II, 213 RH II, 400; RH III, 75
Sèches	Feuilles Plantes	RH II, 109; RH II, 542 RH I, 374, RH II, 250, 271, 357
Septentrionales	Régions	RH III, 294
Serein	Ciel	RH I, 93, 95, 456, 510, 512, 514, 580, 584, 599, 610, 613; RH II, 95, 418, 491, 507, 633; RH III, 23, 370, 499 (x 2)
Simple(s)	Vallées	RH III, 242
Sinueux	Feuilles	RH II, 47
Sociale(s)	Plante(s)	RH II, 316; RH III, 31, 370
Solitaires	Régions	RH I, 138
Sombre	Ciel Forêt	RH I, 605 RH I, 338
Souterraine(s)	Cascade Plante(s)	RH I, 419, 420 RH I, 86, 428; RH II,

		547
	Végétation	RH I, 421
Spontanées	Plantes Productions	RH II, 507 RH III, 60
Stériles	Régions	RH II, 613
Stimulante	Force	RH II, 435
Stygiens	Oiseaux	RH I, 420
Subalpine	Région	RH II, 510
Submergée	Vallée	RH III, 375
Succulentes	Plantes	RH II, 507
Superbe(s)	Forêts Végétation	RH I, 185 RH II, 320
Tempérée(s)	Région(s) Vallée(s)	RH I, 370, 408, 582, 583; RH II, 128, 206, 341, 623, 667; RH III, 101, 102, 215, 408 RH I, 562, 567, 581; RH II, 3, 95, 362
Terminales	Feuilles	RH II, 39
Terrestres	Plantes	RH I, 204
Terrible	Nature	RH II, 642
Tortueuses	Vallées	RH I, 137
Transversale(s)	Vallée(s)	RH II, 140; RH III, 119, 122, 125, 209, 225, 321
Tropicale(s)	Plantes Région(s)	RH III, 471 RH III, 254, 426, 434, 462, 484
Un arbre d'une grosseur monstrueuse		RH II, 46
Une des escènes de la nature les plus extraordinaires		RH II, 604
Utiles	Arbres Plantes	RH II, 548 RH I, 370
Variables	Plantes	RH I, 188
Variée(s)	Nature Productions Végétation	RH I, 41 RH II, 540; RH III, 62 RH II, 280
Vaste(s)	Forêt(s) Forêts (inhabitées) Forêt de pins Régions	RH I, 397, 546; RH II, 67, 154, 351, 435, 541 RH II, 118 RH I, 186 RH II, 334; RH III, 83
Végétales	Productions	RH I, 184, 226, 602; RH II, 479, 564, 672; RH III, 102
Velues	Feuilles	RH I, 601, 602
Venimeuses	Plantes	RH II, 551
Véritable(s)	Cascades Forêts Plante (sociale)	RH II, 320 RH II, 317 RH II, 316
Verts	Arbres	RH I, 185, 632

Verte(s)	Feuille(s)	RH I, 86, 87, 370; RH II, 43
Vierges	Forêts	RH III, 114
Vieux	Arbres	RH I, 365; RH II, 59, 348, 424
Vigoreuse Vigoreux	Végétation Arbres	RH I, 45, 94; RH II, 362 RH I, 303; RH II, 362, 434
Vitales	Forces	RH I, 554; RH II, 102
Vives	Forces	RH II, 24
Voisins Voisine(s)	Arbres Forêt(s) Plante Région(s)	RH II, 133, 513 RH I, 223, 404; RH II, 212, 220, 256 RH I, 89 RH I, 70, 165, 185, 228
Volcanique	Production	RH II, 145

Annex/Table 10: lexicon related to descriptions of nature in the work *Kosmos*¹⁰⁰² by Alexander von Humboldt

ADJECTIVES	NOUNS	REFERENCES
ähnliche (similar)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 234, 279
aller inneren treibenden Kräfte des Weltalls (all the driving forces of the universe)		<i>Kosmos</i> (T1), 66
allgemeine (general)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T2), 248
amerikanischen (American)	Flüsse (rivers)	<i>Kosmos</i> (T1), 248
analoge (analogue)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 216
anmutige (pleasant)	Anblick (view) Landschaft (landscape) Tal (vale / valley)	<i>Kosmos</i> (T2), 24 <i>Kosmos</i> (T1), 50 <i>Kosmos</i> (T2), 37, 46
anorganischen unorganische unorganischen (inorganic)	Natur (nature)	<i>Kosmos</i> (T1), 48, 181, 204
anziehende anziehenden (attractive / attraction)	Kraft / Kräfte (force(s))	<i>Kosmos</i> (T1), 123, 126, 143
arabischen (Arab)	Himmels (sky)	<i>Kosmos</i> (T2), 200
arktische (Arctic)	Landschaft (landscape)	<i>Kosmos</i> (T1), 78
ausländischen (foreign)	Bäume (trees)	<i>Kosmos</i> (T2), 86
äußeren (external)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 313
begleitende (accompanying / companion)	Erscheinung (phenomenon)	<i>Kosmos</i> (T1), 106
begründete (justified)	Tatsache (fact)	<i>Kosmos</i> (T1), 158
belebenden (life-giving / revitalizing)	Kräfte (forces)	<i>Kosmos</i> (T1), 42
beobachteter (observed)	Tatsachen (facts)	<i>Kosmos</i> (T1), 27, 270
bestrittene (denied / rejected)	Erscheinung (phenomenon)	<i>Kosmos</i> (T1), 302
beträchtliche (considerable)	Kraft (force)	<i>Kosmos</i> (T1), 87
bewährte (verified / proven)	Erscheinung (phenomenon)	<i>Kosmos</i> (T1), 268
bewegende bewegenden (driving)	Kraft (force)	<i>Kosmos</i> (T1), 64, 191
chemischen (chemical)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 36
der Einheit des Naturlebens		<i>Kosmos</i> (T2), 63

¹⁰⁰² Given the large extension of the five volumes of *Kosmos*, only an analysis of the first two volumes is made, based on the edition of *Kosmos* by Hanno Beck, *Studienausgabe* (Teilband 1 & Teilband 2). A lexical analysis is made on the main text and footnotes are omitted.

(the unity of natural life)		
Der innere Zusammenhang aller hier geschilderten Erscheinungen ist noch in Dunkel gehüllt (the inner connection of all phenomena described here is still shrouded in darkness)		<i>Kosmos</i> (T1), 191
der Unermeßlichkeit des Naturlebens (the immensity of natural life)		<i>Kosmos</i> (T1), 30
die anmutigsten Szenen des Naturlebens (the most beautiful scenes of natural life)		<i>Kosmos</i> (T2), 8
Die großartigsten Erscheinungen von Meer und Land (the greatest manifestations of sea and land)		<i>Kosmos</i> (T2), 82
die reiche Fülle des Naturlebens (the rich abundance of natural life)		<i>Kosmos</i> (T1), 61
dynamischen (dynamic)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 134
eigentümlicher (peculiar)	Erscheinungen (phenomena) Kraft (force)	<i>Kosmos</i> (T1), 208 <i>Kosmos</i> (T2), 57
einfachen (simple)	Naturgefühls ¹⁰⁰³ (feeling of nature)	<i>Kosmos</i> (T2), 82
einzelne einzelnen einzelner (unique / individual)	Bäume (trees) Baum (tree) Tatsachen (facts)	<i>Kosmos</i> (T2), 84, 86 <i>Kosmos</i> (T2), 78 <i>Kosmos</i> (T1), 8
elastische elastischen elastischer (elastic)	Kraft / Kräfte (force(s))	<i>Kosmos</i> (T1), 32, 140, 204, 265
elektrische elektrischen (electrical)	Erscheinungen (phenomena) Kraft / Kräfte (force(s))	<i>Kosmos</i> (T2), 34 <i>Kosmos</i> (T2), 316, 324, 325
elektromagnetischen (electromagnetic)	Kräfte (forces)	<i>Kosmos</i> (T1), 57
elementaren elementarischen (elemental)	Natur (nature)	<i>Kosmos</i> (T2), 31, 174, 338
Empirie gegebenen (empirically given)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 36
ergründenden (studied)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 260
erhabener (sublime)	Naturszenen (scenes of nature)	<i>Kosmos</i> (T2), 136
erhaltenden (sustainable)	Kräfte (forces)	<i>Kosmos</i> (T1), 124; (T2), 298
erhöhenden (growing)	Naturgefühls (feeling of nature)	<i>Kosmos</i> (T2), 69
erkannten (recognised)	Erscheinung(en)	<i>Kosmos</i> (T1), 31;

¹⁰⁰³ It is remarkable that the term *Naturgefühls* (feeling of nature) appears only in the second volume of *Kosmos*. While the first volume is dedicated to a strict physical description of the world —without obviating the recurring allusions to the effect that certain scenes, elements and phenomena of nature have on Humboldt—, the second volume begins with representations of nature in the human mind and the poetic method of expression: “Reflection of the outside world in the imagination, poetic description of nature” (*Reflex der Außenwelt auf die Einbildungskraft, Dichterische Naturbeschreibung* in *Cosmos*, 196; *Kosmos* (Teilband 2), 3).

	(phenomenon; phenomena)	<i>Kosmos</i> (T2), 260
erneuernden (renewing)	Kraft (force)	<i>Kosmos</i> (T1), 314
ersteren (old)	Tatsachen (facts)	<i>Kosmos</i> (T1), 258
europäischen (European)	Flüssen (rivers)	<i>Kosmos</i> (T1), 89
Ewigen (sacred)	Bäume (trees)	<i>Kosmos</i> (T2), 40
exotischen (exotic)	Natur (nature)	<i>Kosmos</i> (T1), 17; (T2), 62, 257
farbigen (coloured)	Blüten (flowers)	<i>Kosmos</i> (T1), 47
formbildende (formative)	Kraft (force)	<i>Kosmos</i> (T1), 94
freie freiem freien (free)	Himmel (sky) Landschaft (landscape) Natur (nature) ¹⁰⁰⁴ Naturgefühls (feeling of nature) Naturlebens (natural life)	<i>Kosmos</i> (T1), 180 <i>Kosmos</i> (T2), 85 <i>Kosmos</i> (T1), 14; (T2), 22, 64, 85, 183 <i>Kosmos</i> (T2), 13 <i>Kosmos</i> (T1), 38
fremden (foreign)	Natur (nature)	<i>Kosmos</i> (T2), 80
furchtbare (horrible)	Erscheinung (phenomenon)	<i>Kosmos</i> (T1), 188
gebundenen (joint)	Kräfte (forces)	<i>Kosmos</i> (T1), 61
geheiliger (sacred)	Bäume (trees)	<i>Kosmos</i> (T2), 9
geheimnisvolle (mysterious)	Kraft (force)	<i>Kosmos</i> (T1), 15
geognostischen (geognostic)	Erscheinunge(n) (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 182, 229, 238; (T2), 332
gesammelte(n) (collected)	Tatsachen (facts)	<i>Kosmos</i> (T1), 112, 179, 218
gestirnten (starry)	Himmels (sky)	<i>Kosmos</i> (T1), 128, 133; (T2), 55, 272
gewitterlosem (stormy)	Himmel (sky)	<i>Kosmos</i> (T1), 186
gleichartiger (similar)	Kräfte (forces)	<i>Kosmos</i> (T1), 133
griechische griechischen (Greek / from Greece)	Himmel (sky) Landschaft (landscape)	<i>Kosmos</i> (T2), 76 <i>Kosmos</i> (T1), 8
großartige(n) (big / great)	Naturszenen (scenes of nature)	<i>Kosmos</i> (T2), 37
große großen großer größere (big / bigger)	Flusses / Flüsse (river(s)) Erscheinung (phenomenon) Kraft (force) Naturszenen (scenes of nature) Naturlebens (natural life) Wolke (cloud)	<i>Kosmos</i> (T1), 262; (T2), 75, 145 <i>Kosmos</i> (T1), 107, 163, 193 <i>Kosmos</i> (T1), 100, 205 <i>Kosmos</i> (T2), 75 <i>Kosmos</i> (T1), 38 <i>Kosmos</i> (T2), 268
große Erscheinungen lokalen (big local phenomena)		<i>Kosmos</i> (T1), 189
günstig (short / low)	Bäumen (trees)	<i>Kosmos</i> (T1), 153
haufenbildende	Kraft (force)	<i>Kosmos</i> (T1), 130, 131

¹⁰⁰⁴ Humboldt refers to being outdoors in free nature. The same applies to the substantive *Himmel* (heaven-sky).

haufenbildenden (gathering)		
hebende hebenden (lifting)	Kraft / Kräfte (force(s))	<i>Kosmos</i> (T1), 140, 204, 225, 268
heimische (welcoming / warm)	Landschaft (landscape)	<i>Kosmos</i> (T1), 17
heitere (serene)	Himmel (sky)	<i>Kosmos</i> (T1), 174
herrliche (majestic)	Natur (nature)	<i>Kosmos</i> (T2), 30
hervorgerufener (induced)	Kräfte (forces)	<i>Kosmos</i> (T1), 135
hervorzurufender (causal)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T2), 336
hesperischen (Hesperian)	Himmel/s (sky)	<i>Kosmos</i> (T1), 76; (T2), 178
hohes (high)	Gebirge (mountains)	<i>Kosmos</i> (T2), 49
horizontale horizontalen (horizontal)	Kraft (force)	<i>Kosmos</i> (T1), 162, 164
Indische (Indian / from India)	Gebirge (mountain)	<i>Kosmos</i> (T1), 19
innere inneren (inner)	Kräfte / Kräften (forces)	<i>Kosmos</i> (T1), 7, 45, 152; (T2), 284
innewohnenden (inherent)	Kräfte (forces)	<i>Kosmos</i> (T1), 134; (T2), 88, 180
intensiven (intense)	Kraft (force)	<i>Kosmos</i> (T1), 230
irdischen irdischer (terrestrial)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 8, 30, 52; (T2), 201
	Kräfte (forces)	<i>Kosmos</i> (T1), 133; (T2), 90
	Naturkräfte (forces of nature)	<i>Kosmos</i> (T2), 337
	Naturlebens (natural life)	<i>Kosmos</i> (T2), 45
isolierte isolierter (isolated)	Tatsachen (facts) Wolken (clouds)	<i>Kosmos</i> (T1), 212 <i>Kosmos</i> (T1), 308
kleinen (small)	Flüsse (rivers)	<i>Kosmos</i> (T1), 199
komplizierter (complex)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 169
kurzdauernde (brief)	Erscheinung (phenomenon)	<i>Kosmos</i> (T2), 101
landschaftliche (picturesque)	Natur (nature)	<i>Kosmos</i> (T1), 17
lebendige lebendigen lebendiger (living)	Kräfte (forces)	<i>Kosmos</i> (T1), 29; (T2), 89, 209
	Natur (nature)	<i>Kosmos</i> (T1), 17
	Naturgefühls (feeling of nature)	<i>Kosmos</i> (T2), 98
lichtentbindende (luminiscent / light producing)	Kraft (force)	<i>Kosmos</i> (T1), 32
Magellanischen	Wolken (clouds)	<i>Kosmos</i> (T1), 23, 67;

(Magallanic)		(T2), 268, 269 (x 2), 272
magnetische magnetischen (magnetic)	Erscheinung(en) (phenomenon; phenomena) Kraft / Kräfte (force(s))	<i>Kosmos</i> (T1), 168, 172, 173; (T2), 316, 318, 354 <i>Kosmos</i> (T1), 159, 173, 185; (T2), 57, 234, 263, 318
mannigfaltigen (multiple)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 293
männliche (male)	Blüten (flowers)	<i>Kosmos</i> (T1), 256
materieller (material)	Kräfte (forces)	<i>Kosmos</i> (T1), 37
merkwürdige (strange / odd)	Erscheinung (phenomenon) Tatsache (fact)	<i>Kosmos</i> (T1), 86; <i>Kosmos</i> (T2), 311 <i>Kosmos</i> (T1), 86
meteorischer (meteoric)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 61
meteorologischen (weather / meteorological)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 309; (T2), 354
minder vereinzelt (less isolated)	Tatsachen (facts)	<i>Kosmos</i> (T1), 37
nebelverschleierten (misty)	Himmel (sky)	<i>Kosmos</i> (T1), 294
neue neuen (new)	Blüten (flowers) Himmel (sky) Kräfte (forces)	<i>Kosmos</i> (T2), 8 ¹⁰⁰⁵ <i>Kosmos</i> (T2), 244 <i>Kosmos</i> (T1), 11
optische optischen (optical)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 81; (T2), 314
orangefarbenen (orange)	Wolken (clouds)	<i>Kosmos</i> (T1), 307
organische organischen organischer (organic)	Erscheinungen (phenomena) Kraft (force) Natur (nature)	<i>Kosmos</i> (T1), 66 <i>Kosmos</i> (T2), 78 <i>Kosmos</i> (T2), 55, 364
organischen Kräften der Natur (organic forces of nature)		<i>Kosmos</i> (T1), 180
östlichen (Eastern)	Himmel (sky)	<i>Kosmos</i> (T1), 119
ozeanische (oceanic)	Flüsse (rivers)	<i>Kosmos</i> (T1), 279
physische physischen physischer (physical)	Erscheinungen (phenomena) Kräfte (forces) Natur (nature)	<i>Kosmos</i> (T1), 13, 60, 61, 65, 311; (T2), 6, 51, 104, 147, 162, 174, 189, 254 <i>Kosmos</i> (T1), 14, 25, 38, 195 <i>Kosmos</i> (T1), 128
plutonische (plutonic)	Kräfte (forces)	<i>Kosmos</i> (T1), 134, 237, 240
primitiven primitives (primitive)	Erscheinungen (phenomena) Gebirge (mountains)	<i>Kosmos</i> (T1), 155; (T2), 316 <i>Kosmos</i> (T1), 213
qualitativen Kräfte der Materie (qualitative forces of matter)		<i>Kosmos</i> (T1), 62
reinen (pure)	Himmels (sky)	<i>Kosmos</i> (T2), 81

¹⁰⁰⁵ Humboldt is quoting a hymn to spring by Pindar.

	Naturgefühls (feeling of nature)	<i>Kosmos</i> (T2), 3
salpetrige (nitrous)	Natur (nature)	<i>Kosmos</i> (T2), 328
schaffende schaffenden (creative)	Kraft (force) Naturkräfte (forces of nature)	<i>Kosmos</i> (T2), 7, 77 <i>Kosmos</i> (T1), 310
schattige (sombre)	Tal (vale / valley)	<i>Kosmos</i> (T2), 11
scheinbar isoliert (apparently isolated)	Tatsachen (facts)	<i>Kosmos</i> (T1), 292
schiefergrauen (slate grey)	Wolken (clouds)	<i>Kosmos</i> (T1), 307
schneebedeckter (snowy)	Gebirge (mountains)	<i>Kosmos</i> (T1), 318
schönen (beautiful)	Bäumen (trees) Täler (vales / valleys)	<i>Kosmos</i> (T2), 49 <i>Kosmos</i> (T1), 19
schwarzen (black)	Wolke (cloud)	<i>Kosmos</i> (T1), 94
Schweizerischen (Swiss)	Landschaft (landscape)	<i>Kosmos</i> (T1), 21
sinnlicher (sensorial / sensory)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 135
sonderbare (strange)	Erscheinung (phenomenon)	<i>Kosmos</i> (T1), 208
spaltenartige (column shaped)	Täler (vales / valleys)	<i>Kosmos</i> (T1), 136
streitenden (contending)	Naturkräfte (forces of nature)	<i>Kosmos</i> (T1), 31
südeuropäischen (from Southern Europe)	Vegetation (vegetation)	<i>Kosmos</i> (T2), 69
südlichen (Southern)	Himmels (sky)	<i>Kosmos</i> (T1), 67, 68; (T2), 59, 268, 271
tellurischen (telluric)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 10, 46, 47, 142
tiefen (deep)	Naturgefühls (feeling of nature)	<i>Kosmos</i> (T2), 83
trägsten (slow)	Flüssen (rivers)	<i>Kosmos</i> (T1), 89
tropische tropischen tropischer (tropical)	Himmels (sky) Vegetation (vegetation)	<i>Kosmos</i> (T2), 81 <i>Kosmos</i> (T2), 7, 53
umgebende (surrounding)	Natur (nature)	<i>Kosmos</i> (T2), 63
unbekannter (unknown)	Kräfte (forces)	<i>Kosmos</i> (T1), 193
unbelebten (inanimate)	Natur (nature)	<i>Kosmos</i> (T2), 86
ungemessenen (disproportionate / excessive / out of proportion)	Kraft (force)	<i>Kosmos</i> (T1), 230
ungewöhnliche (unusual)	Erscheinung (phenomenon)	<i>Kosmos</i> (T1), 265
untergegangenen (submerged)	Vegetation (vegetation)	<i>Kosmos</i> (T1), 200
unterirdischen unterirdischer (underground)	Kräfte (forces)	<i>Kosmos</i> (T1), 209, 273; (T2), 332
üppiger (lush)	Naturkraft (force of nature)	<i>Kosmos</i> (T1), 24

urtiefe (primal)	Kraft (force)	<i>Kosmos</i> (T2), 87
vegetabilische vegetabilischen (vegetal)	Natur (nature)	<i>Kosmos</i> (T1), 19, 319
verdichtbare (understandable / intelligible)	Kraft (force)	<i>Kosmos</i> (T1), 158
vergänglichem (transitory / temporary)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 61
verschleiertem (cloudy / overcast)	Himmel (sky)	<i>Kosmos</i> (T1), 295, 296
verwickelten (complex)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 271
vielfarbigen (multicoloured)	Blüten (flowers)	<i>Kosmos</i> (T2), 78
Volskischen (Volscian)	Gebirge (mountains)	<i>Kosmos</i> (T2), 12
vulkanische vulkanischen vulkanischer (volcanic)	Erscheinungen (phenomena) Kraft / Kräfte (force(s)) Landschaft (landscape) Natur (nature)	<i>Kosmos</i> (T1), 139, 192, 202, 211, 222, 267 <i>Kosmos</i> (T1), 100, 134, 215, 222, 241 <i>Kosmos</i> (T1), 214 <i>Kosmos</i> (T1), 239
waltender (prevailing)	Kräfte (forces)	<i>Kosmos</i> (T1), 140
wandelnde (changing)	Wolke (cloud)	<i>Kosmos</i> (T2), 25
wärmeleitende (thermally conductive)	Kraft (force)	<i>Kosmos</i> (T1), 198
wärmenden (heating)	Kraft (force)	<i>Kosmos</i> (T1), 287
wechselnd wechselnden (changing)	Erscheinungen (phenomena) Landschaften (landscapes / regions)	<i>Kosmos</i> (T1), 20, 200 <i>Kosmos</i> (T2), 80
weibliche (female)	Blüten (flowers)	<i>Kosmos</i> (T1), 256
wichtiger (important)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T2), 326
wichtigste (most important)	Erscheinung (phenomenon)	<i>Kosmos</i> (T2), 225
widerstrebende (resistant (to)) ¹⁰⁰⁶	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 49
wiederkehrender (recurring)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 24, 194
wilden (wild)	Naturkräfte (forces of nature)	<i>Kosmos</i> (T1), 116
wirkender (active)	Kräfte (forces)	<i>Kosmos</i> (T1), 17, 75, 135
wirklichen (real)	Erscheinungen (phenomena) Landschaft (landscape) Naturlebens (natural life)	<i>Kosmos</i> (T1), 59, 135 <i>Kosmos</i> (T1), 15 <i>Kosmos</i> (T2), 57
wirksamen (effective)	Erscheinungen (phenomena)	<i>Kosmos</i> (T1), 136
wohlbegründeter	Tatsachen (facts)	<i>Kosmos</i> (T1), 150

¹⁰⁰⁶ Humboldt refers to some phenomena that resist mathematical analysis or which are unapproachable by mathematical methods.

(well founded / justified)		
wolkenfreien (clear / cloudless)	Himmel (sky)	<i>Kosmos</i> (T1), 302
zahllose (innumerable / countless)	Täler (vales / valleys)	<i>Kosmos</i> (T1), 186
zartester (the most delicate)	Blüte (flower)	<i>Kosmos</i> (T1), 325
zerstörenden (destructive)	Kräfte (forces) Naturkräfte (forces of nature)	<i>Kosmos</i> (T2), 62 <i>Kosmos</i> (T1), 26
zusammenhängender (related)	Tatsachen (facts)	<i>Kosmos</i> (T1), 267

**Annex/Table 11: lexicon related to descriptions of nature in the work
Journal of Researches by Charles Darwin**

ADJECTIVES	NOUNS	REFERENCES
(A) few other	Birds Plants Trees	JR, 189 JR, 286 JR, 135
(one of the) Highest	Cliff Mountain(s)	JR, 187 JR, 241, 408
A bird of another closely allied genus		JR, 94
A bird of very versatile habits and considerable ingenuity		JR, 57
A scene of savage magnificence		JR, 211
A view exceedingly well worth visiting		JR, 437
Aboriginal	Beings Plants	JR, 377 JR, 395
Abrupt	Mountain(s)(-axes)	JR, 312, 469
Absolutely deaf	Animals	JR, 384
Abundant	Animals Vegetation	JR, 152 JR, 124
Acacia	Leaves	JR, 389
Active	Bird Forms	JR, 271 JR, 34
Actual	Form	JR, 471
Adjoining	Islets	JR, 58, 274
Admirable	Scene	JR, 425
Algarroba	Trees	JR, 359
Alive	Animal	JR, 50
All	Animals Birds Nature Trees Valleys	JR, 10, 150, 271, 399, 489 JR, 95, 271, 400 JR, 252 JR, 268, 489 JR, 211, 355
All other	Animals	JR, 284
Allied	Animal Plant	JR, 81 (x2) JR, 296
Almost every	Plant	JR, 374
Almost universal	Forest	JR, 283
Alpine	Flowers Plants	JR, 318 JR, 209, 210, 235
Amphibious	Animal(s)	JR, 71, 408
Amusing	Scene	JR, 232
Animalized	Nature	JR, 117
Animated	Beings	JR, 99
Annelidous	Animal	JR, 66
Another	Animal Bird	JR, 27, 193 JR, 114, 441

Antediluvian	Animals Trees	JR, 375 JR, 84
Any	Animal Bird Mountain(s) (-chain) Trees	JR, 28, 52, 315 JR, 56, 186 JR, 257, 282, 317 JR, 31
Any other	Animal Bird Plant	JR, 281 JR, 53, 54, 55, 272 JR, 239
Any sinle	Animal	JR, 202
Apple	Trees	JR, 297 (x2), 306
Aquatic	Animal Forests Forms Plants	JR, 82 JR, 240 JR, 380 JR, 50 (x2)
Ardent	Climate	JR, 366
Arid	Climate	JR, 47, 491
Armadillo-like	Animal	JR, 83, 130, 155, 173
Articulate	Animals	JR, 36
As many [...] as possible	Plants	JR, 374
Ashamed	Bird	JR, 270
Associated	Beings	JR, 397
Australian	Bird	JR, 125
Azure	Sky	JR, 453
Banana	Leaves	JR, 410, 411
Bare	Mountains Valleys	JR, 254, 339, 349 JR, 336
Barren	Mountains Valleys	JR, 261, 314 JR, 182
Basaltic	Cliffs Mountains	JR, 181, 183 JR, 484
Battered	Forms	JR, 109
Beautiful	Bird(s) Flower(s) Forms of vegetation Mountain Scenery Trees View	JR, 20, 90 JR, 381, 253, 282 JR, 31 JR, 275 JR, 257, 483 JR, 415 JR, 10, 19, 20
Beautifully cultivated	Valley	JR, 346
Beautifully luxuriant	Vegetation	JR, 285
Beech	Forest Tree(s)	JR, 237 JR, 210, 223, 236
Berry-bearing	Tree	JR, 397
Black	Mountains Sky Valleys	JR, 253 JR, 261 JR, 256
Blackish-green	Forest	JR, 275

Bleak	Mountains Summit View	JR, 322 JR, 317 JR, 491
Blue	Mountains Sky	JR, xiv JR, 47, 164, 186, 231, 284, 406
Boisterous	Winds	JR, 273
Bold	Birds Cliffs Mountain(s)	JR, 55 JR, 169 JR, 108, 284
Bounded	Valley	JR, 314
Bounding	Mountains	JR, 484
Brave	Bird	JR, 199
Brazilian	Forest	JR, 11
Bread-fruit	Tree	JR, 32, 403
Bright	Sky Sun	JR, 231 JR, 65, 327, 328
Bright green	Vegetation	JR, 4
Bright yellow	Flowers	JR, 487
Brightly shining	Sun	JR, 252
Brilliant	Sun of midday	JR, 496
Brilliantly coloured	Birds	JR, 381
Broad	Summit Valley(s)	JR, 449, 470 JR, 65, 254, 257, 268, 339, 354, 355, 357, 442
Broad-bottomed	Valleys	JR, 197
Broken	Forest Forms Islets Mountain(s)	JR, 124 JR, 322 JR, 287 JR, 108, 484
Budding	Flowers	JR, 347
Burning	Sun	JR, 406
Burrowing	Animal	JR, 127
Cactus	Trees	JR, 379
Calcareous	Sea-plants	JR, 9
Carnivorous	Animals	JR, 117
Castor-oil	Plant	JR, 2, 455, 492
Central	Mountain(s)	JR, 411, 469, 483, 492
Certain	Animals Birds Plants Trees	JR, 168 JR, 326 JR, 9 JR, 136, 293
Certainly wretched	Climate	JR, 212
Cetaceous	Animal	JR, 88
Characteristic	Animals Forms Vegetation	JR, 327 JR, 132 JR, 75
Charming	Bird	JR, 457
Chilian	Climate	JR, 358
Circular	Form	JR, 265, 267, 404

	Summit	JR, 494
Clayey	Nature	JR, 47
Clear	Form	JR, 497
	Sky	JR, 43, 231 (x2), 245, 249, 360
Cliff-bounded	Valley	JR, 437
Clothed with spiny bushes	Valleys	JR, 55
Clouded	Sky	JR, 245, 249, 273, 324
Cloudless	Sky	JR, 255, 297, 314, 324, 335, 361, 377
Cloudy	Sky	JR, 245
Clove	Trees	JR, 31
Coarse	Vegetation	JR, 449
Coast	Mountains	JR, 488
Cock	Bird	JR, 90, 91
Cocoa-nut	Tree(s)	JR, 2, 403, 407, 453 (x2), 454, 457, 458, 462 (x2), 463 (x2), 469, 475
Cold	Wind	JR, 109, 194, 323
Common	Bird(s)	JR, 55, 94, 138 (x2), 289-290
	Oven-bird	JR, 95
	Plants	JR, 328
Commonest	Bird(s)	JR, 2, 237, 289
Comparatively few	Birds	JR, 401
Completely dry	Valley	JR, 355
Compound	Animal(s)	JR, 11, 177, 202, 203
Concealed by clouds	Mountains	JR, 349
Congenial	Climate	JR, 286
Constant	Wind	JR, 47
Coral	Islets	JR, 10, 460, 473
Coral-building	Animals	JR, 466
Cork	Tree	JR, 60
Covered	Valleys	JR, 211
Covered by snow	Mountains	JR, 264
Cowardly	Bird	JR, 56
Crateriform	Mountains	JR, 485
Crawling	Animals	JR, 240
Creeping	Plants	JR, 28, 135
Crustaceous	Animal(s)	JR, 67 (x2)
Cryptogamic	Plant(s)	JR, vi, 5, 9, 236, 286
	Vegetation	JR, 367
Curious	Animal(s)	JR, 50, 161
	Form	JR, 256
	Scene(s)	JR, 293, 377, 451, 453
	Scenery	JR, 241
Cyclopean	Tree	JR, 69
	Scene	JR, 374
Damp	Climate	JR, 373
	Forests	JR, 55, 286, 288
	Nature (of the climate)	JR, 277

	Summits	JR, 380
	Valleys	JR, 148
	Winds	JR, 47
Damper	Climate	JR, 367, 448
Dangerous	Animal	JR, 399
Dark blue	Sky	JR, 281
Dark(-)green	Forest	JR, 23
	Trees	JR, 283
Date	Tree	JR, 245
Dead	Animal(s)	JR, 57 (x2)
	Birds	JR, 215
	Plants	JR, 265
	Tree(s)	JR, 209, 409, 489
Death-like	Scene of desolation	JR, 234
Deciduous	Trees	JR, 31
Declining	Sun	JR, 496
Deep	Valley(s)	JR, 211, 235, 253, 263, 491
Deepest	Valleys	JR, 487
Deeply digitated	Leaf	JR, 403
Delicate	Flowers	JR, 251
Delicious	Climate	JR, 252
	Scenes	JR, 458
Delightful	Climate	JR, 29
	Scenes	JR, 502
Delightfully aromatic	Leaves	JR, 31
Dense	Forest	JR, 204, 245
Densest	Forest(s)	JR, 48, 366
Desert character [of]	Birds	JR, 381
	Plants	JR, 381
Desolate	Scene	JR, 491
Detestable	Climate	JR, 273
Different	Animals	JR, 434
	Climate(s)	JR, 434, 495
	Form	JR, 92
	Nature	JR, 202
	Plants	JR, 286-287
	Scene	JR, 502
	Trees	JR, 389
Disgusting	Bird	JR, 284
Distant	Climates	JR, 354
	Mountain(s)	JR, 4, 233
	Tree	JR, 69
	View(s)	JR, 327, 349, 495
Distinct	Animals	JR, 203
Domestic	Animals	JR, 120, 500
Domesticated	Animal(s)	JR, 205, 229, 401, 504
Dotted	Mountains	JR, 255
Dreary	Landscape	JR, 187
Driest	Valley	JR, 2

Drooping	Flowers	JR, 282
Dry	Climate(s)	JR, 189, 253
	Mountains	JR, 257, 261
	Nature (of the climate)	JR, 106
	Summit	JR, 498
	Valleys	JR, 247
Drying	Winds	JR, 29
Dull-coloured	Birds	JR, 375
Dusky-coloured	Bird	JR, 289
	Forest	JR, 220
Dwarf	Flowers	JR, 40
	Plants	JR, 179, 235, 327, 503
Dying	Animal	JR, 183
Each	Animal	JR, 145, 315, 383
	Bird	JR, 59, 91, 95, 137
	Plant	JR, 148, 280
	Tree	JR, 23
	Valley	JR, 316
	View	JR, 502
Eastern	Sky	JR, 273
	Valleys	JR, 326, 336
Either	Wind	JR, 18
Elegant	Animal	JR, 166
	Forms	JR, 34
Elevated	Mountains	JR, 326
Eliptic	Form	JR, 376
Embedded	Trees	JR, 332
Eminently sociable	Plants	JR, 286
Endemic	Birds	JR, vii
	Forms	JR, vii
English	Flowers	JR, 418
	Plants	JR, 487
Enormous	Leaves	JR, 280
Entangled	Forest	JR, 204
Entirely destitute of trees and bushes	Mountain	JR, 108
Equable	Climate	JR, 243 (x2), 244 (x2), 249
Equatorial	Forests	JR, 269
European	Animals	JR, 175
	Form	JR, 95
	Plants	JR, 119
Even tamer	Birds	JR, 399
Evening	Sky	JR, 411
	Sun	JR, 262
Evergreen	Forests	JR, 235
	Tree(s)	JR, 243, 254, 273, 336
	Vegetation	JR, 31
Every	Animal	JR, 80, 154, 175 (x3)

	Bird	JR, 184
	Form	JR, 32
	Mountain-summit	JR, 479
	Plant	JR, 287
	Tree	JR, 203
	Valley	JR, 245, 316
Every other	Bird	JR, 115, 137
Exceedingly cold	Wind	JR, 335
Exceedingly common	Animals	JR, 124
Exceedingly monotonous	Scenery	JR, 437
Exceedingly powerful	Sun	JR, 328
Exceedingly scanty	Flowers	JR, 318
	Vegetation	JR, 318, 323-324
Excellent	View	JR, 485
Excessively wary	Birds	JR, 93
Exhausted	Animals	JR, 55
Extensive	View	JR, 296, 449
Exterior	Mountains	JR, 484
External	Form	JR, 493
Extinct	Animals	JR, 89, 173, 371
Extraordinarily common	Plants	JR, 119
Extraordinarily dry	Climate	JR, 364
Extraordinary	Animal	JR, 155, 442
	Bird	JR, 137
	View	JR, 333
Extreme	Climate	JR, 249
	Islets	JR, 239
Extreme uniformity of the vegetation		JR, 432
Extremely abundant	Birds	JR, 52
Extremely barren	Mountains	JR, 334
	Valley	JR, 334
Extremely cold	Wind	JR, 322
Extremely humid	Climate	JR, 271
Extremely limited	Scene	JR, 496
Extremely magnificent	View	JR, 437
Extremely rugged	Mountain	JR, 108
Extremely unfrequent	Animals	JR, 167
Fair	Wind	JR, 241
Fallen	Trees	JR, 300
Famous	Tree	JR, 68
Fantastical	Forms	JR, 20, 291
Far extended	View	JR, 327
Far from being excessively hot	Climate	JR, 373
Far from being so delightful	Climate	JR, 365
Far from uncommon	Animals	JR, 80

Far-distant	Mountains	JR, 335
Farewell	View	JR, 297, 337, 416
Favourable	Climate	JR, 193
Fearless	Bird	JR, 58
Felspathic	Nature	JR, 8
Fertile	Climate(s) Valley	JR, 24, 26 JR, 339, 346, 347
Few	Animals Birds Flowers Islets Land-birds Leaves Plants Trees Valleys	JR, 98, 124, 145 JR, 69, 237, 257, 375 JR, 210, 367 JR, 472 JR, 199 JR, 347 JR, 48 JR, 20, 156, 338, 359, 486 JR, 68, 314, 441
Fierce	Animal	JR, 120
Fig	Trees	JR, 156
Fine	Climate Forests Plants Sky Trees View	JR, 47, 189, 427 JR, 85, 274 JR, 279 JR, 164 JR, 254, 259, 273, 332 JR, 211, 299, 324, 348, 502
Finer	Trees	JR, 440
Fir	Trees	JR, 486
Firm	Tree	JR, 235
First	Tree View	JR, 68 JR, 333
Fish-eating	Birds	JR, 49
Fishing	Birds	JR, 20, 240
Flat	Summit Valley(s)	JR, 449 JR, 254, 255 (x2), 268, 357, 486
Flat-bottomed	Valley(s)	JR, 2 108, 268, 334, 441, 495
Flattened	Form	JR, 267
Flourishing	Vegetation	JR, 376
Flowering	Plants	JR, 392 (x3), 393
Forest	Trees	JR, 221, 245, 254, 292, 297, 424, 496
Former	Trees Vegetation	JR, 333 JR, 84
Fossil	Animal	JR, 142
Fragrant	Leaves	JR, 281
Fresh	Animals Leaves	JR, 350 JR, 121, 286
Fresh-water	Forms	JR, 130
From the eastern coast of Tierra del Fuego	Mountains	JR, 220
Fruit	Tree(s)	JR, xii, 46, 136, 231, 336, 346, 403, 448, 454

Full	Leaf View	JR, 374 JR, 233, 447
Full-grown	Trees	JR, 453
Furious	Animal	JR, 191
Gaudy	Scenery	JR, 12
Gayest	Scenery	JR, 32
General	Form	JR, 27, 30, 192, 271, 385
General luxuriance of the vegetation		JR, 11
Gently-blowing	Wind	JR, 502
Geological	Nature	JR, 63, 148
Gigantic	Animal	JR, 142
	Land-animals	JR, 81, 130
Gigantic genus of birds		JR, 427
Globular	Form	JR, 330
Gloomy	Forest(s)	JR, 204, 289, 293
Glorious	Setting of the sun	JR, 256
	View	JR, 261, 322
Glowing	Climates	JR, 433
Gnawing	Animal(s)	JR, 49, 288
Good	Tree	JR, 256
	View	JR, 210, 406
Grand	Mountains	JR, 187
	Scenery	JR, 335, 346
	Scenes	JR, 22, 26
	Valley(s)	JR, 355, 431
	View	JR, 282
Grander	Scenery	JR, 224
Granite	Mountains	JR, 284
Grass	Trees	JR, 449
Grassy	Cliff	JR, 199
	Summit	JR, 492
Great	Animal(s)	JR, 81, 83, 86
	Bird(s)	JR, 183, 186
	Cliff(s)	JR, 344, 491
	Forest	JR, 209, 273, 296
	Leaves	JR, 36, 411
	Mountain(s)((-)chain)	JR, 171, 180, 216, 292, 312, 318, 325, 333
	Trees	JR, 300
	Valley(s)	JR, 63, 197, 357, 437, 438 (x2), 439 (x2)
Green	Leaf(ves)	JR, 2, 35, 121
	Plant	JR, 492
	Trees	JR, 486
	Valley	JR, 65, 348
	Vegetation	JR, 375, 402
Gregarious	Bird	JR, 183
Gulf-like	Valleys	JR, 431
Half-enveloped in	Mountains	JR, 253

clouds		
Hard	Sea-plants	JR, 9
Harmonious	Scenery	JR, 483
Helpless	Animals	JR, 25
Hen	Birds	JR, 91
Herbivorous	Animals	JR, 87, 386
High	Mountain	JR, 308
	Sun	JR, 46
Higher	Valleys	JR, 317
Hollow	Tree	JR, 441
Hot	Sun	JR, 78, 126
Hovering	Bird	JR, 56
How sublime is the silence of the forest		JR, 299
Huge	Mountains	JR, 254, 261, 334
Human	Being(s)	JR, 213, 222, 290
Humble	Plant	JR, 347
Humid	Climate	JR, 47, 48, 59, 193, 243, 390
Hybernating	Animals	JR, 99
Ice	Cliffs	JR, 251
Icy	Cliffs	JR, 246
	Summits	JR, 180
Immense	Trees	JR, 455
	Valleys	JR, xii, 252
Impassable	Mountains	JR, 314
Impenetrable	Forest(s)	JR, 47, 253, 274, 280, 291
Impervious	Forest(s)	JR, 55, 231, 275
Impetuous	Wind(s)	JR, 210, 322, 323, 491
Imported	Trees	JR, 403
Inactive	Bird	JR, 56
Incapable	Birds	JR, 95
Included	Mountains	JR, 475
Indigenous	Animal	JR, 427
Indistinct	View	JR, 217
Individual	Animals	JR, 239
	Birds	JR, 401
	Leaf	JR, 202
	Nature	JR, 315
Inhospitable	Climate	JR, 243
Inland	Cliffs	JR, 183
Inquisitive	Birds	JR, 58
Insignificant	Islets	JE, 460
	View	JR, 109
Insular	Form	JR, 129
Intense blue	Sky	JR, 322
Interesting	Birds	JR, 89
	Views	JR, 349
Interior	Scenery	JR, 412
Intermediate	Valleys	JR, 321
Intervening	Valleys	JR, 211

Interwined	Plants	JR, 265
Intricate	Nature	JR, 153
Introduced	Plants	JR, 490
Invertebrate	Animals	JR, 26
Irregular	Forms	JR, 439
	Mountains	JR, 255
Irregularly branching	Valleys	JR, 439
Irritated	Animal	JR, 97
Isolated	Beings	JR, 42
Jagged	Summit	JR, 408
Known	Forms	JR, 221
Land	Animals	JR, 393, 455
	Bird(s)	JR, 456 (x2)
Large	Animal(s)	JR, 81, 84, 85 (x2), 86, 88, 89, 120, 167, 174, 295, 441
	Bird(s)	JR, 116, 271
	Forest	JR, 195
	Leaf	JR, 409
	Plants	JR, 32
	Tree(s)	JR, 28, 88, 235, 245, 297, 397, 461
Larger	Animals	JR, 490
	Trees	JR, 281
Largest	Animal(s)	JR, 89, 87
	Trees	JR, 427
Laurel-like	Trees	JR, 11
Lava	Cliff	JR, 187
Leafless	Tree	JR, 433
Level	Summit	JR, 470
	Valley	JR, 339
	View	JR, 80
Light	Vegetation	JR, 2
	Winds	JR, 231
Lighter green	Trees	JR, 31
Liliaceous	Plant(s)	JR, 32, 410, 408
Limited	View	JR, 40
Linear	Islets	JR, 453, 456
Linear-shaped	Islets	JR, 126
Little	Animal(s)	JR, 96, 97, 179, 360
	Bird(s)	JR, 94, 237, 271 (x2), 278, 288, 389 (x2), 399
	Cliffs	JR, 112
	Mountain	JR, 301
	Plant	JR, 347
	Valley	JR, 437
	Vegetation	JR, 359
	Trees	JR, 210
Living	Animal(s)	JR, 10, 347
	Bird	JR, 56
Loftiest	Mountain	JR, 246

Lofty	Mountain(s) Tree(s) Valley	JR, 2, 108, 224, 233, 248, 314, 318, 325, 465, 470, 475, 504 JR, 22, 25, 47, 237, 289, 292 JR, 38
Lonely	Valley	JR, 185
Long	Islets	JR, 475
Low	Cliff(s) Islet(s) Mountains Plants Tree(s)	JR, 112, 116 JR, 460, 469 JR, 204 JR, 70 JR, 68, 255, 328, 389
Lower	Animals Valleys	JR, 138, 213 JR, 488
Lowest	Animal	JR, 499
Lurid	Sky	JR, 241
Luxuriant	Forest(s) Vegetation	JR, 23, 286, 366 JR, x, 2, 28, 81, 85 (x2), 87, 88, 249, 366, 403, 449, 462
Magnificent	Forests	JR, 47, 250, 294
Main	Valley(s)	JR, 315, 316, 355, 412 (x2), 438
Male	Bird	JR, 10, 90, 184
Many	Animals Birds Flowers Islets Plants Summits Trees	JR, 250, 464 JR, 54 JR, 253 JR, 178 JR, 31, 48, 120, 235, 409, 487, 490 JR, 468 JR, 254, 415, 449, 455, 489
Marginal	Mountains	JR, 485
Marine	Animals Birds	JR, 6, 7, 29, 100, 162, 201, 464 JR, 137
Marsupial	Animals	JR, 173
Massive	Mountains	JR, 318
Megatheroid	Animals	JR, 83 (x2)
Memorable	Views	JR, 504
Mere	View	JR, 257
Merely a few	Plants	JR, 503
Mexican	Animal Forms	JR, 131 JR, 131
Microscopical	Animals Plants	JR, 16 JR, 323
Mid-day	Sun	JR, 407
Migratory	Bird(s)	JR, 53, 86
Mimosa	Trees	JR, 127
Miniature	Forest	JR, 498
Minute	Animals Plants	JR, 465 JR, 209
Mischievous	Birds	JR, 58
Miserable	Valley	JR, 351

Moderately dry	Climate	JR, 78
Molluscos	Animal	JR, 457
Monocotyledonous	Plants	JE, 244
More	Trees Vegetation	JR, 235 JR, 2
Most capable of improvement	Animals	JR, 229
Most troublesome	Animals	JR, 152
Mountain	Forests	JR, 214
Much branched	Tree	JR, 68
Much grander	Mountains	JR, 253
Much grandeur in the view of the outer shores of these lagoon-islands		JR, 459
Much pleasanter	Climate	JR, 365
Much tamer	Birds	JR, 400
Mundane	Forms	JR, 392
Narrow	Islet(s) Valley	JR, 459, 466 JR, 108, 263, 347, 486
Native	Animal(s) Birds Forests	JR, 193, 492 JR, 493 JR, 244
Natural	Scenery Vegetation	JR, 504 JR, 495
Naturalized	Plants	JR, 120
Nearest	Mountain	JR, 187
Nearly all	Trees	JR, 433
Nearly circular	Leaf	JR, 279
Nearly every	Valley	JR, 47
Nearly similar	Climate	JR, 48
Nearly the same	Climate	JR, 326
Neighbouring	Cliffs Mountain Forest Isle Islets Valleys	JR, 112 JR, 246, 328 JR, 427 JR, 485 JR, 285 JR, 411
Neither	Bird Plant	JR, 322, 363 JR, 322
Nereidous	Animals	JR, 240
New	Beings Birds Forms Plants	JR, 378 JR, 393 JR, 391 JR, 393
New and very interesting	(character of the) Scenery	JR, 255
No other	Animal	JR, 136
No true	Land-birds	JR, 156
Noble	Forest(s) Plants	JR, 32, 85, 449 JR, 10

	Tree(s)	JR, 281, 404, 427
Noisy	Animal	JR, 135
Noon-day	Sun	JR, 373
Not a full-grown	Bird	JR, 92
Not a single	Plant	JR, 10
Not beautiful	Scenery	JR, 317
	Views	JR, 504
Not favourable	Climate	JR, 274
Not lofty	Mountains	JR, 251
Not many	Birds	JR, 441
Not more brilliantly coloured than	Birds	JR, 381
	Plants	JR, 381
Not so confined	Plants	JR, 392
Not so dark	Vegetation	JR, 496
Not so rich	Vegetation	JR, 496
Not so utterly obscure	Sky	JR, 162
Not uncommon	Trees	JR, 46
Not well adapted	Form	JR, 267
Noth-west	Winds	JR, 284
Novel	Scene	JR, 109
	View	JR, 437
Nowhere beautiful	Scenery	JR, 424
Numerous	Bird	JR, 237
	Plants	JR, 397
Nutritious	Plant	JR, 23
Ocasionaly pretty	Scenery	JR, 424
Oceanic	Forms	JR, 171
Odd	Bird	JR, 278
Odious	Animals	JR, 80
Of any other sort	Birds	JR, 290
Of considerable size	Tree	JR, 46
Of the grandest dimensions	Valley	JR, 355
Old	Animal	JR, 45
	Birds	JR, 183
	Forms	JR, 221
	Mountains	JR, 484
	Tree(s)	JR, 144, 225, 413, 475, 489 (x2 ¹⁰⁰⁷)
Older	Trees	JR, 25
Olive	Tree	JR, 121, 254
Ombu	Tree(s)	JR, 120, 128, 138
Only a little better	Climate	JR, 273
Only a very little colder	Climate	JR, 98
Only one	Land-bird	JR, 248
Only other	Animal	JR, 360
Only three other	Birds	JR, 138

¹⁰⁰⁷ Darwin is reproducing a testimony.

Only two	Birds	JR, 456
Open	Sky	JR, 69
Opposed	Animals	JR, 153
Orange	Trees	JR, 120, 144, 254, 403 (x2), 497
Orchideous	Plants	JR, 244
Ordinary	Form	JR, 478
Organic	Beings	JR, 67, 163, 173, 327, 344, 394, 456, 459, 499
	Forms	JR, 5
Organized	Being(s)	JR, 94, 175
Other	Animal(s)	JR, 26, 99, 162, 173, 477
	Bird(s)	JR, 52, 53 (x2), 54, 94, 240, 327
	Mountain chains	JR, 318
	Plants	JR, 10, 125, 128, 338, 450
	Trees	JR, 46, 210, 454
Our	Valleys	JR, 439
	Animals	JR, 147, 500
Outlying	Trees	JR, 374
	Islets	JR, 200, 251
Overhanging	Cliff	JR, 218
	Trees	JR, 138
Overwhelming	Plants	JR, 148
Pachydermatous	Animal	JR, 82
Pale	Tree	JR, 336
Pale blue	Sky	JR, 496
Palm	Tree(s)	JR, 25, 244, 245, 404
Parallel	Summits	JR, 258
Parasitical	Plants	JR, 20, 244 (x2), 250
Parched	Mountains	JR, 257
Parent	Bird(s)	JR, 10, 91
Particularly favourable	Climate	JR, 287
Passionate	Birds	JR, 58
Patchwork	Valley	JR, 254
Peach	Tree	JR, 46, 121, 144, 314
Peaked	Mountain	JR, 264
Peculiar	Climate	JR, 378, 393
	Form(s)	JR, 488, 238, 289
	Scenery	JR, 262
Peculiarly marked	Animals	JR, 145
Pelagic	Animals	JR, 18, 159, 162, 163
Perfect	Animals	JR, 27
	Scene	JR, 497
Perfectly healthy	Climate	JR, 444
Perfectly preserved	Animal	JR, 89
Perpendicular	Cliff(s)	JR, 63, 116, 139, 224, 438
Petrified	Trees	JR, 332, 450
Picturesque	Cliffs	JR, 126
	Scene	JR, 377
	Scenery	JR, 46

	View	JR, 65, 149
Piercingly cold	Wind	JR, 324
Pink	Flower	JR, 11
Plants with a tropical character		JR, 273
Pleasing	Valley	JR, 254
	View	JR, 143
Ponderous	Forms	JR, 83
Poor	Animal(s)	JR, 56, 151, 322, 349
	Trees	JR, 281
Poorness of the vegetation		JR, 362
Powerful	Sun	JR, 256, 331
Practised	Animal	JR, 45
Precipitous	Cliffs	JR, 149
	Valley	JR, 108
Precise	Nature	JR, 175
Pre-eminently alpine	Animal	JR, 359
Pre-eminently striking	View	JR, 262
Preserved in ice	Animals	JR, 89
Pretty	Flowers	JR, 318
	Scene	JR, 336, 405
	Scenery	JR, 429, 441
	View	JR, 252, 462
Pretty well sheltered	Valley	JR, 194
Prevalent	Winds	JR, 47
Prickly	Plants	JR, 119
Primeval	Forests	JR, 503
Productive	Valley	JR, 347
Profound	Valley(s)	JR, 322, 437
Proper	Form	JR, 211
Pumiceous	Nature	JR, 171
Quarrelsome	Birds	JR, 58
Quiet	Mountains	JR, 322
Quillay	Tree	JR, 336
Quince	Trees	JR, 118
Rain-bearing	Winds	JR, 48
Rain-bringing	Winds	JR, 48
Rainy	Climate	JR, 245
Rank	Vegetation	JR, 249, 274, 366, 390, 407
Rapacious	Animals	JR, 399
	Bird(s)	JR, 288, 290
Rare	Bird	JR, 92
Real	Bird	JR, 201
	Mountains	JR, 144
	Nature	JR, 149
Reasonable	Nature	JR, 505
Recent	Forms	JR, 83
Red	Mountains	JR, 487
Red-breasted	Bird	JR, 278, 288
Refreshing	View	JR, 299

Regular	Form	JR, 19, 374
Remaining	Land-birds	JR, 379
Remarkable	Form	JR, 116
	Plants	JR, 235
	Scenery	JR, 283
	Trees	JR, 22, 427
	View	JR, 223
Remarkably few	Islets	JR, 475
Rising	Sun	JR, 46, 327, 328
	View	JR, 46
Rocky	Cliff(s)	JR, 58, 149
	Mountains	JR, 42, 47, 334, 339, 349
Rodent	Animal	JR, 131
Rounded	Forms	JR, 198
	Mountains	JR, 204, 231
Rugged	Mountain	JR, 109, 216
Sacred	Tree	JR, x, 63
Saddle-shaped	Summit	JR, 275
Salt-loving	Plants	JR, 79, 328
Same	Birds	JR, 179
	Mountain(-chain)	JR, 282, 333
	Plant(s)	JR, 285, 328
Sandstone	Cliffs	JR, 279, 436
Saucer-shaped	Summit	JR, 465
Scanty	Vegetation	JR, 47, 63, 85, 252, 253, 255, 348
Scarcely a single	Tree	JR, 489
Scarcely a(n)	Animal	JR, 168
	Bird	JR, 168
	Tree	JR, 368
Scarcely another	Bird	JR, 271
Scarcely any	Vegetation	JR, 248
Scarcely one	Bird	JR, 318
Scarlet	Flower	JR, 405
Scattered	Trees	JR, 85, 486
Scene of desolation		JR, 308
Scenes of high interest		JR, 488
Scenes of the highest interest		JR, 264
Scrubby	Plant	JR, 324
	Tree(s)	JR, 431, 437
Sea	Cliff(s)	JR, 5, 246
Sea-worn	Valleys	JR, 355
Seldom obscured	Sky	JR, 164
Separate	Form	JR, 497
	Mountains	JR, 474
Serviceable	Plants	JR, 212
Setting	Sun	JR, 281
Several	Animals	JR, 134
	Islets	JR, 288, 461
Shameless	Bird	JR, 271

Sharp-sighted	Bird	JR, 185
Shy	Birds	JR, 399
Siberian	Animals	JR, 89
Side	Valley	JR, 316
Silent	Animal	JR, 270
Silicified	Trees	JR, xiii, 313, 333
Silly	Bird	JR, 45
Similar	Climate	JR, 394
	Forms	JR, 338
Similarly composed	Summit	JR, 257
Similarly shattered	Summit	JR, 257
Simply-organized	Sea-plants	JR, 499
Single	Animal	JR, 166
	Chain of mountains	JR, 468
	Islet	JR, 469
	Leaf	JR, 2, 11
	Tree(s)	JR, 106, 299
Singular	Bird	JR, 94
	Forms	JR, 36
	Vegetation	JR, 406
Singularly clear	View	JR, 4
Singularly shy	Bird	JR,
Slight	Animals	JR, 270
Sloping	Cliff	JR, 63
Small	Animal(s)	JR, 50, 174, 179, 220, 288, 490
	Bird(s)	JR, 55, 95, 289
	Islets	JR, 58, 200
	Land-birds	JR, 199
	Leaves	JR, 427
	Plant	JR, 112, 324
	Tree	JR, 51
	Valleys	JR, 254, 356
Smaller	Animals	JR, 288
	Birds	JR, 40, 115
	Islets	JR, 453
Snowy	Summit(s)	JR, 265, 297
So extremely tame	Birds	JR, 400
So many	Animals	JR, 146, 490
	Birds	JR, 290
Soap	Tree	JR, 455
Soft	Nature	JR, 139, 407
Soft-billed	Birds	JR, 138
Solitary	Bird	JR, 58
	Tree	JR, 454
Some	Animals	JR, 6, 164, 269
	Bird(s)	JR, 52, 269, 288, 397
	Forests	JR, 85
	Islets	JR, 218, 276, 476
	Mountain(s)	JR, 308, 348

	Tree(s) Valleys	JR, 245, 289, 306, 461 JR, 131, 253, 356, 438, 440
Some other	Animals	JR, 490
South American	Birds	JR, 94
South-eastern	Wind	JR, 47, 455
Southerly	Winds	JR, 29
Southern	Islets	JR, 239
	Valleys	JR, 355
Spherical	Form	JR, 13
Splendid	Climate	JR, 444
	Scene	JR, 39
	View	JR, 32, 285
Spotted	Animals	JR, 192
Stately	Tree(s)	JR, 244, 259, 495
Steady	Wind	JR, 3
Steep	Cliff(s)	JR, 182, 268
	Mountain(s)	JR, 108, 109, 245
Sterile	Mountains	JR, 285-286
Still more persecuted	Birds	JR, 399
Stony	Nature	JR, 187
Strange	Beings	JR, 111
	Birds	JR, 288
	Scene	JR, 374
Strangest	Animals	JR, 82
Stray	Animals	JR, 489
Striking	Scene	JR, 302
	Scenery	JR, 262
	View	JR, 348, 406, 436, 486, 487
Strong	Animals	JR, 115
	Wind	JR, 109, 235
Stunted	Forms	JR, 262
	Plants	JR, 179
	Trees	JR, 20, 235, 281, 389, 449
	Vegetation	JR, 173
Stupendous	Mountains	JR, 198
Sublime	Scene	JR, 281
	Scenery	JR, 360
Submarine	Mountain(s)	JR, 465, 470
Successive	View	JR, 496
Succulent	Plants	JR, 20, 70, 77, 78, 79, 377
Such	Animal	JR, 194
	Cliffs	JR, 237
	Scene(s)	JR, 364, 367, 496
	Scenery	JR, 241, 268, 360
Sultry	Climate	JR, 453
Superior	Scenery	JR, 503
Surprised	Animal	JR, 97
Surprising	Animal	JR, 315
Surrounding	Mountains	JR, 247, 251, 260, 323

	Islets	JR, 211, 218
	Plants	JR, 410
	Scene of desolation	JR, 335
	Trees	JR, 405, 436
Swampy	Valleys	JR, 440
Symmetrical	Form	JR, 42
Table-land	Forms	JR, 131
Tall	Plant	JR, 338
	Trees	JR, 88, 138, 457
Tallest	Plant	JR, 285
	Trees	JR, 234
Tame	Animal(s)	JR, 195, 504
	Bird(s)	JR, 55, 56, 58, 399, 400 (x2)
Tameness of the birds		JR, xiii, 372, 400
Tamer	Birds	JR, 400
Temperate	Climate	JR, 366
Tempestuous	Climate	JR, 213
Tender	Animals	JR, 465
Terrestrial	Forms	JR, 380
The badness of the climate		JR, 189
The beauty of the flowers		JR, 11
The beauty of the scenery		JR, 28
The bright green colour of certain plants		JR, 212
The British character of the vegetation		JR, 487
The dryness of the climate		JR, 165
The English , or rather Welsh character of the scenery		JR, 487
The extreme monotony of the view		JR, 80
The extreme tameness of the birds		JR, 398
The far greater peculiarity of the land-birds		JR, 380
The force of the (trade-)wind(s)		JR, 3, 46, 461
The gentle but steady action of the trade-wind		JR, 460
The gloomy dampness of the forest		JR, 293
The grandeur of the scene		JR, 210
The least	Vegetation	JR, 360
The novelty of the parasitical plants		JR, 11
The only	Bird(s)	JR, 53, 54
	Trees	JR, 374
The only two	Land-birds	JR, 400
The peculiarly arid character of the climate		JR, 358
The rankness of (the) vegetation		JR, 33, 248
The scantiness of the vegetation		JR, 86
The scene [...] is one of great interest		JR, 2
The scene on all sides showed desolation		JR, 360
The scenery assumed a peculiar and very magnificent character		JR, 220
The splendour of the South American		JR, 87

vegetation		
The splendour of tropical scenery		JR, xv
The strange aspect of this mountain		JR, 108
The thickness of the vegetation		JR, 408
The vegetation partakes of a semi-tropical character		JR, 244
The violence of the wind		JR, 196
The wilderness of trees		JR, 299
The wildness of birds		JR, 400, 401
The wildness of the small birds in the Arctic		JR, 400
There is something very solemn in these scenes		JR, 224
There was a degree of mysterious grandeur in mountain behind mountain		JR, 211
Thick	Forest	JR, 278
Thickly-wooded	Islets	JR, 58
Thin	Tree	JR, 431
	Vegetation	JR, 366
Thorny	Tree	JR, 68, 85
Thriving	Vegetation	JR, 375
Tobacco	Plant	JR, 428
Tolerably luxuriant	Vegetation	JR, 373
Topsail	Mountain	JR, 32
Torn-up	Trees	JR, 210
Trade	Wind	JR, 3 (x2), 47 (x2), 159, 323 (x2), 373, 377, 455, 460, 502
Transverse	Valleys	JR, 255
Trifling	Valleys	JR, 68
Tropical	Climate(s)	JR, 34, 139
	Forest	JR, 34
	Forms	JR, 243
	Plants	JR, 10, 165, 406
	Scenery	JR, 495
	Sun	JR, 1
True	Form	JR, 107
Truncated	Summits	JR, 491
Ugly	Animals	JR, 388
	Trees	JR, 256
Unbroken	Forest	JR, 295, 297
Uncleared	Forest	JR, 298
Unclouded	Sky	JR, 360
Unfavourable	Winds	JR, 497
Uninteresting	Scenery	JR, 40, 334
	View	JR, 491
Upright	Trees	JR, 332
Useful	Plant(s)	JR, xiv, 23, 402
Useless	Forests	JR, 215
Usual	Climate	JR, 99
Utterly degraded	Beings	JR, 433

Variegated	Leaves	JR, 120
Various	Birds	JR, 32
	Animals	JR, 29, 164, 465
	Plants	JR, 265
	Trees	JR, 382
Vegetation possessing a character of tropical luxuriance		JR, 89
Vertical	Sun	JR, 453
Very easily domesticated	Animals	JR, 166
Very few	Animals	JR, 362
	Birds	JR, 427, 490
	Trees	JR, 486
Very many	Animals	JR, 289
Vigorous	Vegetation	JR, 453
Violent	Winds	JR, 235
Visible	Mountain	JR, 107
Volcanic	Mountains	JR, 67
	Nature	JR, 8
Wall-like	Form	JR, 478
Water	Animals	JR, 21
Water-worn	Mountains	JR, 487
Waving	Tree(s)	JR, 407, 502
Weak	Animals	JR, 270
Web-footed	Birds	JR, 380
Well-broken	Animal	JR, 154
Well-known	Mountain	JR, 28, 48
	Trees	JR, 136
Well-wooded	Tree	JR, 298
Welsh	Mountains	JR, 319, 492
White	Flower	JR, 405
	Summits	JR, 186
Whitered	Leaves	JR, 409
Whole	Landscape	JR, 210
	Mountains	JR, 267
	Scene	JR, 303, 405, 417, 424, 425, 431, 486
	Scenery	JR, 346
	Tree	JR, 202
Wide	Valleys	JR, 331, 333
	View	JR, 211
Wild	Animals	JR, 73, 102, 112, 115, 133 (x2), 434, 441, 447, 504
	Bird(s)	JR, 399, 400
	Forms	JR, 322
	Mountains	JR, 469
	Plants	JR, xiv, 402
	Valleys	JR, 488
Wilder	Bird	JR, 55
Wildest	Forms	JR, 503

Willing	Animals	JR, 322
Willow	Trees	JR, 46, 64, 70, 121
Windy	Climate	JR, 243
Wooded	Mountains Valley(s)	JR, 449, 483 JR, 218, 496
Wounded	Birds	JR, 57
Yellowish	Cliff	JR, 431
Yellowish-green	Valleys	JR, 235
Young	Birds Leaves Tree(s)	JR, 10, 92, 288, 289, 401 JR, 410 JR, 100 (x2), 136, 297, 453, 489 (x2)

Annex/Table 12: lexicon related to descriptions of abstract nature in the *Journal of Researches* by Charles Darwin

ADJECTIVES	NOUNS	REFERENCES
Admirable	Laws	JR, 327
Allied	Species	JR, 288
Alpine	Species	JR, 124, 238
American	Species	JR, 378 (x2), 392
Analogous	Fact(s) Species	JR, 125, 321, 345, 378, 475 JR, 243, 380
Anomalous	Fact Structure	JR, 400 JR, 162
Another	Power Species	JR, 460 JR, 57, 236, 271, 490
Antagonist	Forces	JR, 333
Any	Power Species	JR, 12, 188 JR, 237
Aquatic	Species	JR, 390, 394
Attacking	Force	JR, 419
Boasted	Power	JR, 504
Broken	Relation	JR, 33
Centrifugal	Force	JR, 493, 494
Certain	Species	JR, 457 (x2)
Chameleon-like	Power	JR, 7 (x2)
Chilian	Species	JR, vii, 236
Clear	Relation	JR, 172
Closely-allied	Species	JR, 51, 55, 176, 359
Columnar	Structure	JR, 325
Common	Species	JR, 455
Complex	Structures	JR, 478
Considerable	Force Powers	JR, 14 JR, 201
Creative	Force	JR, 173, 398
Cryptogamic	Species	JR, 392
Cup-shaped	Structure	JR, 467
Curious	Fact Structure(s)	JR, 49, 191, 232, 379, 445, 498 JR, 240, 478
Denuding	Power	JR, 343
Different	Species Species of animals	JR, 15, 27, 34, 52, 240, 379, 435, 490 JR, 435
Distinct	Facts Species	JR, 378 JR, 193, 380, 394 (x2)
Distinct from the separate individuals	Organ	JR, 99
Each	Species	JR, v, 381
Eating-back	Power	JR, 172
Elevatory	Forces	JR, xii, 292, 371, 468

Encircling	Structures	JR, 470
English	Species	JR, 287
Enormous	Power	JR, 345
Eruptive	Forces	JR, xii, 311
Essential	Organ	JR, 27
European	Species	JR, 2, 138
Every	Species	JR, 174, 176
Exact	Adaptation	JR, 266
Existing	Species	JR, 130, 343 (x2)
Exquisitely delicate	Structures	JR, 240
Extinct	Species	JR, 129, 173 (x2)
Extraordinary	Fact	JR, 494
Few	Species	JR, 131 (x2), 163
Fourth	Species	JR, 96
Frequently subject to be injured	Organ	JR, 52
Full	Force	JR, 84, 491
Galapageian	Species	JR, 381, 391 (x3)
General	Law (of vegetation)	JR, 235
	Structure	JR, 390
Generally affirmed	Fact	JR, 135
Geological	Structure	JR, 180, 182, 196, 448, 504
Germinating	Power	JR, 455
Given	Species	JR, 175 (x2)
Gratifying	Fact	JR, 412
	Fact	JR, 378
	Force	JR, 7
Great	Power(s)	JR, 25, 97, 460
Greater	Power	JR, 205
Higher	Powers	JR, 216
Highly interesting	Facts	JR, 455
Highly remarkable	Fact	JR, 344
Imported	Species	JR, 385, 487
Indigenous	Species	JR, 487
Individual	Species	JR, 201
Inexplicable	Fact	JR, 478
Innumerable	Species	JR, 456
Interesting	Fact(s)	JR, 21, 130, 307, 131, 173
Intermediate	Species	JR, 380
Internal	Structure	JR, 493 (x2)
Introduced	Species	JR, 174
Irresistible	Force	JR, 305
	Power	JR, 460
Isolated	Facts	JR, 506
Larger	Species	JR, 34, 288
Little	Organ	JR, 3
	Power(s)	JR, 181, 184, 290, 358
Littoral	Species	JR, 455
Living	Species	JR, 173

Lowest	Power	JR, 216
Luminous	Powers	JR, 30
Magnifying	Power	JR, 323
Many	Species	JR, 5, 466
Marine	Species	JR, 5, 388, 390, 488
Marvellous	Fact	JR, 95, 130
Massive	Structures	JR, 467
Mechanical	Power	JR, 460
Minute	Species	JR, 162
More	Species	JR, 158
Moveable	Organs	JR, 201
Muscular	Force	JR, 153
Natural	Structure	JR, 498
Nearly the same	Relation	JR, 145
New	Species	JR, 33, 93, 119, 280, 380 (x2), 390, 392, 506
New Zealand	Species	JR, 428
No close	Relation	JR, 88
Numberless	Facts	JR, 345, 481
Numerous	Species	JR, 26, 240
Obliterated	Structure	JR, 479
Oceanic	Species	JR, 456
Only	Fact	JR, 125
Ordinary	Laws	JR, 27
Organic	Forces	JR, 460
	Structure	JR, 370
Other	Facts	JR, 244
	Organs	JR, 203
	Species	JR, 92, 210, 290, 379, 381
Overwhelming	Force	JR, 198, 246, 309
	Power	JR, 303
Own	Species	JR, 397
Pacific	Species	JR, 393
Peculiar	Species	JR, vii, 194, 489
	Structure	JR, xiv, 33, 468
Perfect	Gradation	JR, 379
	Powers	JR, 387
Physiological	Fact	JR, 10, 117
Polishing	Power	JR, 13
Previously known	Species	JR, 390
Principal	Facts	JR, 250
Proper	Species	JR, 397
Reasoning	Powers	JR, 410, 415
Recent	Species	JR, 344
Regular	Laws	JR, 360
Remarkable	Fact	JR, 8, 271, 344, 394, 427, 436
	Law	JR, 83
	Structure	JR, 495
Representative	Species	JR, 53, 391, 394, 395, 397 (x3)

Same	Fact Law (of vegetation) Laws Species	JR, 118, 203, 318, 321, 435 JR, 235 JR, 481 JR, 14, 38, 127, 161, 327, 380, 400 (x2)
Second	Species	JR, 236, 271, 290
Several	Facts Species	JR, 400 JR, 52, 95, 179, 289, 390-391, 427
Similar	Facts Relation Structure	JR, 160 JR, 33 JR, 146
Simple	Fact Structure	JR, 84 JR, 26, 27, 83, 458
Single	Species	JR, 131
Singular	Fact Organs Power	JR, 33, 38, 66, 70, 146, 192, 228 JR, 30, 201 JR, 13
Small	Species	JR, 92, 243
Smaller	Species	JR, 95, 348
Smelling	Powers	JR, 184, 185
So many	Species Species of animals	JR, 132, 173, 240 JR, 240
Some	Facts Law Species	JR, 251 JR, 352 JR, 36, 381
Springing	Powers	JR, ix, 19, 31
Startling	Fact	JR, 174
Striking	Fact	JR, 221, 480
Strongly marked	Gradations	JR, 258
Subterranean	Forces	JR, 305, 333, 352
Such	Force	JR, 31, 45, 84
Sufficient	Force	JR, 28
Symmetrical	Structure	JR, 460
Terrestrial	Species	JR, 387, 390, 398
Third	Species	JR, 236 (x2)
Ugly	Species	JR, 376
Uninteresting	Facts	JR, 506
United	Powers	JR, 144
Unnamed	Species	JR, 97
Unquestionable	Fact	JR, 102
Unrelenting	Power	JR, 460
Upland	Species	JR, 199
Varied	Relations	JR, 94
Vast	Power	JR, 344
Vital	Laws	JR, 460
Wandering	Species	JR, 131
Weak	Power	JR, 100
Web-footed	Species	JR, 456
Well-known	Fact	JR, 23

Wonderful	Fact(s) Structures	JR, 391, 249 JR, 469, 475
Yellowish-brown	Species	JR, 376

Annex/Table 13: lexicon related to descriptions of nature in the work *On the Origin of Species* by Charles Darwin

ADJECTIVES	NOUNS	REFERENCES
(the most) Numerous	Bird Plants	OS, 66 OS, 65
Aberrant	Form(s)	OS, 429 (x3)
Aboriginal	Plants	OS, 353
Abruptly changed	Forms	OS, 311
Adapted	Forms	OS, 108
Adjoining	Islet	OS, 402
Adult	Animal Forms	OS, 440 OS, 479
Aërial	Birds	OS, 184
African	Birds	OS, 391
Agricultural	Plants	OS, 86
All	Animals Beings Birds Forms Nature Plants	OS, vi, 60, 64, 65, 83, 96, 104, 113, 128, 191, 324, 484 OS, vi, 4, 6, 43, 62, 63, 77, 78, 80 (x2), 102, 109 (x2), 127, 128, 129, 206, 244, 264, 267, 277, 411, 421, 433, 448, 461, 471, 476, 478, 479, 484, 488, 489 OS, 419 OS, 121, 245, 332, 396, 432 (x2), 433, 437, 471 OS, 171 OS, vi, 60, 65 (x2), 104, 128, 247, 337, 377, 378, 484
All the same	Plants	OS, 365
Allied	Animals Forms	OS, 440 OS, 51, 76, 317, 321 (x2), 322, 379, 382, 456, 463, 476
Alpine	Animals Forms Birds Plants Summits	OS, 369 OS, 380 OS, 403 OS, 367 (x2), 369, 403 OS, 45
Altered	Form	OS, 124
American	Animals Birds Forest Forms	OS, 138 OS, 391 OS, 74 OS, 395
Ancestral	Form(s)	OS, 15, 190, 200
Ancient	Animals Form(s)	OS, 306, 338, 345 OS, viii, 190, 312, 329, 330, 335, 336, 337, 344 (x4), 384, 429, 431, 449, 450, 476, 486

Anciently domesticated	Animals Plants	OS, 17 OS, 17
Animals having the common embryological character of the Vertebrata		OS, 338
Annual	Plant	OS, 64
Anomalous	Forms	OS, 107 (x2)
Another	Being Bird Flower Plant	OS, 60, 132 OS, 217 (x2) OS, 92, 94, 97, 249 OS, 94, 249, 401
Any	Animal Being Climate Flower Form Plant	OS, 24, 50, 66, 89, 137, 211, 215, 253, 265, 306 OS, 5, 83, 127, 132 OS, 141 OS, 437 OS, 78, 109, 176, 314, 329, 331, 429, 484 OS, 50, 265
Any one	Animal Being	OS, 36, 67 OS, 186, 195
Any other	Animal Bird	OS, 67 OS, 243
Aquatic	Animal(s) Bird	OS, 100, 196 (x2), 205 OS, 200
Arctic	Animals Beings Climate Forms Plants	OS, 367 OS, 366 OS, 366 OS, 367 (x3), 368, 378 OS, 367
Articulate	Animals	OS, 236
Ascending	Mountains	OS, 174
Asparagus	Plant	OS, 359
Attacking	Animals	OS, 202
Attractive	Flowers	OS, 93
Australian	Forms	OS, 375 (x2)
Beaten	Forms	OS, 337
Beautiful	Forms	OS, 490
Beneficial	Nature	OS, 314
Best	Animals Plants	OS, 34, 40, 102 OS, 32
Best adapted	Animals Plants	OS, 390 OS, 390
Better adapted	Forms	OS, 81
Black	Birds	OS, 25
Black-barred	Bird	OS, 161
Blind	Animals Animals	OS, 137, 138, 404, 473 OS, 139
Blue	Bird Flowers	OS, 161 OS, 154 (x2)

Brighter-coloured	Birds	OS, 133
British	Forms	OS, 337
	Islets	OS, 24
	Plants	OS, 48, 60
Brown	Birds	OS, 25
Canary	Bird	OS, 252
Canine	Animal(s)	OS, 34, 62
Carnivorous	Animal(s)	OS, 9, 88, 113, 179 (x2)
	Birds	OS, 9
Cave	Animal	OS, 138 (x2), 139
Central	Flower(s)	OS, 145 (x3), 146
Certain	Birds	OS, 3, 451
	Climates	OS, 142
	Flowers	OS, 74, 94
	Forms	OS, 57, 248, 408
	Plants	OS, 91, 198, 417
	Trees	OS, 3, 264
Chiefly northern	Forms	OS, 379
Choice	Animals	OS, 36
Circuitous	Nature	OS, 124
Clearly distinct	Animals	OS, 26
Closely related	Forms	OS, 258
Closely(-)allied	Forms	OS, 47, 51, 58, 98, 110, 176, 336, 369, 372 (x2), 419
Coarse-haired	Animals	OS, 12
Cold	Climate	OS, 141
Colder	Climate	OS, 368
Coloured	Flowers	OS, 270, 271, 473
Common	Birds	OS, 71
	Forms	OS, 177
	Plant	OS, 94
Commonest	Plants	OS, 325
Compositous	Plants	OS, 144, 145
Condensed	Form	OS, 118
Connecting	Forms	OS, 429
Considerably different	Climate	OS, 347
Continental	Forms	OS, 380
Continuous	Mountain-ranges	OS, 348, 384
Cooler	Climate	OS, 306
Corresponding	Climates	OS, 348
Cotton	Trees	OS, 86
Covered with snow and ice	Mountains	OS, 366
Created	Forms	OS, 482
Cross-bred	Animals	OS, 275
Crowded	Animals	OS, 70
Culinary	Plants	OS, 86
Cultivated	Animals	OS, 7
	Plants	OS, 4, 7 (x2), 8 (x2), 12, 37, 142

Curious	Nature	OS, 124
Damp	Climate	OS, 139, 198
Deciduous	Trees	OS, 257
Defined	Forms	OS, 279
Degraded	Flowers	OS, 417 (x2)
Destructive	Birds	OS, 365
Dicotyledonous	Plants	OS, 361
Different	Animals	OS, 474
	Birds of prey	OS, 362
	Climate(s)	OS, 7, 76, 140, 141 (x2), 198, 322, 235, 336, 373, 477
	Forms	OS, 84, 345, 408
	Leaves	OS, 33
Different	Nature	OS, 295
	Vegetation	OS, 74
Differently coloured	Flowers	OS, 473
Difficult to tame	Animal	OS, 215
Directly intermediate	Forms	OS, 280, 345
Distant	Mountain(s)(-ranges)	OS, 354, 477
	Mountain-summits	OS, 367, 368
Distinct	Animals	OS, 427, 439
	Being(s)	OS, 3, 60
	Birds	OS, 71, 402
	Flower	OS, 249
	Form(s)	OS, 281, 483, 484
Distinct	Plants	OS, 401, 403
	Forms	OS, 303
Divergent	Climates	OS, 17
	Forms	OS, 431
Diversified	Nature	OS, 117
	Forms	OS, 206
	Plants	OS, 116
Domestic	Animal(s)	OS, 11, 15, 18, 28, 34 (x2), 36, 38, 42, 64, 65, 76, 90, 91, 134, 140 (x2), 141 (x3), 152 (x2), 213, 215 (x2), 242, 254 (x2), 444
	Plants	OS, 15, 76
Domesticated	Animals	OS, 4, 8, 9, 198, 393
Dominant	Forms	OS, 59, 326, 327, 340, 344, 350, 377, 380, 408, 470-471, 475
	Plants	OS, 325
Doubtful	Forms	OS, 47, 48 (x2), 49, 50 (x2), 51, 56, 60 (x2), 248, 369, 404, 464 (x2), 478
	Nature	OS, 48
Dried	Plants	OS, 359
Drifted	Trees	OS, 361
Dry	Climate	OS, 378
Each	Animal	OS, 243 (x2), 338, 435, 457
	Being	OS, 80, 84, 149, 175, 185, 194, 199,

	Flower Form Mountain-range Plant	201, 204, 206, 414, 435, 480, 489 OS, 98 OS, 106, 109, 172, 463, 469 OS, 367 OS, 386, 435, 457
Elaborately constructed	Forms	OS, 489
Embryonic	Birds Leaves	OS, 451 OS, 418-419, 439
Eminently sensitive	Beings	OS, 264
Endemic	Birds Forms Plants	OS, 390, 391 OS, 380, 396 OS, 392, 399
Endless	Forms	OS, 490
European	Animals Birds Forms Mountain-ranges	OS, 138, 353 OS, 391 OS, 375 (x2) OS, 369
Evergreen	Trees	OS, 257
Every	Animal Being Flower Form Mountain Plant	OS, 148 OS, 63, 64, 77, 186, 199, 319 OS, 93 OS, 432 OS, 403 OS, 65
Exactly the same	Climate Nature	OS, 78 OS, 71
Existing	Birds Forms	OS, 200 OS, 326, 331, 342, 344, 345, 372, 462
Exotic	Plants	OS, 9, 183
Exterior	Flowers	OS, 145, 146
External	Flowers Nature	OS, 145 OS, 61
Extinct	Animals Beings Form(s)	OS, 329 OS, 124, 408, 448, 456, 476 OS, 313, 329, 330, 331, 332 (x3), 333, 338, 344, 433, 345 (x2), 463, 449, 476
Extreme	Forms	OS, 20, 239, 241, 426
Extremely abundant	Plants	OS, 70
Extremely alike	Flowers	OS, 33
Extremely different	Climates	OS, 257
Extremely few	Animals Forms	OS, 291 OS, 380
Fancy	Animals	OS, 443
Favourable	Climate	OS, 370
Favoured	Form(s)	OS, 109 (x2)
Feline	Animal	OS, 74
Female	Bird Flower(s)	OS, 89 (x2) OS, 93 (x2), 100

	Tree	OS, 93 (x2)
Feral	Animal	OS, 67
Fertile	Animal	OS, 252
Few	Animals Beings Forms Plants	OS, 49, 78, 252 OS, 421 OS, 379, 381, 429, 488, 490 OS, 78, 389
Few other	Trees	OS, 63
Fewer	Forms	OS, 488
Fine	Forms	OS, 301
Fir	Tree(s)	OS, 203, 221, 472
First	Leaves	OS, 439
Fitted for extremely different climates	Plants	OS, 257
Fleshy	Leaves	OS, 133
Floating	Birds Plants	OS, 361 OS, 185, 360
Flowering	Plants	OS, 193, 374, 378, 389, 389-390, 418, 437 (x2)
Fluctuating	Forms	OS, 52
Flying	Birds	OS, 182
Foreign	Plants	OS, 110
Forms of doubtful value		OS, 50, 376
Fossilised	Trees	OS, 296
Free	Nature	OS, 134
Freely-crossing	Animals	OS, 174
Fresh-water	Animals Birds Plants	OA, 387 OS, 388 OS, 54
Frigate	Bird	OS, 185, 186, 200 (x2)
Fruit	Trees	OS, 142
Fruit-bearing	Plants	OS, 63
Full-grown	Animal(s) Birds	OS, 164, 445, 446 OS, 445
Fully developed	Tree	OS, 392
Fully grown	Plants	OS, 68
Gallinaceous	Birds	OS, 156, 264
Game	Animals	OS, 68, 70
General	Forms Nature	OS, 404 OS, 430
Geological	Nature	OS, 398, 400
Gigantic	Birds Tree Valleys	OS, 339, 391 OS, 99 OS, 95
Glacial	Climate	OS, 141, 366
Good	Birds	OS, 21
Grave	Nature	OS, 354
Gravest	Nature	OS, 310
Great	Mountain-ranges	OS, 369

	Tree(s) Valley	OS, 129, 296, 317 OS, 95, 481
Greatly modified	Forms	OS, 461
Ground	Birds	OS, 216
Half-monstrous	Form	OS, 83
Heath	Plants	OS, 71
Hen	Birds	OS, 89
Herbaceous	Forms Plant(s)	OS, 396 OS, 392 (x3)
Hermaphrodite	Animals	OS, 96, 101
High	Forms	OS, 336
Higher	Animals Beings Forms Mountains	OS, 191, 197, 490 OS, 314 OS, 406 OS, 378
Higher in the scale of organisation	Plants	OS, 55
Highest	Mountains	OS, 374
Highly attractive	Plant	OS, 93
Highly developed	Being	OS, 5
Highly diversified	Nature	OS, 115
Highly useful	Animal Plant	OS, 41, 50 OS, 41, 50
Holly	Trees	OS, 93 (x2)
Huge	Animals	OS, 340
Human	Nature	OS, 39
Humming	Birds	OS, 403
Hybrid	Animal(s) Nature Plants	OS, 252, 253 (x2), 255 OS, 47, 249 OS, 270, 274
Identical	Form Plants	OS, 313, 314, 388 OS, 372, 379
Identically the same	Plants	OS, 353
Ill adapted	Plant	OS, 358
Important	Nature	OS, 162, 400
Imported	Plants	OS, 140
Impotent	Plants	OS, 265
Improved	Form(s) Mountain	OS, 110, 281, 314, 317, 345, 475, 476, 490 OS, 177
In any way advantageous	Flowers	OS, 146
Independent	Beings	OS, 194
Individual	Animal(s) Flower(s) Plant(s)	OS, 34, 457 OS, 92, 98, 437 OS, 41, 113, 146, 250 (x2), 451, 457
Inferior	Animals Birds Forms	OS, 83, 102, 112 OS, 42 OS, 327 (x2)

Inland	Cliff(s)	OS, 95, 481
Inner	Flowers	OS, 144, 145
Innumerable	Animals Beings Flowers Forms Plants	OS, 75 OS, 170 OS, 99 OS, 171, 172 OS, 75
Insectivorous	Birds	OS, 71 (x2), 72, 73 (x2)
Intermediate	Form(s)	OS, 19, 58, 121, 128, 162 (x2), 176, 280 (x2), 429, 462
Intertropical	Mountains	OS, 379, 380 (x2)
Introduced	Plants Tree	OS, 64, 389 OS, 81
Intruding	Forms	OS, 379
Irregular	Flowers	OS, 145
Isolated	Mountain-ranges	OS, 375
Known	Animal(s) Bird Forms	OS, 64, 306 OS, 243 OS, 194
Land	Animals Bird(s) Plants	OS, 180, 196 OS, 363, 364, 390, 391 (x2), 398 OS, 362
Large	Birds Trees	OS, 212 (x4) OS, 55
Larger	Animals	OS, 65
Less common	Forms	OS, 177
Less improved	Beings Forms	OS, 476 OS, 5, 108, 128
Less modified	Forms	OS, 461
Less vigorous	Plants	OS, 68
Less warm	Climate	OS, 370
Less(-)favoured	Forms	OS, 172, 320
Light greyhound-like	Form	OS, 91
Limited	Nature	OS, 260
Linking	Forms	OS, 58, 59, 293, 462
Little	Plants Trees	OS, 385 OS, 72 (x2)
Little-modified	Forms	OS, 437
Living	Animal(s) Being(s) Birds Forms	OS, 188, 330 OS, 128, 421, 456, 319 OS, 361 OS, 194, 281, 287, 329 (x2), 330, 333, 433, 489
Loftiest	Mountains Trees	OS, 365 OS, 197
Lofty	Cliff Mountain(s)(-ranges)	OS, 286 OS, 346, 348, 374, 375
Longest cultivated	Plants	OS, 37
Long-haired	Animals	OS, 12

Lost	Forms	OS, 312 (x2)
Low	Beings	OS, 388
	Forms	OS, 336, 406, 437
Low in the scale of nature	Beings	OS, 149, 168
Low in the scale of organisation	Plants	OS, 54
Lower	Animals	OS, 190, 388, 394
	Forms	OS, 406
	Mountains	OS, 369
Lowly-organised	Plants	OS, 55
Male	Bird	OS, 21
	Flowers	OS, 93, 451, 453
	Plants	OS, 451
	Tree	OS, 93 (x2)
Many	Animals	OS, 127, 134, 202, 288, 357, 365, 377
	Beings	OS, 101, 194
	Birds	OS, 237
	Climates	OS, 83
	Flowers	OS, 97
	Forms	OS, 49, 107, 173, 178, 183 (x2), 303, 321 (x2), 326, 332 (x3), 372 (x3), 379, 404, 406, 431, 474, 478
Plants		OS, 8, 9, 77, 139, 362, 364, 365, 367, 375, 377, 489
	Trees	OS, 55, 197
Many more	Plants	OS, 379
Many other	Plants	OS, 203
Marine	Animals	OS, 293, 294, 298 (x2), 305, 324, 340, 372
	Birds	OS, 390, 391
	Forms	OS, 324
Mature	Animal	OS, 11, 441, 443, 447 (x2), 480
	Birds	OS, 445
Medium	Form	OS, 119
Metamorphosed	Leaves	OS, 436, 438
Modified	Form(s)	OS, 5, 118, 314, 396, 435
Mongrel	Animals	OS, 275
	Plants	OS, 274
Monstrous	Plants	OS, 143, 436
More	Beings	OS, 128
	Plants	OS, 372
More brightly coloured	Birds	OS, 132
Most/so remote in the scale of nature	Animals	OS, 73, 235
	Beings	OS, 468
	Plants	OS, 73
Mottled	Birds	OS, 25
Mountain	Vegetation	OS, 373
Mutually adapted to	Birds	OS, 391

each other		
Native	Animals Climate Plants Vegetation	OS, 69, 337 OS, 140 OS, 38, 69, 337 OS, 71
Naturalised	Animals Plants	OS, vi, 60, 377, 390 OS, vi, 60, 115 (x4), 353, 377, 390
Nearly all	Animals Plants	OS, 478 OS, 398, 478
Nearly every	Bird	OS, 390
Nearly related	Forms	OS, 121
Nearly similar	Climate	OS, 138, 337
Nearly the same	Climate	OS, 347, 368
Nestling	Birds	OS, 22, 87, 212, 445
New	Being(s) Form(s)	OS, 95-96, 132 OS, 5, 81, 105, 106 (x2), 107, 172, 107, 109, 169, 178, 281, 289, 312 (x2), 315, 317, 320 (x3), 327, 334, 342, 343, 345, 379, 405, 408, 470- 471, 475
Niggard in innovation	Nature	OS, 194, 471
Northern	Forms Plants	OS, 347, 369 (x2), 376 (x3), 379 (x2) OS, 363
Not a single	Animal	OS, 11
Not all	Beings	OS, 462
Not closely allied	Forms	OS, 402
Not propagated	Plants	OS, 43
Oak	Tree	OS, 484
Obscure	Nature	OS, 144
Ocassional	Scene	OS, 315
Oceanic	Birds	OS, 184
Of any particular colour	Animal	OS, 85
Of closely allied genera	Birds	OS, 439
Of great size	Bird	OS, 21
Old	Bird Forms Plants	OS, 217 (x2) OS, 107, 281, 315, 317, 320 (x3), 321, 338, 343, 345, 429, 475 OS, 12
Older	Beings Forms	OS, 476 OS, 325
Oldest	Plants	OS, 8
Only a very few	Forms	OS, 203
Opposite	Climates Nature	OS, 134 OS, 370
Orchidaceous	Plants	OS, 73
Orchidean	Forms	OS, 424
Ordinary	Leaves	OS, 439

Organic	Being(s) Forms	OS, vi, viii, ix, 3 (x2), 4 (x2), 5, 6, 7, 43, 44, 53, 60 (x2), 61 (x2), 62, 63, 64, 66 71, 73 (x2), 75, 77 (x2), 78 (x2), 80 (x2), 84, 86, 95-96, 97, 101, 102, 104, 109 (x2), 126 (x2), 127 (x2), 128, 129, 131, 132, 140, 168, 172, 175 (x2), 179, 186, 194, 195, 201, 204, 206 (x2), 244, 263, 265 (x2), 267 (x2), 277, 300, 306, 312 (x2), 325, 342, 346, 352, 355, 411 (x2), 413, 421 (x2), 433, 448, 456, 457, 460, 461, 462, 464, 467 (x2), 468, 471, 476 (x3), 478, 479, 480, 481, 484, 485, 486, 489 OS, 105, 245, 279, 487
Other	Animals Beings Bird(s) Climates Flowers Form(s) Mountain-summits Plants Trees	OS, 17, 68, 75, 77, 90, 111, 113, 141, 183, 195, 212, 236, 243, 372, 394, 398, 436, 475 OS, 77, 116, 119, 140, 175, 352 OS, 207, 216, 217 (x3), 218, 387 OS, 17 OS, 99, 252 OS, 47 (x2), 121, 125, 162, 172 (x2), 176, 279, 323, 325, 327, 408, 484 OS, 358 OS, 17, 37, 63 (x2), 65, 67 (x2), 75, 77 (x3), 100, 247, 392 OS, 85, 93
Other such	Plants	OS, 70
Our	Animals Climate Forests Mountain-summits Plant(s) Trees	OS, 18, 70, 90, 91, 113, 134, 152, 198, 213, 242, 254, 337 OS, 69, 140, 364 OS, 74 OS, 382 OS, 15, 17, 38, 69, 73, 76, 78, 86, 93, 94 OS, 203, 472
Outer	Flowers	OS, 144, 145
Own	Flower(s)	OS, 98, 270
Pachydermatous	Animal	OS, 427
Paleozoic	Animals Forms	OS, 330 OS, 325
Papilionaceous	Flowers	OS, 97
Parent	Bird	OS, 39
Particular	Animal Climates Nature	OS, 265 OS, 140 OS, 267, 388
Particularly useful	Animal	OS, 36
Past	Beings	OS, 478
Peculiar	Bird	OS, 391

	Climate Forms Nature	OS, 141 OS, 289, 382 OS, 260
Perennial	Plants	OS, 257, 378
Perfection of the new form		OS, 172
Perfectly fertile	Animals	OS, 26, 253
Perfectly healthy	Plants	OS, 251
Perfectly winged	Animals	OS, 182
Perpendicular	Cliffs	OS, 285
Polyandrous	Flowers	OS, 149
Polygamous	Animals	OS, 88
Polymorphic	Forms	OS, 48
Powerfully-winged	Birds	OS, 405
Preceding	Forms	OS, 334, 337, 412
Present	Beings	OS, 478
	Climate	OS, 339
Preserved	Being	OS, 95
Primordial	Form	OS, 484
Prodigal in variety	Nature	OS, 194, 471
Propagated	Plants	OS, 43
Pure	Animal	OS, 253
Rare	Birds	OS, 28 ¹⁰⁰⁸
	Plants	OS, 70
Rarer	Forms	OS, 177
Recent	Animals	OS, 338, 345
	Beings	OS, 448, 476
	Form(s)	OS, 331, 332, 336, 337, 338, 344, 450, 476
Red	Flowers	OS, 154
Remote in the scale of nature	Beings	OS, 75
Representative	Forms	OS, 372 (x2), 375, 469
Representing	Plants	OS, 375
Retreating	Cliffs	OS, 283
Rising	Islet	OS, 388
Rocky	Cliff	OS, 283
Salt-loving	Plants	OS, 54
Same	Animal(s)	OS, 103, 370
	Climate	OS, 83
	Flower(s)	OS, 99, 251, 271, 473
	Form(s)	OS, 300, 313, 314, 327, 382, 388, 396, 403 (x2), 404, 462
	Nature	OS, 249
Scotch	Plant(s)	OS, 41, 99, 249 (x2), 365, 370, 373
	Tree	OS, 29, 63, 100 (x3)
Selected	Form	OS, 109, 121

¹⁰⁰⁸ Darwin is reproducing a testimony about certain birds.

Several	Animals	OS, 137
	Beings	OS, 3
	Birds	OS, 134
	Forms	OS, 375
	Islets	OS, 409
	Mountain-ranges	OS, 369, 371
Severe	Plants	OS, 64-65
	Climate	OS, 133 (x2)
Sickly	Plants	OS, 9
Silurian	Animals	OS, 306
	Forms	OS, 331
Simple	Being	OS, 5
Simpler	Forms	OS, 488
Simplified	Form	OS, 118
Single	Plant	OS, 38
	Tree	OS, 71, 81
Slaty-blue	Bird	OS, 159
Slightly different	Climate	OS, 347
	Forms	OS, 277, 482
Slightly modified	Forms	OS, 461
	Plant	OS, 392
Slow-breeding	Animals	OS, 103
Slowly upheaved	Mountain	OS, 404
Small	Birds	OS, 184, 212, 361
	Islets	OS, 114
	Tree	OS, 129
Smaller	Animals	OS, 387
	Islets	OS, 24
Snow-capped	Summits	OS, 69
So many	Animals	OS, 196
	Forms	OS, 426
Social	Animals	OS, 87
	Plants	OS, 70
Some	Animal(s)	OS, 9, 42, 171, 377, 387, 439
	Beings	OS, 421
	Bird(s)	OS, 4, 28 ¹⁰⁰⁹ , 445
	Animals	OS, 139
	Form(s)	OS, 83, 172, 200, 331, 334, 463, 484, 351, 375, 407
Plant(s)		OS, 4, 9, 70, 99, 110, 144, 145, 353 (x2), 377
	Trees	OS, 93
Some few	Beings	OS, 488
	Plants	OS, 140, 477
Some other	Plants	OS, 99
Southern	Forms	OS, 375, 379 (x3), 380
	Mountains	OS, 375
Special	Climate	OS, 141

¹⁰⁰⁹ Darwin is reproducing a testimony about certain birds.

Specially endowed	Trees	OS, 276
Specific	Form(s)	OS, 109 (x2), 169, 263, 279, 293, 300, 320, 336 (x2), 342, 396, 462, 465, 472
Specifically distinct	Forms	OS, 50, 372
Sporting	Plants	OS, 9, 132
Still more dominant	Forms	OS, 59
Strictly adapted	Animals	OS, 140
Strictly American	Forms	OS, 403
Strictly arctic	Forms	OS, 369
Strictly littoral	Animals	OS, 300
Striped	Animal	OS, 167
Stunted	Forms	OS, 69
Subjected to experiment	Forms	OS, 277
Subordinate	Forms	OS, 183 (x2), 474
Successive	Forms	OS, 119, 323
Succulent	Plants	OS, 139
Such	Animals Beings Flowers Nature Plants	OS, 36 OS, 388 OS, 97 OS, 352 OS, 360
Sufficiently constant	Form	OS, 484
Supplanted	Form	OS, 463
Surrounding	Beings Forests	OS, 383 OS, 74
Tall	Tree	OS, 221
Tamer	Animal	OS, 215
Temperate	Climate Forms Vegetation Plants	OS, 378 OS, 347, 369 (x2), 377, 378 OS, 378 OS, 377
Temporarily propagated	Plants	OS, 43
Terrestrial	Animals Beings Plants	OS, 100 (x3), 376, 378 OS, 383 OS, 100, 386
Tertiary	Forms	OS, 372
Tired	Birds	OS, 362
Transitional	Forms	OS, 171, 172, 173, 293, 301
Tree-frequenting	Bird	OS, 197
Tropical	Animals Climate Vegetation Plants	OS, 377 OS, 139 OS, 378 OS, 377 (x3)
True	Form	OS, 224
Umbelliferous	Plants	OS, 144
Unaltered	Birds	OS, 314

	Form	OS, 124
Unequally related	Forms	OS, 57
Unexpected	Nature	OS, 86
Uniform	Islets	OS, 114
	Nature	OS, 162
Unimportant	Nature	OS, 161
Unimproved	Forms	OS, 281
Unknown	Form	OS, 172
Unusual	Nature	OS, 157
Useful	Plants	OS, 38
Variable	Being	OS, 8
Various	Animals	OS, 28, 64, 90, 212, 443
	Beings	OS, 382
	Birds	OS, 217
	Forms	OS, 127
Vertebrate	Animals	OS, 96, 191 (x2), 431, 439
Victorious	Forms	OS, 327, 337
Vigorous	Forms	OS, 377
	Plants	OS, 68
Virgin	Forests	OS, 74
Volcanic	Nature	OS, 398
Wading	Birds	OS, 386, 391
Wandering	Animals	OS, 174
Warmer	Climate	OS, 368, 370, 377
Water	Birds	OS, 387
	Plants	OS, 362, 387, 388
Weak	Plants	OS, 9
Well adapted	Birds	OS, 402
Well-bred	Birds	OS, 25
Whole	Animal	OS, 152
	Flower	OS, 454
	Plant	OS, 93
Widely and perfectly diversified	Animals	OS, 116
	Plants	OS, 116
Widely different	Animals	OS, 434, 439, 442
	Climates	OS, 261
	Forms	OS, 332
	Plants	OS, 257
Widely separated	Mountains	OS, 373
Widely separated in the scale of nature	Animals	OS, 252
Wild	Animal(s)	OS, 24, 34
	Birds	OS, 22
	Birds	OS, 216
	Plant	OS, 37
Wingless	Birds	OS, 391
With longer and longer beaks	Birds	OS, 112
With peculiar habits	Beings	OS, 179

and structure		
With shorter and shorter beaks	Birds	OS, 112
Wonderful	Forms	OS, 490
Worst	Animals	OS, 33
Young	Animal(s) Beings Bird(s) Blackbird Plants Trees	OS, 67, 443, 454 OS, 264 OS, 87, 144, 197, 214, 217 (x2) OS, 440 OS, 77 OS, 72

Annex/Table 14: lexicon related to descriptions of abstract nature in the work *On the Origin of Species* by Charles Darwin

ADJECTIVES	NOUNS	REFERENCES
(North) American	Species	OS, 218, 394, 398
A law of the widest generality		OS, 349
Abnormal	Organ Structure	OS, 154 OS, 150
Abnormally developed	Organs	OS, 154
Aboriginal	Species	OS, 19, 164, 254 (x3), 467
Aboriginally distinct	Species	OS, 16, 28, 268
Aborted	Organs	OS, 149, 450, 485
Abundant	Species	OS, 322
Accidental	Relation	OS, 157
Active	Powers	OS, 441
Actual	Gradations	OS, 210
Admirable	Powers	OS, 474
All	Facts	OS, 2, 254, 291, 343, 389, 408, 444
	Gradations	OS, 301, 466
	Laws	OS, 345
	Organs	OS, 459
	Relations	OS, vi, 60, 350, 477
	Species	OS, 16, 24, 57, 128, 135, 139, 154, 179, 250, 277, 281, 282, 300, 301, 306, 313, 315, 316, 341, 349, 405 (x2), 409 (x2), 425, 427, 461, 462, 465, 470, 473, 474, 486, 489
Allied	Species	OS, 6, 29, 150, 159, 162, 169, 173, 175, 256, 281, 293, 302, 306, 374, 380, 383, 385, 389, 395, 404, 408, 419, 463, 474
All-important	Relations	OS, 314
Almost every	Species	OS, 175
Alpine	Species	OS, 175, 349, 365, 369, 403
Analogous	Facts	OS, 257, 271, 340, 347, 375, 391, 395, 399, 404
	Laws	OS, 435
Ancient	Species	OS, 126 (x2), 282
Anomalous	Organ	OS, 193
Another	Species	OS, 6, 76 (x2), 87, 98 (x2), 161, 200, 201, 205, 222, 250, 262, 274, 312, 315, 349, 381 (x2), 438, 464
Any	Organ	OS, 148, 169, 189, 192, 204, 392, 459, 460
	Species	OS, 17, 41, 61 (x2), 82, 150, 151, 187, 234, 238, 258, 259, 265, 273, 280, 316, 318, 330, 418, 464
	Structure	OS, 182, 442

Any one	Species	OS, 6, 17, 57, 102, 112, 113, 114, 116, 119, 121, 128, 153, 157, 175, 200, 201, 269, 321, 430, 470, 473, 474
Any other	Species Structure	OS, 25, 316 OS, 154
Aquatic	Species	OS, 388
Architectural	Powers	OS, 228, 474
Arctic	Species	OS, 367, 369
Ascertained	Facts	OS, 254
Astonishing	Fact Power	OS, 276 OS, 185
Atrophied	Organs	OS, 416, 450, 453
Auditory	Organs	OS, 190
Beautiful	Adaptation(s) Co-adaptations	OS, 61, 197 (x2), 440 OS, 60
Better	Adaptation Structures	OS, 406, 468 OS, 425
Blue	Species	OS, 154
Bodily	Organs Structure	OS, 210 OS, 209, 211
British	Species	OS, 475
Cellular	Structure	OS, 484
Certain	Facts Organs Species	OS, 1, 402, 412 OS, 415, 439 OS, 57, 59, 212, 250 (x2), 262, 265, 351, 380, 381
Certainly distinct	Species	OS, 243
Chief	Facts Laws	OS, 480 OS, 345
Close	Adaptation Gradations Relation	OS, 140 OS, 297 OS, 55, 225, 358, 406
Closely analogous	Organ	OS, 193
Closely enclosed	Organs	OS, 97
Closely related	Species	OS, 26, 55, 128, 353, 400
Closely(-)allied	Species	OS, 15, 16, 17, 58, 59 (x2), 150, 155, 158, 173 (x2), 178, 180, 203, 243, 257 (x2), 261, 272, 273, 342, 369, 374, 402 (x2), 404 (x2), 452, 463, 470, 478 (x3), 486
Closest	Relation	OS, 77
Collateral	Relations	OS, 333
Comb-making	Power	OS, 216
Common	Organ Species Structures	OS, 189 OS, v, 44, 53, 110, 122, 128, 175, 177, 184, 363, 409, 489 OS, 146
Commoner	Species	OS, 110

Competing	Species	OS, 175
Complex	Co-adaptations	OS, 132
	Laws	OS, 200, 263 (x2), 276, 466, 472, 475
	Organ(s)	OS, 189, 195, 457
	Relations	OS, vi, 60, 73, 314, 469
	Structure	OS, 148, 485
Connected	Species	OS, 485
Constitutional	Powers	OS, 140
Corporeal	Structure(s)	OS, 209 (x2), 210 (x2), 243, 474
Countless	Species	OS, 464
Creative	Force	OS, 394
Crossed	Species	OS, 275
Crowded	Species	OS, 110
Curious	Fact	OS, 273
	Adaptation	OS, 97
	Laws	OS, 263, 276
Decisive	Facts	OS, 14
Definite	Laws	OS, 75
Different	Species	OS, 13, 151 (x2), 155, 157 (x2), 253, 255, 351, 426, 434, 442, 457 (x2)
	Structure	OS, 266
Difficult to cross	Species	OS, 256
Digestive	Organs	OS, 361
Diminishing	Organs	OS, 168
Direct	Adaptation	OS, 197
	Relation	OS, 199, 439
Distantly allied	Species	OS, 263
Distinct	Organs	OS, 190, 205
	Species	OS, 26, 29, 42, 43, 47, 49 (x2), 50, 59, 61, 63, 68, 98, 99, 111, 113, 159 (x2), 166 (x2), 174, 176, 193, 211, 218, 246, 250 (x6), 254 (x2), 257, 259, 262, 263, 270, 271, 272, 275, 277, 297 (x2), 299, 301 (x2), 302, 335 (x2), 336, 349, 354, 369, 372, 376, 379, 381 (x3), 395, 398, 402, 404, 405, 406, 407, 409, 411, 438, 462, 464, 478, 481
Domestic	Species	OS, 16
Dominant	Species	OS, 53 (x2), 54 (x4), 59, 325-326, 326 (x4), 327, 343, 411, 411-412, 412, 428, 470, 489
Dominating	Power	OS, 379
Doubtful	Species	OS, v, 44, 47, 48, 49 (x2), 50, 51, 58, 369, 409
Dozen	Species	OS, 429
Dry	Facts	OS, 44
Each	Organ	OS, 480
	Power	OS, 488

	Species	OS, 3, 5, 6, 55, 59, 67, 68, 69, 107, 113, 127, 129, 133, 139, 152, 155, 159, 167 (x2), 172, 175, 199, 209, 210, 211, 279, 280, 297, 320, 322 (x2), 337, 351, 352, 353, 354 (x4), 357, 390, 406, 409, 412, 418, 425, 444, 447, 449, 469, 470 (x3), 471, 471-472, 473, 488
	Structure	OS, 180
Earliest known	Species	OS, 306
Either slightly or considerably modified	Structure	OS, 184
Elaborately constructed	Organ	OS, 5
Electric	Organs	OS, 192, 193 (x3)
Embryological	Relations	OS, 3
Embryonic	Structure	OS, 449
Endemic	Species	OS, 105, 390, 392, 394, 397, 400, 403, 409
Equal	Force	OS, 210, 306
Equally distinct	Species	OS, 57
Equine	Species	OS, 167
Essentially American	Species	OS, 349
European	Species	OS, 140, 375 (x2)
Every	Fact	OS, 62
	Organ	OS, 83
	Species	OS, 74
	Structure	OS, 485
Every other	Structure	OS, 87
Excessively complex	Relations	OS, 469
Existing	Species	OS, 25, 106, 129, 294, 304, 305 (x2), 306, 335, 357, 421, 449
Exquisite	Adaptations	OS, 60
	Structure	OS, 224
Exquisitely adapted	Organs	OS, 453
External	Structure	OS, 146
Extinct	Species	OS, viii, 24, 66, 122, 125, 129 (x2), 210, 219, 282 (x2), 303, 304, 312, 313, 319, 329 (x3), 330, 331, 333, 335, 341, 410
Extraordinarily Abnormal	Species	OS, 24
Extraordinarily-developed	Organ	OS, 169
Extraordinary	Fact	OS, 127, 136
Extreme	Species	OS, 121 (x2)
Extremely close	Species	OS, 257
Extremely different	Organs	OS, 436-437
	Species	OS, 121
Extremely few	Species	OS, 126, 429

Facts of plain signification		OS, 56
Faintly striped	Species	OS, 163
Far-ranging	Species	OS, 301
Far-spreading	Species	OS, 326
Fatal	Fact	OS, 302
Female	Organs	OS, 94
Few	Facts Relations Species	OS, 2, 243, 384 OS, 392 OS, 19, 78, 122, 178, 294, 303, 305, 331, 369, 371-372, 375, 463, 477, 487, 489
Fine	Gradations Species	OS, 296, 329, 462 OS, 297
Finest	Gradation(s)	OS, 180, 449
First	Fact	OS, 346
Fitted for very different habits of life	Structures	OS, 183
Fixed	Law	OS, 314, 318
Flourishing	Species	OS, 59
Following	Fact(s)	OS, 210, 361
Foregoing	Facts	OS, 260, 376
Former	Adaptations Species	OS, 206 OS, 141
Formerly different	Law	OS, 340
Fossil	Species	OS, 187, 287, 298, 323, 330
Frequent	Relation	OS, 396
Fresh-water	Species	OS, 383
Full	Force Powers	OS, 459 OS, 447, 455
Fully acknowledged	Fact	OS, 415
Fully developed	Structures	OS, 183
Functional	Relations	OS, 87
Functionally impotent	Organs	OS, 246, 461
Future	Species	OS, 111
General	Law(s) Relations	OS, 97, 99, 244, 325 OS, 430
Generally extinct	Species	OS, 6
Generally striped	Species	OS, 163
Geographical	Sub-species	OS, 23 (x2), 27
Geological	Facts Relations Structure	OS, 291 OS, 1 OS, 349
Geometrical	Powers	OS, vi, 4, 60, 109, 127
Good	Species Structure(s)	OS, 47, 48, 49, 50, 58, 61, 111, 259, 401 OS, 182, 425
Grand	Fact(s)	OS, 398, 408, 413, 471, 476
Great	Fact(s)	OS, 129, 325, 343, 346, 347, 349, 377, 456, 476

	Force Law(s) Power	OS, 409 OS, 206, 340, 434 OS, 30
Greater	Force	OS, 67, 382
Harmless	Organ	OS, 454
Herbaceous	Species	OS, 392
Hermaphrodite	Species	OS, 451
High	Power	OS, 109
Higher	Law	OS, 206
Highly important	Facts	OS, 190
Highly injurious	Organs	OS, 205
Highly perfected	Structure	OS, 182
Highly remarkable	Fact	OS, 305
Highly useful	Organs	OS, 205
Homologous	Organ(s) Structures	OS, 434 (x2), 438, 457 OS, 480
Identical	Species	OS, 371-372, 374, 381, 404, 409, 478, 487
Identically the same	Species	OS, 369
Immutable	Law	OS, 340
Imperfect	Organs	OS, 453
Important	Fact(s) Organ(s) Power Relations Structure(s)	OS, 111, 241, 356, 397, 452 OS, 45, 46, 155, 196, 415, 416, 417, 418 (x2) OS, 405 OS, vi, 60, 350, 477 OS, 144, 151, 418, 449
Improved	Species	OS, 106 (x2)
In any degree rudimentary	Organ	OS, 453, 454
Incessantly ready	Power	OS, 61
Incipient	Organs Species	OS, 182 OS, 52 (x2), 54, 55, 56 (x2), 57, 61, 110, 111, 125, 169, 325, 411, 470 (x2)
Independent	Relation Species	OS, 395 OS, 52
Independently (-)created	Species	OS, 155, 162
Indigenous	Species	OS, 403
Indispensable	Organs	OS, 205
Individual	Species	OS, 404, 447
Inexplicable	Relation	OS, 396
Infinitely complex	Relations	OS, 61, 119
Inimitable	Powers	OS, 228
Injurious	Organ	OS, 454
Innumerable	Facts Species	OS, 479 OS, 3, 111, 457
Insect	Species	OS, 133

Insensible	Gradations	OS, 175
Insensibly fine	Gradations	OS, 171
Intellectual	Powers	OS, 188
Intelligible	Fact	OS, 345
Intercrossed	Species	OS, 460
Interesting	Fact	OS, 360
Intermediate	Gradations	OS, 47, 203 (x2), 235, 296, 297, 299, 485 (x3)
	Species Structure	OS, 123 OS, 241
Internal	Organ(s)	OS, 45, 83
	Structure	OS, 146
Intimate	Structure	OS, 193, 436
Invariably fertile	Species	OS, 269
Invariably sterile	Species	OS, 481
Known	Laws	OS, 198
	Species	OS, 305
Large	Powers	OS, 388
	Structure	OS, 148
Leading	Facts	OS, 343, 408, 444, 450, 453, 457, 459, 476
Less closely related	Species	OS, 128
Less rudimentary	Organ	OS, 453
Less useful	Structure	OS, 148
Little	Facts	OS, 392
	Power	OS, 480
Little known	Laws	OS, 5, 472
Living	Species	OS, viii, 129, 141, 281, 282, 306, 312, 313, 329, 330 (x2), 341, 489
Long-lost	Structures	OS, 486
Lowly organised	Structures	OS, vi, 131
Luminous	Organs	OS, 193
Main	Facts	OS, 333
Male	Organs	OS, 94
Mammiferous	Species	OS, 395
Manifold	Force	OS, 63
Manufactured	Species	OS, 57
Many	Facts Gradations Laws Organs Relations Species	OS, 94, 257, 361, 363, 392, 399, 409 OS, 460 OS, 11, 43, 85, 466 OS, 189, 204 OS, 314 OS, 28, 44, 51, 54 (x2), 55 (x3), 56 (x3), 89, 106, 126, 168, 174, 257 (x2), 304, 305, 310, 313, 322, 330, 341, 353, 369, 374, 377, 383, 388, 394, 401, 402, 404 (x4), 412, 413, 426, 470, 478 (x2)
	Structures	OS, 199 (x3), 460

Many other	Facts Species Structures	OS, 471 OS, 247 OS, 188
Marsupial	Species	OS, 430
Marvellous	Fact	OS, 364
Mature	Organs	OS, 436
Mediterranean	Species	OS, 288
Mental	Power(s)	OS, 5, 488
Mere	Fact	OS, 54
Modified	Species Structure	OS, 106 OS, 218, 449
More	Species	OS, v, 7, 37, 110, 117, 123, 126, 254, 281, 282, 301, 326, 420, 464, 469, 486
Most	Species	OS, 402
Motive	Power	OS, 235
Much-isolated	Species	OS, 189
Multiple	Structures	OS, vi, 131
Mutual	Relation(s)	OS, 6 (x2), 78, 80, 108, 266, 368, 369, 390, 408, 487
Mysterious	Laws	OS, 12
Nascent breathing	Organ	OS, 452
Native	Species	OS, 115
Natural	Powers Species	OS, 113 OS, 17, 281, 467
Naturalised	Species	OS, 385
Nearest	Relations	OS, 267
Nearly all	Species	OS, 175, 390
Nearly related	Species	OS, 122, 274
Nearly the same	Laws Structure	OS, 409 OS, 110
Necessarily contingent	Facts	OS, 442
Nectar-excreting	Power	OS, 92
New	Relations Species	OS, 351 OS, viii, 56, 59, 105 (x4), 106 (x2), 108, 110, 121, 122 (x2), 123 (x3), 124 (x3), 174, 184, 292 (x2), 298, 307, 312 (x2), 320, 321 (x2), 325, 326 (x3), 327 (x3), 337, 342, 343, 401, 405, 411, 411-412, 446, 447 (x2), 465, 475, 489
Nicely balanced	Forces	OS, 73, 82
Normal	Structure(s)	OS, 143, 159
Northern	Species	OS, 376
Norwegian	Species	OS, 49
Not closely related	Structure	OS, 442
Not in all cases absolutely perfect	Organs	OS, 171
Not indefinitely	Species	OS, 203

variable		
Not local	Species	OS, 353
Not real	Species	OS, 482
Not the most recent	Species	OS, 334
Not the oldest	Species	OS, 334
Notorious	Fact	OS, 252
Numerous	Gradations	OS, 186, 187, 297, 299
	Species	OS, 110, 299, 302, 419
Obscured	Structure	OS, 449, 486
Old	Species	OS, 306, 341
Older	Species	OS, 463
Opposed	Fact	OS, 278
Ordinary	Powers	OS, 138
	Structure	OS, 441
Organs of extreme perfection		OS, 171, 187, 189
Organs of extreme perfection and complication		OS, 186
Organs of high vital or physiological importance		OS, 415, 426
Organs of little (apparent) importance		OS, 194, 195, 197, 199
Organs of paramount importance		OS, 414
Organs of small importance		OS, 171
Organs of trifling (physiological) importance		OS, 171, 195, 433
Original	Species	OS, 122 (x4), 123 (x4)
Other	Facts Organ Relations Species	OS, 14, 147, 243, 343, 389, 404, 458 OS, 190, 441 OS, 56 OS, 3, 6, 16, 23, 29, 57, 58 (x2), 59, 68, 69 (x3), 121, 122 (x3), 123, 129, 133, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 161, 162, 166, 167 (x2), 171, 175 (x2), 184, 200, 218, 223, 251, 257, 259 (x2), 260, 262, 281, 288, 321, 326, 327, 341, 375, 404, 411-412, 425 (x2), 470, 473, 482
	Structure	OS, 474
Other such	Facts	OS, 3, 479
Our	Species	OS, 184, 287, 305, 449
Own	Species	OS, 402, 409
Parent	Species	OS, 7, 16, 17, 52 (x2), 57 (x2), 58, 118, 121, 124 (x2), 247, 249, 250, 253, 259, 281, 282, 297, 321, 446, 447 (x2)
Particular	Species	OS, 322, 418
Particularly distinct	Species	OS, 257
Past	Species	OS, 301
Peculiar	Species	OS, 19, 307, 349, 374, 381, 390 (x2), 402, 409, 477, 478

	Structure	OS, 73
Perfect	Adaptation	OS, 440
	Gradation(s)	OS, 255, 295, 239
	Organ(s)	OS, 195, 202, 204, 262, 466
	Power	OS, 182
	Structure	OS, 188
Perfect in structure	Organs	OS, 246
Perfected	Organ	OS, 187
Perfection of structure		OS, 3
Perfectly defined	Species	OS, 174
Perfectly enclosed	Organs	OS, 101
Perplexing	Facts	OS, 46
Plainly marked	Species	OS, 469
	Sub-species	OS, 469
Polymorphic	Species	OS, 81
Possible	Gradations	OS, 210, 466
Predominant	Power	OS, 43
Prehensile	Organs	OS, 441
Prepotent	Power	OS, 274 (x3)
Present	Species	OS, 301
Primary	Powers	OS, 207
Primordial	Organs	OS, 438
Pure	Species	OS, 246, 247, 248, 250, 253, 256 (x2), 259, 262, 263, 276, 277
Rare	Species	OS, 110, 117, 319, 320
Rarer	Species	OS, 177
Real	Species	OS, 482
Really surprising	Fact	OS, 401
Reasoning	Power(s)	OS, 246, 453
Recorded	Species	OS, 486
Related	Species	OA, 57
	Structure	OS, 77
Relations of the highest importance		OS, 6
Remarkable	Fact(s)	OS, 100, 135, 157, 258, 268, 271, 365, 379, 392, 402
	Law	OS, 339
	Power	OS, 259 (x2)
Representative	Species	OS, 173 (x2), 174, 175, 178 (x3), 336, 342, 369, 403, 404, 409, 462, 478
Reproductive	Organs	OS, 246, 262 (x2), 461
Reputed	Species	OS, 58
Resulting	Structure	OS, 226, 482
Rudimentary	Organ(s)	OS, ix, 152, 161, 168, 392, 411, 416, 433, 450 (x3), 451 (x4), 452 (x6), 453 (x6), 454 (x6), 455 (x6), 456, 457, 480 (x3), 485, 486
	Structures	OS, vi, 131, 425
Same	Fact	OS, 87, 135, 174, 175, 258, 314, 347 (x2), 418

	Law(s) Organ(s) Power Species	OS, 167, 274, 275, 339 (x2), 348, 410, 434, 436, 475 OS, 190, 193 (x2), 204, 415, 426 OS, 410, 453 OS, vi (x2), vii, 13, 16 (x3), 33 (x2), 38, 39, 42, 45 (x5), 60, 61, 63, 68, 70 (x2), 74, 75 (x2), 78, 80, 92, 99, 102, 103, 104, 105, 107, 110, 111, 126, 128 (x2), 132 (x2), 133 (x2), 157 (x3), 158, 167, 169 (x2), 171, 180, 183, 210 (x2), 212 (x2), 218, 224, 238, 239, 240, 248, 250, 251, 256, 258 (x2), 260 (x3), 261, 262 (x2), 267 (x2), 269, 270, 276 (x2), 281, 293, 295, 296, 298, 323, 329, 346, 352 (x3), 353 (x2), 354 (x2), 355, 357, 359, 365 (x2), 368, 369, 384, 388, 389, 394, 395, 397, 405, 407 (x2), 408, 425, 451 (x2), 452, 456, 460, 461, 462, 468 (x2), 470 (x2), 478, 486
Scanty	Facts	OS, 359
Scarcely a single	Fact	OS, 424
Scarcely any	Fact	OS, 290
Second	Fact	OS, 347
Secondary	Laws	OS, 275, 469, 475, 482
Separate	Organ Species	OS, 480 OS, 390
Several	Facts Laws Powers Relations Species	OS, 52, 111, 135, 166, 187, 203, 266, 271, 312, 314, 331, 358, 442 OS, 198, 200, 206, 276 OS, 490 OS, 410 OS, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 29, 151, 155, 156, 158, 163, 164, 165, 166 (x2), 168, 169, 173, 178, 254, 268, 288, 294, 351, 354, 375, 381, 397, 412, 431, 446, 473, 474, 488
Similar	Fact	OS, 140, 313
Simple	Organ Relations	OS, 5 OS, 73
Simplest	Structure	OS, 488
Single	Species	OS, 17, 124, 288, 312, 316, 318, 321, 322, 410, 420, 424 (x2), 475
Singular	Fact(s) Laws	OS, 70, 250, 371 OS, 9
Slave	Species	OS, 220, 221
Slight	Power Relation	OS, 137 OS, 325
Small	Power(s) Species	OS, 17, 207 OS, 222

So large a body of facts		OS, 248
So many	Species	OS, 24, 28, 301
So well adapted	Structure	OS, 77
So-called	Species	OS, 159
Some	Facts	OS, 14, 25, 70, 106, 147, 161, 243, 376, 389
	Gradations	OS, 187
	Law(s)	OS, 89, 325
	Organ	OS, 155
	Power	OS, 137
	Relation	OS, 409
	Species	OS, 6, 46, 63, 69, 78, 81, 122, 154, 155, 218, 259, 260, 281, 294, 306, 369 (x3), 385 (x2), 401 (x2), 404, 405 (x2), 406, 446, 462, 478
Some one	Species	OS, 124, 150, 255, 316, 341
Special	Adaptations	OS, 440
	Facts	OS, 101, 469
	Law	OS, 325
	Power	OS, 260
Specified	Facts	OS, 444
Strange	Fact(s)	OS, 34, 99, 191, 249, 472, 475
	Gradations	OS, 460
	Relations	OS, 470
Strictly analogous	Facts	OS, 376
Striking	Adaptation	OS, 392
	Fact(s)	OS, 322, 375 (x2), 378, 397, 429
	Relation(s)	OS, 392, 406
Structures of very trifling importance		OS, 84
Successive	Gradations	OS, 192
Such	Facts	OS, 17, 94, 133, 141, 223, 358, 365, 381, 406, 475, 477
	Gradations	OS, 210, 301
	Organs	OS, 415
	Relation	OS, 440
	Species	OS, 133, 296, 303, 429
Supposed	Fact	OS, 275
	Law	OS, 450
	Species	OS, 26-27, 27, 58
Surprising	Fact	OS, 160
Term	Species	OS, 485
Terrestrial	Species	OS, 354, 388
Tertiary	Species	OS, 304, 305
The best that it is possible	Structure	OS, 180
The infinite complexity of the relations		OS, 127
Third	Fact	OS, 349
Tolerably well-defined	Species	OS, 177
Transitional	Gradations	OS, 190, 192, 210, 297, 301, 466

True	Species	OS, 15, 47, 49, 58, 482, 484
Truly wonderful	Fact	OS, 128
	Power	OS, 202
Truly-inherited	Species	OS, 23
Unaccountable	Fact	OS, 468
Unconscious	Power	OS, 269
Undoubted	Species	OS, 48, 49, 268
Unequally allied	Species	OS, 59
Unequally related	Species	OS, 128
Unisexual	Species	OS, 101
Universal	Law	OS, 250, 354
Unknown	Laws	OS, 13, 43, 85, 146, 197, 198, 453
	Species	OS, 24
Useful	Organ(s)	OS, 205, 454
	Structure	OS, 148
Useless	Organ(s) Structure	OS, 161, 168, 433, 453, 454, 455, 479 OS, 148 (x2)
Variable	Organ(s)	OS, 168, 455, 459
	Species	OS, 162, 168
Various	Laws	OS, 150
	Organs	OS, 143, 454
	Species	OS, 248, 260, 263
	Structures	OS, 196, 483
Varying	Species	OS, 53, 104, 117 (x2), 176, 314 (x2), 326
Very	Species	OS, 24
Victorious	Species	OS, 76
Vigorous	Species	OS, 67
Visible	Structure	OS, 442
Vital	Organs	OS, 418
Wandering	Species	OS, 394
Weakening	Organs	OS, 168
Well exemplified	Fact	OS, 452
Well(-)defined	Species	OS, 22, 120, 171
Well(-)developed	Organs	OS, 441, 451
Well-ascertained	Facts	OS, 219
Well-established	Facts	OS, 239
Well-known	Fact	OS, 37, 303
	Laws	OS, 89
Well-marked	Species	OS, 111
Widely dissimilar	Species	OS, 251
Widely distinct	Species	OS, 271
Widely(-)different	Structure	OS, 241 (x2)
Widely(-)diffused	Species	OS, 119, 122, 128
Widely(-)ranging	Species	OS, 128, 342, 350, 405, 464
Widely-spread	Species	OS, 489
Wild	Species	OS, 17, 18, 19 (x2), 445
Wonderful	Fact	OS, 241, 376, 439, 477
	Structure	OS, 172

Wonderfully perfect	Structure	OS, 227
Wondrous	Organs	OS, 192
Young	Species	OS, 447

Annex/Table 15: analysis of the adjectivation of the noun *tree* in the work of Romantic poets and the Naturalist authors

	Wordsworth	Coleridge	Shelley	Keats	Humboldt	Darwin
TREE					Adult	
	Aged					Algarroba
			Almond		American	Antediluvian
		Apple			Beautiful	Apple
						Beautiful
						Beech
				Beneficent		
						Berry-bearing
		Birch				
	Blasted	Blasted				
	Blessed					
			Blossoming			
						Bread-fruit
	Breathless					
		Budding				
						Cactus
						Clove
						Cocoa-nut
					Cooling	
						Cork
						Cotton
			Crowded			
						Curious
		Cypress				

TREE			Dark	Dark		
						Dark-green
						Date
					Dead	Dead
						Deciduous
						Different
		Distant				Distant
						Drifted
			Dwarf			
			Eden			
	Elder					
						Embedded
			Embowering			
			Ever-blooming			
						Evergreen
			Ever-verdant			
					(most) External	
					Extraordinary	
				Fair		
						Fallen
					Famous	Famous
		Fearful				
						Female
		Fig				Fig
						Fine
						Finer
						Fir
					Firm	
					First	
				Foreign		
					Forest	

TREE						Former
						Fossilised
				Fresh		
					Fruit	Fruit
						Full-grown
						Fully developed
					Gigantic	Gigantic
						Good
					Gorgeous	
						Grass
					Great	Great
			Green	Green	Green	Green
					Growing	
		Half-uprooted				
				Happy		
			Heaven-breathing			
				Hesperian		
		High	High		High	
					Highest	
			Hoar			
		Hollow		Hollow		
		Huge				Holly
						Immense
						Imported
			Ilex			
		Incense-bearing				
		Knotted			Introduced	
					Large	

TREE			Larger			Larger
						Largest
						Laurel-like
		Leafless		Leafless		Leafless
		Leafy				
						Lighter green
				Lightning-blasted		
		Lime				
		Little			Little	Little
		Living		Living	Living	
						Lofty
				Loftiest		Loftiest
		Lone				
		Lovely				
					Low	Low
					Magnificent	
					Majestic	
						Male
		Melancholy				
					Midmost	
				Mighty		
						Mimosa
				Moss-grown		
		Mossy				
	Moving					
					Much branched	
	Myrtle					
				Neighbour		
					Noble	
					Not uncommon	
	Oak				Oak	

TREE						Of considerable size
		Old		Old	Old	Old
						Older
				Oldest		
		Olive				Olive
						Ombu
						Orange
						Our
						Overhanging
						Pale
						Palm
		Parent	Parent			
						Peach
						Petrified
				Pine		
					Pleasant	
				Poison		
			Pollard		Pollard	
						Poor
				Poplar		
						Precious
						Quillay
						Quince
					Remarkable	Remarkable
		Rimy				
			Rotten			
				Sacred	Sacred	
					Scarcely a single	
	Scattered	Second			Scattered	

TREE						Scotch
						Scrubby
			Shadowy	Shadowy		
	Silent					
						Silicified
	Single				Single	Single
		Sheltering				
				Slighter		
						Small
						Solitary
						Specially endowed
			Spreading			
						Stately
			Strawberry			
				Stubbed		
				Summer		
						Stunted
						Surrounding
				Syrian		
		Tall	Tall		Tall	Tall
			Tallest			Tallest
				Teeming		
						Thin
						Thorny
					Torn-up	
	Tropic					
		Twilight				
					Ugly	
				Unknown		
		Undecaying				
					Upright	

TREE					Uprooted	
					Useful	
						Various
		Vast	Vast			
					Vigorous	
		Walnut				
						Waving
			Weeping	Weeping		
						Well-known
						Well-wooded
						Whole
					Wild	
			Willow			Willow
		Yew	Yew			
				Young Youngling	Young	Young
Total	16	30	37	23	34	105

INDEX OF TABLES FROM THE MAIN TEXT (NOT INCLUDED IN ANNEXES)

Tabla Resumen 1: léxico relativo a las descripciones de la naturaleza en <i>The Prelude</i> de William Wordsworth	69
Tabla Resumen 2: léxico relativo a las descripciones de la naturaleza en la obra de Samuel T. Coleridge	119
Tabla Resumen 3: léxico relativo a las descripciones de la naturaleza en la obra de Percy B. Shelley.....	156
Tabla Resumen 4: léxico relativo a las descripciones de la naturaleza en la obra de John Keats	175
Tabla Invertida 1: rastreo semántico de los adjetivos <i>gentle, glorious, living, lovely, pleasant y sweet</i> en la obra de Shelley	179
Tabla Invertida 2: rastreo semántico de los adjetivos <i>fair, flowery, gentle, lonely, pleasant, solemn y sweet</i> en la obra de Keats	188
Summary Table 5: Romantic lexicon compilation	199
Tabla Resumen 6: léxico relativo a las descripciones de la naturaleza en <i>Ansichten der Natur</i> de Alexander von Humboldt	251
Tabla Resumen 7: léxico relativo a las descripciones de la naturaleza en la obra <i>Relation Historique</i> de Alexander von Humboldt.....	252
Tabla Resumen 8: léxico relativo a las descripciones de la naturaleza en la obra <i>Kosmos</i> de Alexander von Humboldt.....	253
Tabla Resumen 9a: rastreo semántico adicional de sustantivos y adjetivos en la obra de Humboldt	260
Tabla Resumen 9b: rastreo semántico adicional de sustantivos y adjetivos en la obra de Humboldt	263
Summary Table 10: lexicon related to the descriptions of nature in the work <i>Journal of Researches</i> by Charles Darwin	323
Summary Table 11: lexicon related to the descriptions of nature in the work <i>On the Origin of Species</i> by Charles Darwin	324
Comparative Table 1: Romantic and naturalistic adjectives	404
Comparative Table 2: Romantic and naturalistic adjectives	407

BIBLIOGRAPHY

Citation, acronyms and abbreviations:

Citation:

Citations are arranged in accordance with the reference system detailed in the “Notes and bibliography” section of the *Chicago Style Citation* manual, from the *Chicago Manual of Style*, 16th ed., in both the footnotes as well as the bibliography.

Acronyms and abbreviations:

Acronyms and abbreviations are used frequently. The acronyms generally correspond to the most often cited works. To avoid confusion, acronyms have also been created for works whose titles match the abbreviated title of another work. Abbreviations have been created for the other titles.

On the work of William Wordsworth

- LB = *Lyrical Ballads*
- TP = *The Prelude*

- Guide = *Guide to the Lakes*

On the work of Samuel Taylor Coleridge

- AM = *Sonnet: To the Autumnal Moon*
- AP = *To the Author of Poems*
- DN = *The Destiny of Nations*
- DO = *Dejection: An Ode*
- DY = *Ode to the Departing Year*
- EH = *The Eolian Harp*
- ES = *To the Evening Star*
- FA = *First Advent of Love*
- FM = *Frost at Midnight*
- FS = *Fears in Solitude*
- GB = *The Garden of Boccaccio*
- HE = *Hymn to the Earth*

- LB = *Lyrical Ballads*
- OM = *The Old Man of the Alps*
- RM = *Religious Musings*
- RR = *The Reproof and Reply*
- TD = *To Disappointment*
- TN = *The Nightingale*
- WC = *The Wanderings of Cain*
- YF = *To a Young Friend, on his Proposing to Domesticate with the Author*
- YL = *To a Young Lady with a Poem on the French Revolution*

- *Absence = Absence: A Farewell Ode on Quitting School for Jesus College, Cambridge*
- *Anacreon = An Ode in the Manner of Anacreon*
- *Answer = Answer to a Child's Question*
- *Anthem = Anthem for the Children of Christ's College*
- *Baptismal = My Baptismal Birth-Day*
- *Baron = Baron Guelp of Adelstan. A Fragment*
- *Beautiful Spring = Lines: To a Beautiful Spring in a Village*
- *Blossoming = The Blossoming of the Solitary Date-tree*
- *Brockley Coomb = Lines Composed while Climbing the Left Ascent of Brockley Coomb, Somersetshire, May 1795*
- *Burke = Sonnets on Eminent Characters II, Burke*
- *Christening = On the Christening of a Friend's Child*
- *Complaint = The Complaint of Ninathóma*
- *Concert-room = Lines Composed in a Concert-room*
- *Connubial Rupture = On a Late Connubial Rupture in High Life*
- *Destruction = Destruction of the Bastile*
- *Effusion = An Effusion at Evening*
- *Elegy = Elegy: Imitated from one of Akenside's Blank-Verse Inscriptions*
- *Epitaph = Epitaph on an Infant*
- *Erskine = To the Honourable Mr. Erskine*
- *Fancy in Nubibus = Fancy in Nubibus, or the Poet in the Clouds*
- *Fire = Fire, Famine and Slaughter*
- *Friend = Lines on a Friend who Died of a Frenzy Fever Induced by Calumnious Reports*
- *George = To the Rev. George Coleridge*
- *Hour = The Hour when we shall meet again*
- *Hymn = Hymn before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni*
- *Inscription = Inscription for a Fountain on a Heath*
- *Inscription II = Inscription for a Seat by the Road Side half-way up a Steep Hill Facing South*
- *Kubla Khan = Kubla Khan, Or, A Vision in a Dream*
- *La Fayette = Sonnets on Eminent Characters IV, La Fayette*
- *Lady Whipping = On a Lady Whipping*
- *Last Words = Lines Suggested by the Last Words of Berengarius*
- *Lewti = Lewti, or the Circassian Love-Chaunt*
- *Lines = Lines Written in the Album at Elbingerode, in the Hartz Forest*
- *Love, Hope = Love, Hope, and Patience in Education*
- *Lover's Complaint = A Lover's Complaint to his Mistress*
- *Manner of Spenser = Lines in the Manner of Spenser*

- *Matilda* = *To Matilda Betham from a Stranger*
- *Melancholy* = *Lines: To a Friend in Answer to a Melancholy Letter*
- *Miss Barbour* = *Lines Written in Commonplace Book of Miss Barbour, Daughter of the Minister of the U.S.A. to England*
- *Monody* = *Monody on the Death of Chatterton*
- *Nil Pejus* = *Nil Pejus est Caelibe Vitâ*
- *On Revisiting* = *On Revisiting the Sea-Shore*
- *Otter* = *Sonnet: To the River Otter*
- *Pixies* = *Song of the Pixies*
- *Priestley* = *Sonnets on Eminent Characters III, Priestley*
- *Rain* = *An Ode to the Rain*
- *Receiving a Letter* = *Sonnet: On Receiving a Letter Informing me of the Birth of a Son*
- *Reflections* = *Reflections on Having Left a Place of Retirement*
- *Ruined House* = *Sonnets Attempted in the Manner of Contemporary Writers III, on a Ruined House in a Romantic Country*
- *Shurton Bars* = *Lines Written at Shurton Bars*
- *Something Childish* = *Something Childish, but very Natural*
- *Song (Zapolya)* = *Song. From Zapolya*
- *Sonnet* = *Sonnet [To Charles Lloyd]*
- *Sonnets I* = *Sonnets Attempted in the Manner of Contemporary Writers I*
- *Tale* = *The Foster-mother's Tale*
- *Tea-kettle* = *Monody on a Tea-kettle*
- *The Rime* = *The Rime of the Ancient Mariner*
- *This Lime-tree* = *This Lime-tree Bower my Prison*
- *Thought* = *A Thought suggested by a View of Saddleback in Cumberland*
- *Time* = *Time, Real and Imaginary*
- *To a Friend* = *To a Friend who had Declared his Intention of Writing no More Poetry*
- *To a Lady* = *To a Lady, with Falconer's Shipwreck*
- *To Lord Stanhope* = *Sonnets on Eminent Characters XII, To Lord Stanhope on Reading his Late Protest in the House of Lords*
- *To Robert Southey* = *Sonnets on Eminent Characters X, To Robert Southey of Baliol College, Oxford, Author of the 'Retrospect' and Other Poems*
- *Translation* = *Translation of a Passage in Otfried's Metrical Paraphrase of the Gospel*
- *Unfortunate Woman* = *To an Unfortunate Woman whom he Author Had Known in the Days of Her Innocence*
- *Verses* = *Verses: Addressed to J. Horne Tooke...*
- *Visit* = *The Visit of the Gods*
- *Weeping* = *On a Lady Weeping*
- *Wrangham's* = *Translation of Wrangham's 'Hendecasyllabi ad Bruntonam e Granta Exituram'*
- *Young Ass* = *To a Young Ass: Its Mother Being Tethered near it*
- *Young Lady* = *To a Young Lady on her Recovery from a Fever*

On the work of Percy Bysshe Shelley

- DW = *The Daemon of the World*
- IB = *Hymn to Intellectual Beauty*
- MG = *Letter to Maria Gisborne*
- RI = *The Revolt of Islam*
- TL = *The Triumph of Life*
- WA = *The Witch of Atlas*
- WN = *The Woodman and the Nightingale*
- WW = *Ode to the West Wind*

- *Alastor* = *Alastor: or The Spirit of Solitude*
- *Another Version* = *Another Version of the Same*
- *Chancellor* = *To the Lord Chancellor*
- *Chariot of Cloud* = *O that a Chariot of Cloud Were Mine*
- *Churchyard* = *A Summer Evening Churchyard*
- *Dirge* = *Dirge for the Year*
- *Evening* = *Evening: Ponte al Mare, Pisa*
- *False Laurel* = *The False Laurel and the True*
- *Fragments* = *Frangments of an Unfinished Drama*
- *Gentle Visitations* = *Ye Gentle Visitations of Calm Thought*
- *Guitar* = *With a Guitar, to Jane*
- *Icicle* = *On an Icicle that Clung to the Grass of a Grave*
- *Lamp* = *When the Lamp is Shattered*
- *Lerici* = *Lines Written in the Bay of Lerici*
- *Lines* = *Lines: The Cold Earth Slept Below*
- *Magnetic Lady* = *The Magnetic Lady to her Patient*
- *Mask* = *The Mask of Anarchy*
- *Medusa* = *On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery*
- *Mind* = *To the Mind of Man*
- *North Devon* = *Farewell to North Devon*
- *Oedipus Tyrannus* = *Oedipus Tyrannus; or Swellfoot the Tyrant. A Tragedy in Two Acts*
- *Original* = *Original Poetry by Victor and Cazire*
- *Original Draft* = *From the Original Draft of the Poem to William Shelley*
- *Peter Bell* = *Peter Bell the Third*
- *Pine Forest* = *The Pine Forest of the Cascine near Pisa*
- *Posthumous* = *Posthumous Fragments of Margaret Nicholson*
- *Proudly Crowned* = *'And that I Walk thus Proudly Crowned'*
- *Queen* = *To the Queen of my Heart*
- *Queen Mab* = *Queen Mab, §A Philosophical Poem*
- *Republicans* = *To the Republicans of North America*
- *Robert Emmet* = *On Robert Emmet's Grave*
- *Rude Wind* = *The Rude Wind Is Singing*
- *Satire* = *Fragment of a Satire on a Satire*
- *Smiles* = *Smiles for Two Political Characters of 1819*
- *Society* = *A Tale of Society as It Is: From Facts*
- *Soft Winds* = *When Soft Winds and Sunny Skies*
- *Song* = *Song: Rarely, Rarely, Comest Thou*

- *St. Irvyne* = *Poems from St. Irvyne; or, The Rosicrucian*
- *Stanzas* = *Stanzas Written in Dejection, near Naples*
- *The Boat* = *The Boat on the Serchio*
- *Thoughts* = *Thoughts Come and Go in Solitude*
- *To Jane I* = *To Jane: The Invitation*
- *To Jane I* = *To Jane: The Recollection*
- *To Jane II* = *To Jane: 'The Keen Stars were Twinkling'*
- *Variation* = *Variation of the song of the Moon*
- *Vision* = *A Vision of the Sea*
- *Wandering Jew* = *Song from the Wandering Jew*
- *Wine* = *Wine of the Fairies*

On the work of John Keats

- ON = *Ode to a Nightingale*
- *Asleep* = *Extracts from an Opera (Asleep! O Sleep a Little While, White Pearl)*
- *Bards* = *How many bards gild the lapses of time*
- *Belle Dame* = *La Belle Dame sans Merci, A Ballad*
- *Bishop's Teign* = *For there's Bishop's Teign*
- *Blue* = *Blue!—'Tis the Life of Heaven—the Domain*
- *Brother George* = *To My Brother George*
- *City Pent* = *To One who Has Been Long in City Pent*
- *Cold Earth* = *Lines: The Cold Earth Slept Below*
- *Daisy's Song* = *Extracts from an Opera (Daisy's Song)*
- *Dark Vapours* = *After Dark Vapours have Oppressed our Plains*
- *Darkening Gloom* = *As from the Darkening Gloom a Silver Dove*
- *Days of Old* = *Hadst thou Liv'd in Days of Old*
- *Dear Reynolds* = *Dear Reynolds, as Last Night I Lay in Bed*
- *December* = *In a Drear Nighted December*
- *Dove* = *I had a Dove and the Sweet Dove died*
- *Drive Away* = *What can I do to drive Away*
- *Dull Rhymes* = *If by Dull Rhymes our English Must Be Chain'd*
- *Elgin Marbles* = *On Seeing the Elgin Marbles*
- *Endymion* = *Endymion: A Poetic Romance*
- *Eve* = *The Eve of St. Agnes*
- *Faery* = *When They Were Come unto the Faery's Court*
- *Fair Form* = *Had I a Man's Fair Form, then Might my Sighs*
- *Four Fairies* = *Song of Four Fairies: Fire, Air, Earth, and Water*
- *Golden Bow* = *God of the Golden Bow*
- *Grasshopper* = *On the Grasshopper and Cricket*
- *Grecian Urn* = *Ode on a Grecian Urn*
- *Hyperion* = *Hyperion: A Fragment*
- *Joy* = *There is a Joy in Footing Slow across a Silent Plain*
- *Keen* = *Keen, Fitful Gusts Are Whisp'ring Here and There*
- *King Lear* = *On Sitting Down to Read King Lear Once Again*
- *Laurel Crown* = *To a Young Lady Who Sent Me a Laurel Crown*
- *Mermaid Tavern* = *Lines on the Mermaid Tavern*

- *O Solitude = O Solitude! if I must with thee dwell*
- *Old Meg = Old Meg She Was a Gipsy*
- *On a Leander = On a Leander Which Miss Reynolds, my Kind Friend, Gave me*
- *On Receiving = On Receiving a Curious Shell, and a Copy of Verses, from the Same Ladies*
- *Otho the Great = Otho the Great: A Tragedy in Five Acts*
- *Pleasant = This Pleasant Tale is like a Little Copsie*
- *Prison = Written on the Day that Mr. Leigh Hunt Left Prison*
- *Rimini = On the Story of Rimini*
- *Roses = To a Friend Who Sent Me Some Roses*
- *Specimen = Specimen of an Induction to a Poem*
- *Spenser = Spenser, a Jealous Honorer of Thine*
- *St. Mark = The Eve of St. Mark*
- *Stay = Stay, Ruby Breasted Warbler, Stay*
- *Summer's eve = Oh! how I love, on a fair summer's eve*
- *Tear = Shed No Tear—O Shed No Tear*
- *The Fall = The Fall of Hyperion: A Dream*
- *Time's Sea = Time's Sea Hath Been Five Years at its Slow Ebb*
- *Tip-toe = I stood tip-toe upon a little hill*
- *To Charles Cowden = To Charles Cowden Clarke*
- *To George Felton = To George Felton Matthew*
- *Vulgar Superstition = Written in Disgust of Vulgar Superstition*
- *Welcome = Welcome Joy, and Welcome Sorrow*
- *Winter's Wind = O Thou whose Face Hath felt the Winter's Wind*
- *Witching = 'Tis the "Witching Time of Night"*
- *Woe is Me = Ah! Woe is me! Poor Silver-Wing*
- *Woman = Woman! When I Behold Thee Flippant, Vain*

On the work of Alexander von Humboldt

- AN = *Ansichten der Natur*
- RH = *Relation Historique du Voyage aux Régions Équinoxiales du Nouveau Continent*
- Cosmos = *Cosmos, Ensayo de una Descripción Física del Mundo*
- Kosmos = *Kosmos: Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*

On the work of Charles Darwin

- AB = *Autobiography*
- JR = *Journal of Researches*
- OS = *On the Origin of Species*

Other acronyms

- IM = Imagen del mundo
- NS = Natural Selection
- TE = Theory of Evolution
- WV = Worldview

Sources:

- Byron, George Gordon. *The Works of Lord Byron: Poetry*. Edited by Ernest Hartley Coleridge. 7 Vols. London: John Murray, 1898-1904.
- Coleridge, Samuel Taylor.
- Lyrical Ballads, with a Few Other Poems*. London: Printed For J. & A. Arch, Gracechurch Street, 1798.
 - Biographia Literaria*, Ed. John Shawcross. 2 Vols. Oxford: The Clarendon Press, 1907.
 - Miscellanies, Aesthetic and Literary: to which is added "The Theory of Life."* Edited by T. Ashe. London: G. Bell & Sons, 1911.
 - The Poems of Samuel Taylor Coleridge*. Edited by Ernest Hartley Coleridge. London: Oxford University Press, 1924.
 - Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*. Edited by Earl Leslie Griggs. 6 Vols. Oxford: The Clarendon Press, 1956-1971.
- Darwin, Charles.
- On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. London: John Murray, 1859.
 - On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. London: John Murray, 1860.
 - On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. London: John Murray, 1861.
 - The Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. London: John Murray, 1876.
 - Francis Darwin, ed. *The Life and Letters of Charles Darwin, Including an Autobiographical Chapter*. 3 Vols. London: John Murray, 1887.
 - Journal of Researches into the Natural History and Geology of the Various Countries Visited by H.M.S. Beagle round the World, under the Command of Capt. Fitz Roy, R.N.* London: John Murray, 1860.
 - The Correspondence of Charles Darwin*. 23 Vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1985-2015.
 - Barlow, Nora, ed. *The Autobiography of Charles Darwin, 1809-1882*. New York: W.W. Norton & Company, 2005.
- von Humboldt, Alexander.
- Relation Historique du Voyage aux Régions Équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799-1804*. 3 Vols. Paris: L'imprimerie de Smith, 1814-1825.
 - Kosmos, Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, 5 Vols. Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1845-1862.

- Views of Nature or Contemplations on the Sublime Phenomena of Creation; with Scientific Illustrations*. Translated by E. C. Otté and Henry G. Bohn. London: Henry G. Bohn, 1850.
- Studienausgabe*. 7 Bände (erschienen in 10 Bänden). Herausgegeben von Hanno Beck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987-1997.
- Ansichten der Natur*, in *Studienausgabe*, herausgegeben von Hanno Beck, Band V. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.
- Kosmos, Entwurf einer Physischen Weltbeschreibung*, in *Studienausgabe*, herausgegeben von Hanno Beck, Band VII (2 Teilbände) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.
- Cuadros de la Naturaleza*. Traducido por Bernardo Giner de los Ríos. Madrid: Catarata, 2003.
- del Moral, Joaquín. Presentación a la obra *Cuadros de la Naturaleza*. Traducido por Bernardo Giner de los Ríos, 7-10. Madrid: Catarata, 2003.
- Cosmos, o Ensayo de una Descripción Física del Mundo*. Traducido por Francisco Díaz Quintero, 2 tomos. Madrid: Establecimiento Tipográfico de D. Ramón Rodríguez de Rivera, 1851-1852.
- Cosmos, Ensayo de una Descripción Física del Mundo*, Traducción de los tomos I, II, III y IV de Bernardo Giner y José de Fuentes. Traducción del tomo V de Norak. Madrid: CSIC/Catarata, 2011.
- Keats, John.
- The Complete Poetical Works and Letters of John Keats, Cambridge Edition*. Boston and New York: Houghton, Mifflin Company, 1899.
- The Poems of John Keats*. Edited by Jack Stillinger. Cambridge (Massachusetts): The Belknap Press of Harvard University Press, 1978.
- Shelley, Percy Bysshe.
- The Complete Poetical Works of Shelley*. Edited by Thomas Hutchinson. Oxford: The Clarendon Press, 1904.
- The Letters of Percy Bysshe Shelley*. Edited by Frederick L. Jones. Oxford: The Clarendon Press, 1964.
- The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*. Edited by Roger Ingpen, and Walter E. Peck. 10 Vols. New York: Gordian Press, 1926-1930 (Reprinted New York: Gordian Press, 1965).
- Wordsworth, William.
- Lyrical Ballads, with a Few Other Poems*. London: Printed For J. & A. Arch, Gracechurch Street, 1798.
- Letters of the Wordsworth Family from 1787 to 1855*. Edited by William Knight. 3 Vols. Boston and London: Ginn and Company, 1907.
- The Letters of William and Dorothy Wordsworth*. Edited by Ernest de Sélincourt. 3 Vols. Oxford: The Clarendon Press, 1935, 1937, 1939.
- Wordsworth: Poetical Works*. Edited by Thomas Hutchinson. Revised by Ernest de Sélincourt. London: Oxford University Press, 1975 (1st ed. 1904).

—*The Complete Poetical Works of Wordsworth*. Edited by Paul D. Sheats. Boston: Houghton Mifflin Company, 1982.

—*Guide to the Lakes*. Edited by Ernest de Sélincourt. Oxford: Oxford University Press, 1984 (Reprint of the 1906 edition, based on the 5th edition, 1835).

—*The Prelude, or Growth of a Poet's Mind*. Edited by Ernest de Sélincourt. London: Oxford University Press, 1928.

Secondary bibliography:

—Abrams, Meyer Howard.

—*The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1974 (1st ed. 1953).

—*Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: W.W. Norton & Company, 1973.

—*The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1984.

—*The Fourth Dimension of a Poem, and other Essays*. New York: W.W. Norton & Company, 2012.

—Adorno, Theodor W.

—*Philosophische Terminologie*. Herausgegeben von Rudolf Zur Lippe. 2 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973-1974.

—*Teoría Estética*. Vol. 7 en *Obra Completa*. Traducido por Jorge Navarro Pérez. 20 tomos divididos en 23 volúmenes. Madrid: Akal, 2004.

—Aliata, Fernando, y Silvestri, Graciela. *El Paisaje como Cifra de Armonía: Relaciones entre Cultura y Naturaleza a través de la Mirada Paisajística*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2001.

—Álvarez López, Enrique. "Para un Ensayo sobre la Trayectoria Científica de Alejandro de Humboldt." *Estudios Geográficos* 76 (1959): 235-371.

—Ambacher, Michel. *Les Philosophies de la Nature*. Paris: P.U.F., 1974.

—Appleton, Jay. *The Experience of Landscape*. New York: Wiley, 1996.

—Arnaldo, Javier,

—ed. *Fragmentos para una Teoría Romántica del Arte*. Madrid: Tecnos, 1987.

—*Estilo y Naturaleza. La obra de Arte en el Romanticismo Alemán*. Madrid: Visor, 1990.

—Assunto, Rosario. *Ontología y Teleología del Jardín*. Traducido por Mar García Lozano. Madrid: Tecnos, 1991.

—Avenarius, Richard. "Der Natürliche Weltbegriff." In *Der menschliche Weltbegriff*, 4-20. Leipzig, 1927 (1st ed. 1891).

—Baird, Theodore. "Darwin and the Tangled Bank." *American Scholar* 15 (1946): 477-486.

- Barth, J. Robert, S.J. *The Symbolic Imagination: Coleridge and the Romantic Tradition*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1977.
- Baumer, Franklin L. *El Pensamiento Europeo Moderno*. Traducido por Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Beck, Hanno y Schoenwaldt, Peter. *El Último de los Grandes: Alexander von Humboldt, Contornos de un Genio*. Bonn: Inter Naciones, 1999.
- Becker, Christian; Faber, Malte; Hertel, Kirsten and Manstetten, Reiner. “Malthus vs. Wordsworth: Perspectives on Humankind, Nature and Economy. A Contribution to the History and the Foundations of Ecological Economics.” *Ecological Economics* 53 (2005): 299-310.
- Beer, Gillian.
- “Darwin’s Reading and the Fictions of Development.” In *The Darwinian Heritage*, edited by David Kohn, 543-588. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1985.
- “‘The Face of Nature’: Anthropomorphic Elements in the Language of ‘The Origin of Species’.” In *Languages of Nature: Critical Essays on Science and Literature*, edited by Ludmilla Jordanova, 212-243. London: Free Association Books, 1986)
- “Problems of Description in the Language of Discovery.” In *One Culture*, edited by George Levine, 35-58. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.
- Darwin’s Plots. Evolutionary Narrative in Darwin: George Eliot, and Nineteenth-century Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- “Lineal Descendants: The *Origin’s* Literary Progeny.” In *The Cambridge Companion to the “Origin of Species,”* edited by Michael Ruse and Robert J. Richards, 275-294. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Beer, John. “The Paradoxes of Nature in Wordsworth and Coleridge.” *The Wordsworth Circle* 40, Issue 1 (2009): 4-9.
- Behe, Michael J. *Darwin’s Black Box: the Biochemical Challenge to Evolution*. New York: Free Press, 2006.
- Bell, Clive. *Art*. New York: Frederick A. Stokes Company, 1913.
- Berlin, Isaiah. *The Roots of Romanticism*. Edited by Henry Hardy. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 2001.
- Blumenberg, Hans. *La Legibilidad del Mundo*. Traducido por Pedro Madrigal Devesa. Barcelona: Paidós, 2000.
- Botting, Douglas. *Humboldt y el Cosmos, Vida, Obra y Viajes de un Hombre Universal (1769-1859)*. Barcelona: Serbal, 1981.
- Bourassa, Stephen C. *The Aesthetics of Landscape*. London: Belhaven Press, 1991.
- Boyer, Pascal.
- Religion Explained: the Human Instincts that Fashion Gods, Spirits and Ancestors*. London: Vintage, 2002.
- “Why Is Religion Natural?” *Skeptical Inquirer* 28, Issue 2 (2004): 25-31.

- Bradley, Benjamin Sylvester. “Darwin’s Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in *On the Origin of Species*.” *Journal of the History of Biology* 44 (2009): 205-232.
- Brockman, John. *The Third Culture: Beyond the Scientific Revolution*. New York: Touchstone, 1995.
- Brooke, Stopford A.
 —*Theology in the English Poets: Cowper, Coleridge, Wordsworth and Burns*. London: J.M. Dent & Sons, 1910.
 —*Naturalism in English Poetry*. New York: E.P. & Company, 1920.
 —Introduction to the reprint of the 1887 edition of Shelley’s *Epipsychidion*. Edited by Robert Alfred Potts, xix-xlv. New York: AMS Press, 1975.
- Browne, Thomas. *Religio Medici, Urn Burial, Christian Morals and other Essays*. Edited by John Addington Symonds. London: Walter Scott, 24 Warwick Lane, 1886.
- Bulhof, Ilse Nina. *The Language of Science: A Study of the Relationship Between Literature and Science in the Perspective of a Hermeneutical Ontology, with a Case Study of Darwin’s ‘The Origin of Species’*. Leiden: E.J. Brill, 1992.
- Bunkse, Edmunds V. “Humboldt and an Aesthetic Tradition in Geography.” *The Geographical Review* 71: 2 (1981): 127-146.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Edited by James T. Boulton. London: Routledge and Kegan Paul, 1958. (1^a ed. 1757).
- Burwick, Frederick. *The Damnation of Newton: Goethe’s Color Theory and Romantic Perception*. Berlin: Walter de Gruyter, 1986.
- Bury, John Bagnell. *The Idea of Progress: an Inquiry into its Origin and Growth*. New York: Dover Publications, 1987.
- Buttimer, Anne. “Beyond Humboldtian Science and Goethe’s Way of Science: Challenges of Alexander von Humboldt’s Geography.” *Erdkunde* 55, Issue 2 (2001): 105-120.
- Campbell, John Angus.
 —“Darwin and The Origin of Species. The Thetorical Ancestry of an Idea.” *Speech Monograph* 37 (1970): 1-14.
 —“Nature, Religion and Emotional Response: a Reconsideration of Darwin’s Affective Decline.” *Victorian Studies* 18: 2 (1974): 159-174.
- Cannon, Susan Faye. *Science in Culture: The Early Victorian Period*. New York: Dawson and Science History Publications, 1978.
- Cannon, Walter F.
 —“The Bases of Darwin’s Achievement: a Revaluation.” *Victorian Studies* 5 (1961): 109-134.
 —“Darwin’s Vision in *On the Origin of Species*.” In *The Art of Victorian Prose*, edited by George Levine and William Madden, 154-176. New York: Oxford University Press, 1968.
- Caponi, Gustavo. “De Humboldt a Darwin: una Inflexión Clave en la Historia de la Biogeografía,” *Geosul* 45 (2008): 27-41.

- Carlyle, Thomas. *Sartor Resartus*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Carus, Carl Gustav. *Cartas y Anotaciones sobre Pintura de Paisaje*. Traducido por José Luis Arántegui. Madrid: Visor, 1992.
- Castro, Sixto J. *En Teoría, es Arte: una Introducción a la Estética*. Salamanca: San Esteban-Edibesa, 2005.
- Chouquer, Gérard. *L'étude des Paysages. Essais sur leurs Formes et leur Histoire*. Paris: Errance, 2000.
- Collingwood, Robin George. *The Idea of Nature*. Oxford: Oxford University Press, 1960.
- Corbera Millán, Manuel. “Ciencia, Naturaleza y Paisaje en Alexander von Humboldt.” *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 64 (2014): 37-64.
- Culler, A. Dwight. “The Darwinian Revolution and Literary Form.” In *The Art of Victorian Prose*, edited by George Levine and William Madden, 224-246. New York: Oxford University Press, 1968.
- Danto, Arthur Coleman. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 2005 (1^a ed. 1986).
- Davidson, Graham. “Coleridge and the Bible.” *The Coleridge Bulletin*, New Series 23, (2004): 63-82.
- Dawkins, Richard,
 —*The Blind Watchmaker*. New York: W. W. Norton & Company, 1986.
 —*Unweaving the Rainbow: Science, Delusion and the Appetite for Wonder*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1998.
 —*The Greatest Show on Earth: the Evidence for Evolution*. London: Bantam Press, 2009.
- Day, Aidan. *Romanticism*. New York: Routledge, 1996.
- Dear, Peter. *The Intelligibility of Nature: How Science Makes Sense of the World*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2006.
- Dembski, William A. *Intelligent Design: the Bridge Between Science and Theology*. Downers Grove, IL: InterVarsity Press, 1999.
- Dennett, Daniel C. *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life*. London: Penguin Books, 1996.
- Depew, David J. “The Rhetoric of the *Origin of Species*.” In *The Cambridge Companion to the “Origin of Species,”* edited by Michael Ruse and Robert J. Richards, 237-255. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Descartes, René. *Oeuvres de Descartes*. Edited by Charles Adam and Paul Tannery, XIII Vols. Paris: Vrin, 1964-1974.
- Dijksterhuis, Eduard Jan. *The Mechanization of the World Picture: Pythagoras to Newton*. Translated by C. Dikshoorn. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Dilthey, Wilhelm,
 —*The Essence of Philosophy*. Translated by Stephen A. Emery and William T. Emery. New York: AMS Press, 1969 (Reprinted with the permission of North Carolina Press).

- Selected Writings*. Translated and edited by H. P. Rickman. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Selected Works*. Edited by Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi. 5 Vols. Princeton: Princeton University Press, 1989-2010.
- Dutton, Denis. *The Art Instinct: Beauty, Pleasure & Human Evolution*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Dux, Günter. *Die Logik der Weltbilder*. Frankfurt Suhrkamp, 1982.
- Eder, Klaus. *The Social Construction of Nature*. London: Sage, 1996.
- Ende, Stuart A. *Keats and the Sublime*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- Evert, Walter H., *Aesthetic and Myth in the Poetry of Keats*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1965.
- Farinelli, Franco. “El Don de Humboldt: el Concepto de Paisaje.” En *Geografía, Paisaje e Identidad*. Editado por Clara Copeta y Rubén Lois, 43-50. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- Ferber, Michael. *Romanticism: A very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Fernández Pérez, Joaquín. *Humboldt: el Descubrimiento de la Naturaleza*. Tres Cantos, Nivola, 2002.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. 4 Vols. Barcelona: Ariel 2009.
- Fleming, Donald. “Charles Darwin, the Anaesthetic Man.” *Victorian Studies* 4 (1961), 219-236.
- Foster, Damon Samuel. *A Blake Dictionary: the Ideas and Symbols of William Blake*. Lebanon, NH: Dartmouth College Press, 2013.
- Fowles, John. “Seeing Nature Whole.” *Harper’s* 259 (1979): 49-68.
- Fraser, Hilary. *Beauty and Belief: Aesthetics and Religion in Victorian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Freud, Sigmund. “Plädoyer für eine wissenschaftliche Weltauffassung.” In *Religionskritik. Arbeitstexte für den Unterricht*, herausgegeben von Norbert Hörster. Stuttgart: Reclam, 1984.
- Frye, Northrop. *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society*. London: Methuen & Co LTD, 1970.
- Fulford, Tim. “Coleridge, Böhme and the Language of Nature.” *Modern Language Quarterly* 52, Issue 1 (1991): 37-52.
- Furniss, Tom. “A Romantic Geology: James Hutton’s 1788 ‘Theory of Earth’.” *Romanticism* 16, Issue 3 (2010): 305-321.
- Garstang, Walter. “Wordsworth’s Interpretation of Nature.” *Nature* (supplement) 117, Issue 2933 (1926): 1-8.
- Galán, Ilia. *El Romanticismo: F.W.J. Schelling o el Arte Divino*. Madrid: Ediciones Endymión, 1999.
- Gaskins, Avery F. “Coleridge: Nature, the Conversation Poems and the Structure of Meditation.” *Neophilologus* 59, Issue 4 (1975): 627-635.

- Gauss, Marilyn. “From Wordsworth to Darwin: ‘On to the Fields of Praise’” *Wordsworth Circle* 10, Issue 1 (1979): 33-48.
- Goethe, Johann W.
 —*Italian Journey*. Translated by W. H. Auden and Elizabeth Mayer. London: Penguin Books, 1970.
 —*Viaje a Italia*. Traducido por Manuel Scholz Rich. Barcelona: Ediciones B, 2009.
- Goetzmann, William. *Army Exploration in the American West, 1803-1862*. New Haven: Yale University Press, 1959.
- Gombrich, Ernst. *Art and Illusion*. New York: Pantheon Books, 1960.
- González Moreno, Beatriz. *Lo Sublime, lo Gótico y lo Romántico: La Experiencia Estética en el Romanticismo Inglés*. Monografías N° 52. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis and New York: The Bobbs-Merrill Company Inc., 1968.
- Gopnik, Adam. *Angels and Ages: A Short Book about Darwin, Lincoln and Modern Life*. London: Quercus, 2010.
- Grant, Verne. *The Evolutionary Process: a Critical Study of Evolutionary Theory*. New York: Columbia University Press, 1991.
- Grob, Alan. “Noumenal Inferences: Keats as Metaphysician.” In *Critical Essays on John Keats*, edited by Hermione de Almeida, 292-317. Boston, Mass.: G.K. Hall, 1990.
- Gould, Stephen Jay.
 —“Church, Humboldt, and Darwin: The Tension and Harmony of Art and Science.” In *Frederic Edwin Church*, edited by Franklin Kelly, 94-107. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1989.
 —*The Structure of Evolutionary Theory*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Hard, Gerhard. “Die Landschaft der Sprache und die Landschaft der Geographen. Semantische und forschungslogische Studien.” *Colloquium Geographicum* 11. Bonn: Ferd. Dümmler, 1970.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lectures on the Philosophy of World History. Introduction: Reason in History*. Translated by N. H. Nisbet. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- Heidegger, Martin.
 —*Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriff*. In *Gesamtausgabe*, edited by Petra Jaeger. 102 Bände. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1978-2013.
 —*Identity and Difference*. Translated by Joan Stambaugh. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- Hentschel, Cedric. “Alexander von Humboldt’s Synthesis of Literature and Science.” In *Alexander von Humboldt 1769/1969*, edited by Adolf Meyer-Abich, 97-132. Bonn: Inter Nationes, 1969.
- Heringman, Noah. *Romantic Rocks, Aesthetic Geology*. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press, 2010.

- Himmelfarb, Gertrude. *Darwin and the Darwinian Revolution*. Chicago: Elephant Paperback, 1996.
- Hirsch, Edward. *A Poet's Glossary*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2014.
- Hogle, Jerrold E. *Shelley's Process: Radical Transference and the Development of his Major Works*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Holmes, Richard. *The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science*. London: Harper Press, 2009.
- Honour, Hugh. *Romanticism*. London: Allen Lane, 1979.
- Hösle, Vittorio and Illies, Christian, eds. *Darwinism and Philosophy*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2005.
- Hudson, Brian J. "Waterfalls, Science and Aesthetics." *Journal of Cultural Geography* 30, Issue 3 (2013): 356-379.
- Hugo, Victor Marie. *Les Feuilles D'automne*. Paris: Eugène Renduel, 1832.
- Hume, Brad D. "The Romantic AND the Technical in Early Nineteenth-Century American Exploration." In *Surveying the Record: North American Scientific Exploration to 1930*, edited by Edward C. Carter II. Vol. 231, 301-316. Philadelphia: American Philosophical Society, 1999.
- Hume, David. "The Natural History of Religion." In *The Clarendon Edition of the Works of David Hume*. Edited by Tom L. Beauchamp. 8 Vols. New York: Oxford University Press, 2007.
- Husserl, Edmund. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie: Erstes Buch*, edited by W. Biemel, Band III. In *Husserliana*. 42 Bände. Den Haag: Martinus Nijhof, 1973-2014.
- Hyman, Stanley Edgar. *The Tangled Bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud as Imaginative Writers*. New York: Atheneum, 1962.
- Jaspers, Karl.
- Psychologie der Weltanschauungen*. Berlin: Verlag von Julius Springer, 1919.
- Psicología de las Concepciones del Mundo*. Traducido por Mariano Marín Casero. Madrid: Gredos, 1967.
- Jiménez, Bárbara.
- "Metaphysics in the Work of Charles Darwin." In *Metaphysics or Modernity: Contributions to the Bamberg Summer School 2012*. Edited by Simon Baumgartner, Sebastian Krebs and Thimo Heisenberg, 29-44. Bamberg: University of Bamberg Press: 2013.
- "Charles Darwin y el "Desencanto" Weberiano," *Daimon* (in press 2016).
- "Percepción, Descripción y Explicación en la Obra de Alexander von Humboldt," *Ideas y Valores* 165 (in press 2017).
- Jordanova, Ludmilla. "Introduction." In *Languages of Nature: Critical Essays on Science and Literature*, edited by Ludmilla Jordanova, 15-47. London: Free Association Books, 1986.
- Jugurtha, Lillie B. *Keats and Nature*. American University Studies, Series IV, English Language and Literature, vol. 18. New York: Peter Lang, 1985.
- Kant, Immanuel.

- Kritik der Urteilskraft*. Herausgegeben von Karl Vorländer. Leipzig: Felix Meiner, der Philosophischen Bibliothek Band 39a, 1922.
- Critique of the Power of Judgement*. Edited by Paul Guyer. Translated by Paul Guyer and Eric Matthews. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Kapstein, I.J. “The Meaning of Shelley’s ‘Mont Blanc’.” *PMLA* 62, Issue 4 (Dic. 1947): 1046–1060.
- Keach, William. *Shelley’s Style*. New York and London: Methuen, 1984.
- Keanie, Andrew. “Coleridge’s Capable Negativity in ‘Dejection: an ode’.” *Romanticism* 13, Issue 3 (2007): 281-292.
- Kearney, Michael. *World View*. Novato (California): Chandler & Sharp, 1984.
- Kenosian, David. “Speaking of Nature.” In *Alexander von Humboldt: From the Americas to the Cosmos*, edited by Raymond Erickson, Mauricio A. Font, and Brian Schwartz, 501-508. New York: Bildner Center, City University of New York, 2004.
Online publication:
http://www.gc.cuny.edu/CUNY_GC/media/CUNY-Graduate-Center/PDF/Centers/Bildner%20Center%20for%20Western%20Hemisphere%20Studies/Publications/humboldt.pdf
- Kohn, David.
- “Darwin’s Ambiguity: The Secularization of Biological Meaning.” *The British Journal for the History of Science* 2: 22 (1989), 215-239.
- “The Aesthetic Construction of Darwin’s Theory.” In *The Elusive Synthesis: Aesthetics and Science*, edited by A. I. Tauber, 13-48. The Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1997.
- Krätz, Otto. *Alexander von Humboldt: Wissenschaftler, Weltbürger, Revolutionär*. München: Callwey Verlag, 1997.
- Kuhn, Thomas S. “Comment on the Relations of Science and Art.” In *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, 340-351. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1977).
- Larson, Barbara. “Darwin, Burke, and the biological Sublime.” In *Darwin and Theories of Aesthetics and Cultural History*, edited by Barbara Larson and Sabine Flach, 17-36. Surrey: Ashgate, 2013.
- Legouis, Émile. *A Short History of English Literature*. Translated by V.F. Boyson, and J. Coulson. Oxford: The Clarendon Press, 1978.
- Leighton, Angela. *Shelley and the Sublime: An Interpretation of the Major Poems*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Lenoble, Robert. *Esquisse d’une Histoire de l’idée de la Nature*. Paris: Albin Michel, 1968.
- Levere, Trevor Harvey. “‘The lovely shapes and sounds intelligible’: Samuel Taylor Coleridge, Humphry Davy, science and poetry.” In *Nature Transfigured: Science and Literature, 1700-1900*, edited by John Christie, and Sally Shuttleworth, 85-101. Essex: Manchester University Press, 1989.
- Levine, George,
- “One Culture: Science and Literature.” In *One Culture*, edited by George Levine, 3-32. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.

- Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Darwin Loves You. Natural Selection and the Re-enchantment of the World*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 2008.
- Darwin the Writer*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Livingstone, David. “Darwinian Landscapes.” In *Envisioning Landscapes, Making Worlds*, edited by Stephen Daniels, Dydia DeLyser, J. Nicholas Entrikin and Douglas Richardson, 106-117. New York: Routledge, 2011
- Lloyd, Elisabeth A. *The Structure and Confirmation of Evolutionary Theory*. New York: Greenwood Press, 1988.
- Lovejoy, Arthur O.
- “‘Nature’ as Aesthetic Norm.” In *Essays in the History of Ideas*, 69-77. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1948.
- “The First Gothic Revival and the Return to Nature.” In *Essays in the History of Ideas*, 136-165. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1948.
- “The Meaning of ‘Romantic’ in the Early German Romanticism.” In *Essays in the History of Ideas*, 183-206. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1948.
- “On the Discrimination of Romanticisms.” In *Essays in the History of Ideas*, 228-253. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1948.
- The Great Chain of Being*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- MacEnzie, Robert Beverley. *The Darwinian Theory of the Transmutation*. London: James Nisbet & Co., 1867.
- Mackie, Alexander. *Nature Knowledge in Modern Poetry*. London: The Aberdeen University Press, 1906.
- Mahner, Martin and Bunge, Mario. *Foundations on Biophilosophy*. Berlin: Springer, 1997.
- Manier, Edward. *The Young Darwin and his Cultural Circle*. Studies in the History of Modern Science. Vol. 2. Dordrecht: D. Reidel Publishing Co., 1978.
- McCauley, Robert N. *Why Religion is Natural and Science is Not*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Marquard, Odo. “Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften,” in *Apologie des Zufälligen*, 99-116. Stuttgart: Reclam, 1986.
- Mayos Solsona, Gonçal. *Ilustración y Romanticismo. Introducción a la Polémica entre Kant y Herder*. Barcelona: Herder, 2004.
- Mayr, Ernst.
- Evolution and the Diversity of Life: Selected Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.
- One Long Argument: Charles Darwin and the Genesis of Modern Evolutionary Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- This is Biology: the Science of the Living World*. Cambridge (Massachusetts): The Belknap Press of Harvard University Press, 1997.

- What Evolution Is*. London: Phoenix, 2003.
- McFarland, Thomas. “The Symbiosis of Coleridge and Wordsworth.” *Studies in Romanticism* 11, Issue 4 (1972): 263-303.
- Meredith, George. *The Poetical Works of George Meredith*. London: Constable and Company Ltd., 1912.
- Merleau-Ponty, Maurice. *The Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. New York: Humanities Press, 1962.
- Mill, John Stuart. “What is Poetry?” En *Early Essays*, edited by J. W. M. Gibbs, 201-217. London: George Bell and Sons, 1897.
- Millán-Zaibert, Elizabeth. “A ‘Romantic’ Encounter with Latin America.” In *Alexander von Humboldt: from the Americas to the Cosmos*, edited by Raymond Erickson, Mauricio A. Font, and Brian Schwartz, 41-55. New York: Bildner Center, City University of New York, 2004.
- Online Publication:
http://www.gc.cuny.edu/CUNY_GC/media/CUNY-Graduate-Center/PDF/Centers/Bildner%20Center%20for%20Western%20Hemisphere%20Studies/Publications/FrontMatter_004.pdf
- Milnes, Tim. *William Wordsworth, The Prelude: A Reader’s Guide to Essential Criticism*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Modiano, Raimonda. *Coleridge and the Concept of Nature*. London: Macmillan, 1985.
- Moscovici, Serge. *Essai sur l’histoire humaine de la nature*. Paris: Flammarion, 1968.
- Moya, Andrés. *Evolución: Puente entre las Dos Culturas*. Pamplona: Laetoli, 2010.
- Myers, Greg. *Writing Biology: Texts in the Social Construction of Scientific Knowledge*. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.
- Naugle, David K. *Worldview: The History of a Concept*. Cambridge: William B. Eerdmans Publishing Company, 2002.
- Nichols, Ashton. “Roaring Alligators and Burning Tygers: Poetry and Science from William Bartram to Charles Darwin.” *Proceedings of the American Philosophical Society* 149, Issue 3 (September 2005): 304-315.
- Nicholson, Marjorie Hope.
- The Art of Description*. New York: F.S. Crofts, 1925.
- Mountain Gloom and Mountain Glory: the Development of the Aesthetics of the Infinite*. Seattle and London: University of Washington Press, 1997.
- Nietzsche, Friedrich. *Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 40 Bände in 9 Abteilungen. Berlin: Walter de Gruyter: 1967-1978.
- Nisbet, Robert. *The History of the Idea of Progress*. New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2009.
- Novalis. *Notes for a Romantic Encyclopedia: Das Allgemeine Brüllon*. Translated and edited by David W. Wood. Albany: State University of New York Press, 2007.

- O’Neill, Michael. *The Human Mind’s Imaginings: Conflict and Achievement in Shelley’s Poetry*. Oxford: The Clarendon Press, 1989.
- Pacho, Julián,
- “Las Paradojas de la Razón Técnica o las Dificultades de una Idea Naturalista de la Razón.” *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura* 133 (1989): 125-145.
 - ¿Naturalizar la Razón? Alcance y Límites del Naturalismo Evolucionista*. Madrid: Siglo XXI, 1995.
 - “Natural versus Naturalista y Viceversa.” En *La naturalización de la filosofía: Problemas y límites*. Editado por T. Grimaltos y J. Pacho, 17-46 (Valencia: Pre-Textos, 2005).
 - Positivismo y Darwinismo*. Madrid: Akal, 2005.
 - “Algunos Aspectos de la No-naturalidad de la Ciencia.” En *Culturas Científicas y tecnológicas: Dimensiones y Realidades*, editado por Leticia Minhot y Andrea Torrano, 61-76. Córdoba (Argentina): Brujas, 2009.
- Panikkar, Raimundo. *El Concepto de Naturaleza: Análisis Histórico y Metafísico de un Concepto*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filosofía “Luis Vives,” 1972.
- Paradis, James. “Darwin and Landscape.” *Annals of the New York Academy of Sciences* 360 (Victorian Science and Victorian Values). *Literary Perspectives* (1981): 85-110.
- Paris, John Ayrton. *The Life of Sir Humphry Davy*. II Vols. London: Henry Colburn and Richard Bentley, 1831.
- Pence, Charles H. “Nietzsche’s Aesthetic Critique of Darwin.” *History of Philosophy of Life Sciences* 33, Issue 2, 2011: 165-190.
- Philipse, Herman. “What is a Natural Conception of the World?” *International Journal of Philosophical Studies* 9, Issue 3 (2001): 385-399.
- Piggin, Stuart, y Dianne Cook. “Keeping Alive the Heart in the Head: The Significance of ‘Eternal Language’ in the Aesthetics of Jonathan Edwards and S.T. Coleridge.” *Literature & Theology* 18, Issue 4 (2004): 383-414.
- Pilkington, A.E. “‘Nature’ as Ethical Norm in the Enlightenment.” En *Languages of Nature: Critical Essays on Science and Literature*, edited by Ludmilla Jordanova, 51-85. London: Free Association Books, 1986).
- Proffitt, Edward. “Science and Romanticism.” *The Georgia Review* 34 (1980): 55-80.
- Puig-Samper, Miguel Ángel and Rebok, Sandra. “Charles Darwin and Alexander von Humboldt: An Exchange of Looks between Two Famous Naturalists.” *HiN* 11: 21 (2010): 56-65.
- Pulos, C.E. *The Deep Truth: a Study of Shelley’s Scepticism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1954.
- Quine, Willard Van Orman. “Naturalism; or, Living Within One’s Means.” *Dialectica* 49 (1995): 251-261.
- Randall, John Herman.
- The Making of the Modern Mind: a Survey of the Intellectual Background of the Present Age*. New York: Columbia University Press, 1976.

- Philosophy After Darwin: Chapters for The Career of Philosophy, Vol. 3 and Other Essays*, edited by Beth J. Singer. New York: Columbia University Press, 1977.
- Richards, Robert J.
- The Meaning of Evolution: The Morphological Construction and Ideological Reconstruction of Darwin's Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- The Romantic Conception of Life: Science and Philosophy in the Age of Goethe*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- “Darwin on Mind, Morals and Emotions.” In *The Cambridge Companion to Darwin*, edited by J. Hodge y G. Radick, 92-115. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- “Darwinian Enchantment.” In *The Joy of Secularism: 11 Essays for how We Live Now*, edited by George Levine, 185-204. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 2011.
- and Ruse, Michael. *Debating Darwin: An Argument about the Central Features of His Accomplishment*. Chicago: The University of Chicago Press, (in press 2016).
- Richardson, John. *Nietzsche's New Darwinism*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Riffaterre, Michael. “Descriptive Imagery.” *Yale French Studies* 61 (1981): 107-125.
- Rorty, Richard.
- Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 2009.
- Rothenberg, David. *Survival of the Beautiful: Art, Science and Evolution*. London: Bloomsbury, 2013.
- Ruse, Michael.
- Taking Darwin Seriously: a Naturalistic Approach to Philosophy*. New York: Blackwell, 1986.
- Evolutionary Naturalism: Selected Essays*. London and New York: Routledge, 1995.
- ed. *The Oxford Handbook of Philosophy of Biology*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- “Darwinism and Naturalism: Identical Twins or Just Good Friends?” In *Darwinism and Philosophy*, edited by Vittorio Hösle and Christian Illies, 83-91. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2005.
- ed. *The Cambridge Encyclopedia of Darwin and Evolutionary Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Ruston, Sharon. *Romanticism*. London: Continuum, 2007.
- Sarker, Sunil Kumar. *A Companion to William Wordsworth*. New Delhi, Atlantic Publishers and Distributors, 2004.
- Schelling, Friedrich.

- The Philosophy of Art: an Oration on the Relation between the Plastic Arts and Nature*. Translated by A. Johnson. London: John Chapman, 1845.
- La Relación de las Artes Figurativas con la Naturaleza*. Traducido por Alfonso Castaño Piñán. Buenos Aires: Aguilar, 1980.
- Schiller, Friedrich.
- Essays: Aesthetical and Philosophical*. London: George Bell and Sons, 1875.
- “Über naive und sentimentalische Dichtung.” In *Sämtliche Werke*, 5 Vols., 694-780. München: Carl Hanser Verlag, 1958-1959.
- Sellars, Wilfrid. “Philosophy and the Scientific Image of Man.” In *Science, Perception and Reality*, 1-40. New York: Humanities Press, 1963.
- Shakespeare, William. *The Winter’s Tale*. Edited by Stephen Orgel. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Sheldrake, Rupert. *The Rebirth of Nature: the Greening of Science and God*. Rochester, Vermont: Inner Traditions Bear and Company, 1994.
- Simmel, Georg. “Philosophy of Landscape.” *Theory, Culture & Society* 24, Issue 7-8 (2007): 20-29.
- Sleigh, Charlotte. *Literature and Science*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Sloan, Philip R.
- “The Sense of Sublimity: Darwin in Nature and Divinity.” *Osiris* 16, 2nd Series: Science in Theistic Contexts: Cognitive Dimensions. The University of Chicago Press (2001): 251-269.
- “It Might Be Called Reverence.” In *Darwinism and Philosophy*, edited by Vittorio Hösle and Christian Illies, 143-165. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2005.
- Smith, Jonathan.
- Fact and Feeling: Baconian Science and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Madison (Wisconsin): The University of Wisconsin Press, 1994.
- Charles Darwin and Victorian Visual Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Snow, Charles Percy. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. New York: Cambridge University Press, 1961.
- Sober, Elliott.
- The Nature of Selection: Evolutionary Theory in Philosophical Focus*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Did Darwin Write the Origin Backwards?: Philosophical Essays on Darwin’s Theory*. New York: Prometheus Books, 2011.
- Spiegelman, Willard. *How Poets see the World: The Art of Description in Contemporary Poetry*. Oxford University Press, New York, 2005.
- Spinoza, Baruch.
- Ética*. Traducido por Vidal Peña. Madrid: Alianza Editorial, 2007. (1^a ed. 1677).

- Ethics*. Translated by Andrew Boyle, edited with a revised translation by G.H.R. Parkinson. London: Everyman Library, 1989.
- Steinman, Lisa M. “Shelley’s Skepticism: Allegory in ‘Alastor’.” *ELH* 45, Issue 2. The Johns Hopkins University Press (1978): 255-269.
- Stevenson, Lionel. *Darwin among the Poets*. Chicago: The University of Chicago Press, 1932.
- Stokes, Christopher. *Coleridge, Language and the Sublime: From Transcendence to Finitude*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Suloway, Frank J. “Darwin’s Early Intellectual Development: An Overview of the *Beagle* Voyage (1831-1836).” In *The Darwinian Heritage*, edited by David Kohn, 121-154. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1985.
- von Sydow, Momme. “Charles Darwin: A Christian Undermining Christianity?” In *Science and Beliefs: from Natural Philosophy to Natural Science, 1700-1900*, edited by David M. Knight and Matthew D. Eddy, 141-156. Burlington: Ashgate, 2005.
- Tollinchi, Esteban. *Romanticismo y Modernidad: Ideas Fundamentales de la Cultura del Siglo XIX*. II Vols. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.
- de Toreinx, F.R. *Histoire du Romantisme en France*. Paris: L. Dureuil, 1829.
- Tuan, Yi-Fu. *Romantic Geography: In Search of the Sublime Landscape*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2013.
- Turner Palgrave, Francis. *Landscape in Poetry from Homer to Tennyson*. London: Elibron Classics, 2005.
- Vollmer, Gerhard. “Was ist Naturalismus?.” *Logos* N.F. I (1994): 200-219.
- Wallace, C.M. *The Design of Biographia Literaria*. London: George Allen and Unwin, 1983.
- Walls, Laura Dassow.
- “The Birth of the Two Cultures.” In *Alexander von Humboldt: From the Americas to the Cosmos*, edited by Raymond Erickson, Mauricio A. Font, and Brian Schwartz, 247-258. New York: Bildner Center, City University of New York, 2004.
- Online publication:
http://www.gc.cuny.edu/CUNY_GC/media/CUNY-Graduate-Center/PDF/Centers/Bildner%20Center%20for%20Western%20Hemisphere%20Studies/Publications/humboldt.pdf
- The Passage to Cosmos, Alexander von Humboldt and the Shaping of America*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- “Introducing Humboldt’s Cosmos.” *Minding Nature* 2, Issue 2 (2009): 3-15.
- Online publication:
<http://www.humansandnature.org/filebin/pdf/Minding-Nature-Vol-2-No-2-August-2009.pdf>
- “Greening Darwin’s Century: Humboldt, Thoreau, and the Politics of Hope.” *Victorian Review* 36, Issue 2 (2010): 92-103.
- Wasserman, Earl R. *Shelley: A Critical Reading*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1971.

- Webb, Timothy. *Shelley: A Voice not Understood*. Manchester: Manchester University Press, 1977.
- Weber, Max.
- La Ciencia como Profesión*. Traducido por Joaquín Abellán. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- “Science as a Vocation” in *The Vocation Lectures*. Edited by David Owen and Tracy B. Strong. Translated by Rodney Livingstone, 1-31. Indianapolis and Cambridge: Hackett Publishing Company, 2004.
- “La Ciencia como Vocación.” En *El Político y el Científico*. Traducido por Francisco Rubio Llorente, 181-233. Madrid: Alianza, 2009.
- Weinshank, Donald J.; Ozminski, Stephan J.; Ruhlen, Paul and Barrett, Wilma M., eds. *A Concordance to Charles Darwin’s Notebooks 1836-1844*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1990.
- Weiskel, Thomas. *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.
- Weisman, Karen A. *Imageless Truths: Shelley’s Poetic Fictions*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1994.
- White, Paul. “Darwin, Concepción, and the Geological Sublime.” *Science in Context* 25, Issue 1 (2012): 49-71.
- Whitehead, Alfred North.
- The Concept of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1920.
- Science and the Modern World*. New York: Cambridge University Press, 2011.
- Whitman, Walt. *Hojas de Hierba*. Traducido por Manuel Villar Raso (antología bilingüe). Madrid: Alianza Editorial, 2012 (1ª ed. 1855).
- Wiegand, Dometa. “Alexander von Humboldt and Samuel Taylor Coleridge: The Intersection of Science and Poetry.” *Coleridge Bulletin*, New Series 20 (2002): 105-113.
- Wilson, Edward O. *Consilience: The Unity of Knowledge*. New York: Random House, 1998.
- Wilson, Katharine M. *The Nightingale and the Hawk: A Psychological Study of Keats’ Ode*. London: Allen & Unwin, 1964.
- Wolpert, Lewis. *The Unnatural Nature of Science*. London: Faber and Faber, 1992.
- Wu, Duncan, ed. *Romanticism: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 1994.
- Wulf, Andrea. *The Invention of Nature: the Adventures of Alexander von Humboldt, the Lost Hero of Science*. London: John Murray, 2015.
- Young, Robert. M.
- Darwin’s Metaphor: does Nature Select?* Cambridge: University of Cambridge Press, 1985.
- “Darwin and the Genre of Biography.” In *One Culture*, edited by George Levine, 203-224. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.

—Yudkin, Michael. “Sir Charles Snow’s Rede Lecture.” In *The Two Cultures? The Significance of C. P. Snow*, 33-45 (London: Chatto & Windus, 1962).