

Las corrientes prerrománticas en el curso del siglo XVIII

HANS JURETSCHKE
Universidad Complutense

Antes de trazar el curso y la fuerza dominante de estas corrientes nuevas es preciso averiguar el origen del término para aclarar el sentido efectivo y posible de este adjetivo. La voz *prerromanticismo* se fragua hacia fines del siglo XIX. Comienza a utilizarse, por tanto, cuando ya queda definitivamente establecido el uso del binomio *clásico-romántico* en la historiografía literaria, con el pleno reconocimiento de la innovación schlegeliana y su posterior ampliación o modificación por Heine, Hugo y Hegel. Su creación presupone la admisión general del movimiento romántico como factor decisivo de la cultura moderna. Una concienciación que se había efectuado muy paulatinamente y que en Inglaterra no se llegó a imponer hasta el penúltimo decenio del siglo pasado con las publicaciones de los norteamericanos Phelps y Beers en la materia. Su creación, repito, obedece a todas luces al deseo de explicar cómo se produjo la irrupción del movimiento romántico en sus riadas sucesivas.

Significativamente se encuentra la palabra prerromanticismo primero en Italia y Francia que se disputan la formación de este concepto. Es decir, en países donde no pasaba lo romántico por originario, habiendo dado lugar a discusiones muy apasionadas en torno suyo. Significativamente, además, porque en alemán no hacía falta tal innovación, al existir el título del *Sturm und Drang* que se había adoptado de un drama del poeta Klinger en 1776 para designar la fase más llamativa de la evolución hacia el romanticismo de plena eclosión. Porque los héroes de este drama, nada heroicos por cierto, como observó ya Oskar Walzel, destacan por su asalto a las normas morales y por su empuje interno a realizar sus íntimos anhelos. Ya se sabe que la traduc-

ción de este título *Sturm und Drang*, afortunada en su versión inglesa de *storm and stress*, resulta poco convincente en sus diversas adaptaciones neolatinas. La más lograda del francés reza *assault et élan*. La española que se interpuso después de muchas vacilaciones dice *ímpetu y arranque*, mientras que la italiana la expresa por *impeto e tempesta*.

Lo que es más importante, en cambio, es el hecho de que estas traducciones no ganaron carta de naturaleza en sus lenguas respectivas y no llegaron a figurar en ninguna de ellas con valor suficiente como para caracterizar movimientos análogos, o si no los había, tendencias paralelas, reteniéndose la voz alemana. Por esta razón se impuso el término prerromanticismo en los países neolatinos, antes de pasar al inglés donde también se adoptó, mientras que en alemán apenas se hace uso de la palabra *Vorromantik* aunque se acuñara. Aparte de que tal término sólo se compaginaba con dificultad a las voces de periodización ya existentes, llamadas *Frühromantik*, *Hochromantik*, *Spätromantik* y *Neuromantik*. Si no carecía de lógica, no se sentía su necesidad para sustituir una calificación satisfactoria y acostumbrada desde hacía más de un siglo y antes de que se reconociera verdaderamente su íntima relación con lo romántico.

Al elaborar el concepto del prerromanticismo, revistiéndole de sus formas concretas, adquirió un puesto relevante el historiador francés Paul van Tieghem. De tal manera fue así, que su nombre quedó ligado a su invención metodológica. Durante más de treinta años estuvo ocupándose en la tarea de establecer las bases reales de la literatura europea que había denominado prerromántica. En su búsqueda afanosa las reunió todas, también las de los pueblos pequeños, en el norte y el sur, y de este a oeste. El resultado de sus numerosos estudios fueron tres gruesos volúmenes. Y eso sin contar los numerosos artículos monográficos sobre el tema, al ensamblar los múltiples elementos nacionales en grupos generales. Los dos tomos programáticos ya los presentó el autor en 1924 y 1930 respectivamente. Su título *Le préromantisme* va acompañado de la indicación explicativa: *Etude d'histoire littéraire européenne*. Como tales las contrasta básicamente con el clasicismo, haciendo caso omiso del término rococó u otros de índole sociológica, hoy muy en uso. Profesor de la Sorbona en la cátedra de literatura comparada desde 1930 hasta 1946, van Tieghem impuso su visión de la evolución literaria que lleva del XVIII al siglo siguiente. En escritos posteriores, como, por ejemplo, el tercer volumen del *Préromantisme* que trata *De la découverte de Shakespeare sur le continent*, se dedica a enumerar los fenómenos paralelos o semejantes que ofrecen las literaturas individuales. En el curso de su descripción, van Tieghem lógicamente llegó a afirmar la unidad interna, el fondo común de las variaciones europeas, y lo presenta finalmente como tesis indiscutible en su obra *Le romantisme dans la littérature européenne*.

La concepción de van Tieghem se mantiene en un marco estricta e incluso estrechamente literario, sin concesiones a las demás artes o ciencias afi-

nes, como, por ejemplo, la filosofía. Su tesis tuvo una gran resonancia. La intención epocal del término se aceptó en muchas partes, y, por de pronto, en Francia, como demuestra la publicación de Montglond sobre *Le préromantisme français*, que es de 1930. Historiadores de andadura muy distinta, como el norteamericano René Wellek, lo utilizan como moneda corriente. Y en Italia presentó Walter Binni un libro parecido bajo el título *Preromanticismo italiano* cuya repercusión avalan tres ediciones, siendo las primeras de 1947 y de 1985 la tercera.

El material que recogió el historiador francés constituye una cantera riquísima para construir el edificio prerromántico. Pero como no recurre a las ideas del entorno, o sea a las nociones clave, dejó a muchos insatisfechos. Y de ahí surgieron las discusiones entre Lovejoy y Wellek acerca de la esencia efectiva o negable del romanticismo como factor común de Europa. No se conformaron con su modo de ver las cosas. Tampoco creo yo que la acentuación tan marcada en su unilateralidad excluyente de los elementos literarios satisfaga plenamente frente a los conocimientos que tenemos sobre el asunto en la actualidad. También lo vio Walter Binni, como ahora comprobamos.

En su monografía ya mencionada, el meritorio historiador italiano proyecta superar las limitaciones de van Tieghem incluyendo en su descripción de los hechos la estética programática. Su criterio, de un comentario posterior, que voy a reproducir a continuación, es el siguiente:

«Come meglio mi riuscì poi di fare nel caso del preromanticismo, applicando più fortemente la nozione di poetica con solo allo stato di programma, ma come tensione operativa espressiva di un'epoca che venni delineando al di là delle vecchie indicazioni di una moda ossianesca, di un'Arcadia preromantica e lugubre, mediando il passaggio dal seno dell'illuminismo nello sviluppo sensismo-sentimentalismo, facendo convergere gli spunti di nuova sensibilità e di nuove intuizioni verso la profonda intuizione preromantica dell'Alfieri»¹.

La modificación que produce Binni en la metodología para establecer más firmemente la noción del preromanticismo, halló la aprobación de Mario Puppo, otro gran especialista en materia romántica. En el *Dizionario critico della letteratura italiana* formula éste un juicio muy positivo de la labor de su paisano, diciendo:

«Tutte queste indagini hanno reso comune nella critica l'uso del concetto (o meglio, del termine) preromanticismo»².

El estado de la investigación actual no nos permite una conclusión semejante con respecto a España. Por de pronto, hay que consignar que el con-

¹ Walter Binni: *Preromanticismo italiano*, 1.^{as} eds. 1947, 3.^a ed. 1985.

² *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. IV. Torino, 1986.

cepto penetró muy tardíamente en la Península y su uso sigue siendo esporádico. En las historias de la Literatura española de González Palencia o de Valbuena Prat brilla todavía por su ausencia. En cambio, ya aparece en la primera edición del *Manual de Bibliografía* de Simón Díaz, en 1963, aunque sólo con dos referencias. Estas aumentan más adelante especialmente en relación con Jovellanos y Capmany, para no hablar de Cadalso, para el cual suele ser frecuente después de las interpretaciones de Russell Sebold. Es de notar, con todo, que en la *Historia de la Literatura española* de Alborg, al fin y al cabo y a pesar de los pesares con mucho la más representativa en la actualidad, no se da a este término en 1974 el valor de un epígrafe general para una periodificación de índole epocal. La falta de este deslinde conceptual estriba en un estado de investigación deficiente, por una parte muy atrasada en cuanto al romanticismo y prerromanticismo, y por otra en la ausencia de estudios convincentes acerca del clasicismo o neoclasicismo en España y sus fronteras frente al barroco y al romanticismo. Y es de notar igualmente que desde siempre se utiliza para Cadalso el adjetivo romántico, incluso aún hoy, con gran preferencia sobre prerromántico.

Quién más hizo sobre la aclaración de este particular fue Menéndez Pelayo en la *Historia de las Ideas Estéticas*. Al enfocarlo nosotros ahora desde una perspectiva europea, reanudamos el hilo de sus reflexiones porque ya vio la importancia que tenía a este respecto el sensismo europeo, aunque no lo calibrara debidamente en todo su valor positivo para la evolución de la literatura. Y el que dice Menéndez Pelayo, incluye también a Max Schasler, cuya *Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*, dos gruesos volúmenes de 1872 por cierto ³, leyó el santanderino con mucha atención y provecho para su obra en este terreno. A él recurrimos todos, a don Marcelino se entiende, buscando explicaciones sobre esta materia. Lo malo es que el descubrimiento de sus insuficiencias y omisiones, en gran parte debidas a la carencia del material disponible en su tiempo, produce sólo una crítica de sus fallos en lugar de aprovechar el lado sorprendentemente positivo de sus consideraciones. Lo que explica también porque no lo utilizaron van Tieghem y René Wellek en quienes la barrera lingüística incrementó adicionalmente la ignorancia de su obra y de la problemática española en su conjunto en cuanto a esta época.

Las fuerzas espirituales del romanticismo se concentran en el predominio del sentimiento como fuente común de toda nuestra experiencia vital. Con más motivo aún arraiga la suma de las preferencias y simpatías del pensamiento prerromántico en el empirismo que predicaba la filosofía sensualista de Locke. Afirmar esta procedencia y afinidad resulta hoy un lugar común puesto que su origen nunca se puso en tela de juicio. No sorprende, por tan-

³ Max Schasler: *Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*, Berlín, 1872, Neudruck Scientia Verlag, Aalen, 1971.

to, que en nuestro tiempo se intentara proyectar lo romántico hacia atrás con el fin de encontrar las vías que le preparaban su avance.

En cambio, no se vieron con la misma claridad cuantas consecuencias se derivaban de este nexo causal en la historiografía literaria y estética. Ingenuamente se creía y aún hoy se mantiene la opinión que las teorías sobre el arte, propaladas por la tradición renacentista de la Antigüedad en un sistema bien definido durante el reinado de Luis XIV, se hallaban en una oposición intrínseca y constante con el empirismo sensualista. Por su apariencia formal y objetiva, desde luego. Las supuestas reglas se presentaban como mandamientos inapelables, a pesar de la crítica reiterada del verismo incipiente del sensismo. Los historiadores no se daban cuenta de que este sistema podía ser y efectivamente era a menudo objeto de interpretaciones sentimentales aunque éstas se hicieran con el ánimo de salvarlas y de retener su solvencia. La noción de que los mitos de la tragedia griega y los prototipos de la literatura romana que servían de contenido y fundamento para el clasicismo, pudieran quedar notablemente transformadas en su esencia, al acentuarse su elemento psicológico, estaba todavía ausente. Por lo común, pasaba un tema de la historia antigua sin contradicción por verdadero, o sea eterno. El carácter movedido del proceso imitativo que se recomendaba, aun no se percibía, como tampoco se distinguía entre clásico, clasicista o neoclásico, al faltar estos términos que, al fin y al cabo, debemos al tercer decenio de nuestro siglo, para un análisis interno de los fenómenos artísticos. Por todo lo cual se vio obstaculizado el reconocimiento de su historicidad.

Tanto es así, o sea, tan grande fue la ceguera que incluso dos poetas tan llamativamente románticos como Hölderlin y Leopardi se tomaban por clásicos, como entonces se decía, porque se expresaron en y por los mitos griegos. Al alemán se le ignoraba, por no entenderlo siquiera. Del italiano lo creía Juan Valera aún en 1855, según nos atestigua su largo ensayo. Y en la misma línea está Böhl de Faber, hablando de la *Sappho* de Grillparzer como si se tratara de una tragedia clásica.

Pesando esta manera de reflexionar, se advierte que hemos de revisar muchos juicios acerca de personajes y obras de la literatura europeos del XVIII. A menudo corre por debajo de los mitos y formas clasicistas una sensibilidad latente, inspirada en el empirismo, o sea la experiencia moderna del hombre y de la naturaleza. Actuando con cautela en la relectura de los textos, hoy no precisamente bien conocidos, se abre, por consiguiente, un ancho campo a clasificaciones muy diferenciadas. A ello responde la nomenclatura de lo prerromántico y sus elementos afines.

Entre los que se sentían partidarios de Aristóteles y se presentaban como sus defensores, muy especialmente entre quienes querían sostener su sistema estético, por ejemplo en el terreno de la tragedia, había muchos que eran sensualistas hasta la médula, completamente ajenos a conceptos idealistas.

A ellos pertenece, como luego veremos en aspectos concretos, el crítico y

dramaturgo alemán Lessing que lo era tanto en su obra creativa como en sus consideraciones estéticas. Su aristotelismo consciente puede fácilmente llamarnos a engaño sobre su postura real. Otro tanto ocurre en facetas parecidas con Alberto Lista. Se equivocaría quien no lo reconociera por una comprensión meramente externa del elemento temático que parece exigir que se califique a ambos de resueltamente clasicistas.

Después de haber trazado este breve perfil del estado actual de la investigación sobre teoría y aplicación del término prerromanticismo vamos a perseguir la paulatina penetración de las nuevas ideas estéticas. O dicho de otra manera, pretendemos enfocar la historia de un movimiento concebido como corriente precursora del romanticismo efectivo de finales del siglo XVIII en adelante. Este, lo repito, no adquirió nombre ni plena apreciación de su condición hasta comienzos de nuestra centuria.

En la fase anterior a la Ilustración se enseñaban las doctrinas artísticas en textos bien codificados. Se hablaba de artes poéticas y retóricas, de tratados sobre pintura y música, sin concesiones a la mudanza histórica. Desde principios del siglo XVIII, en cambio, predominan el criterio de que todas las reflexiones que cristalizan en obras teóricas sobre el arte se convierten en cuestiones de gusto, o sea de los sentidos que las informan, dependiendo su valoración solamente de ello.

Los títulos solos ya nos dan una idea de la transformación que se va operando. En lugar de arte o tratado, se usa la palabra ensayo, reflexión, gusto, o razón u otros conceptos sugerentes. Montesquieu escribe en 1726 un *Essai sur le goût*, Voltaire nos introduce en *Le temple du goût* (entre 1731 y 33) lo que es todavía más indefinido para calibrar el contenido, el cual un año más tarde llama en sus cartas Feijóo *Razón del gusto*. El título más corriente de estos textos, que son numerosos, es el de ensayo, *essai* en francés, *essay* en inglés y *saggio* o *Versuch* en italiano o alemán.

Así tenemos en 1751 un *Essay on taste* de Alexander Gerard, un *Versuch über die Ursachen des gesunkenen Geschmacks* que publicó Herder en 1775, un *Saggio sulla filosofia del gusto*, del italiano Cesarotti de 1785, siendo ambos Herder y Cesarotti, como se sabe, quienes más propugnaron la evolución hacia el romanticismo. Tenemos luego los *Essays on the nature and principles of taste*, cuyo autor, Archibald Alison, fue muy prolífero e insistente en esta temática, siendo la publicación mencionada de 1790, o sea de los albores del romanticismo.

La parte subjetiva del gusto se impone en la visión, sustituyendo tratados de índole idealista como el *Traité du beau* como lo había escrito todavía Crousaz en 1724. De más está advertir que al lado de estos títulos tampoco faltan otros que hablan de *Elements of criticism* como lo formula Lord Kames en un estudio, acentuadamente sensista; o la obra, casi homónima, de Marmontel cuyos *Eléments de littérature* dejan traslucir hasta donde había llegado la duda de la vigencia de la tradición clasicista. Otra variante, especialmente

en inglés, hace uso preferente de la voz *inquiry* que indica un modo más filosófico de calificar el examen estético. Entre otros lo utilizan Daniel Webb, Hutcheson y Burke.

Para orientar el gusto se escriben, por consiguiente, tratados que quieren influir sobre su naturaleza y el refinamiento, buscando respuestas en análisis de autores que se consideran ejemplares. Como es lógico, prevalece en ellos un resto de la idea de la imitación aunque se trate de una forma menos literal e históricamente más moderna, distinguiendo entre imitación y copia. Que se enfoca este aspecto, ya se desprende del título de un tratado del influyente filósofo e historiador Hume que reza: *Of the standard of taste*, cuya fecha es de 1757. Los textos que ofrecen un análisis de Homero, Dante, Corneille, Spenser y Shakespeare, en primer lugar, persiguen el mismo objetivo y demuestran que sus autores guardan todavía elementos de clasicismo aunque estén en una vía de distanciamiento.

No es éste el lugar para recordar los nombres de los estudiosos que se dedicaron a Shakespeare. Ya lo hizo van Tieghem pormenorizadamente. La shakespeareomanía produjo en Alemania un verdadero furor del que representa un breve ensayo juvenil de Herder en que se canta al bardo nórdico, la muestra más significativa. El entusiasmo fue causa de dos versiones casi completas del autor, la primera en prosa y en verso la segunda, debiéndose esta proeza a dos escritores insignes, Wieland y August Wilhelm Schlegel. Hecho que a su vez, contribuyó decisivamente a que el inglés figurara como prototipo del drama romántico en el *Curso de literatura dramática* de August Wilhelm. Conste, sin embargo, que entre los admiradores del inglés se halla también Leandro Fernández de Moratín, cuya versión y comentario del *Hamlet* ignoran van Tieghem lo mismo que René Wellek por su desconocimiento del español.

Si insisto ahora en la atención privilegiada que encontró en aquella literatura de horizonte prerromántico la épica de Homero, lo hago, asimismo, por la fuerte impronta que tuvo luego en y para el romanticismo cuanto se refería a Grecia como país preclaro e ideal de la nueva humanidad a la que se aspiraba. Es un Homero distinto del que se conocía por las poéticas, muy superior a Virgilio, el que sale de las obras de Thomas Blackwell y Robert Wood. Me refiero a la *Inquiry into the life and writings of Homer*, ya de 1735, y el *Essay on the original genius and writings of Homer*, de 1769. Estas sitúan al vate griego en su ambiente geográfico e histórico que los viajeros ingleses habían descubierto por aquellos decenios. A su vez, promovieron, que el profesor de Halle, Friedrich August Wolf, redactara sus *Prolegomena ad Homerum*. Este libro de 1795, causó una revolución en la filología clásica. Su huella más significativa para nuestra indagación se halla en el *Diálogo sobre la Poesía* de Friedrich Schlegel que describe a Homero como autor romántico, por original se entiende. Una interpretación con la que enlaza más adelante Antonio Alcalá Galiano en su famoso prólogo a *El Moro Expósito* del Duque de Rivas.

Otra gran estrella del firmamento romántico iba a ser el Dante, al acentarse el elemento medieval suyo como paradigmático para la intelección de aquella época. También en este caso hay numerosos intérpretes prerrománticos. Lo descubrió como tal Gaspare Gozzi en su *Difesa di Dante* en 1758, pero su reputación plena y real, su rehabilitación diría, tal vez, mejor, la creó August Wilhelm Schlegel en 1790 con su ensayo sobre el autor, o sea todavía durante el siglo XVIII. Tampoco en este caso voy a enumerar una relación de todos los comentaristas y traductores que culminan en España con el del gran crítico e historiador Bergnes de las Casas hacia finales de la era romántica. En su revista *La Abeja* se publicó por los años sesenta la traducción completa de la *Divina Comedia*, acompañada del texto original italiano ⁴, honores máximos que Bergnes ni siquiera asignó al *Fausto*.

Al analizar el gusto con sus múltiples variantes, era normal que se examinaran las condiciones objetivas de las artes. Un aspecto que podía parecer más perentorio cuando se discutían las afinidades y contrastes entre las bellas artes y las letras. Hasta donde llegó el afán indagador se ve en los experimentos de William Hogarth. El famoso grabador y pintor investiga en sus *Analysis of beauty*, de 1763, el efecto estético de líneas, círculos, cilindros y cubos. Con respecto a las líneas llega a la conclusión que entre rectas, curvas, ondulatorias y serpenteadas destacan las últimas como preferibles por más bellas. Sabemos que este ejercicio teórico-práctico se tradujo al alemán por un primo de Lessing y que le mereció a éste digno de un prefacio. Y sabemos cuánto impresionó a Justus Möser, el famoso jurisconsulto y amigo de Goethe, en su comportamiento e interés comparable a Jovellanos.

Al objeto de aclarar las excelencias teóricas de las artes se dedicaron muchos tratados en Inglaterra, tantos que desmienten la creencia de que sus hombres estaban poco inclinados a reflexiones de esta índole. Daniel Webb, un autor prolífico en esta materia los llamaba *Remarks on the Beauties of poetry* y *Remarks on the Beauties of painting*. Luego redactó todavía otro para comparar poesía y música que impresionó en Italia. Sus *Observations on the correspondence between poetry and music* se extienden sobre 155 páginas. Inspirado por Locke al que cita, muy leído en las literaturas antiguas y modernas, gran apasionado de la música, nos revela que la estética sensista está en marcha, pero que ésta se halla sembrada de obstáculos, empezando con la problemática de la imitación.

La naturaleza de la música en la que se disputa el dominio del ritmo al lado de la armonía de los sonidos, ya había sido motivo de numerosos tratados en la Antigüedad. Webb la continúa, asociando Milton con Händel, para citar uno de sus ejemplos. También Rousseau había planteado la cuestión nuevamente en 1753 en varios escritos menores, de los que uno era *La lettre sur la musique française*. La comparación entre la poesía y la música podía ha-

⁴ *La Abeja*, revista científica y literaria ilustrada, 1802-1866, t. III y IV, 1864.

cerse de mil maneras. En el siglo XVIII destaca, al parecer, el interés por la relación con la canción y el origen genético de la poesía desde y con la música entre los pueblos primitivos. La famosa antología de Percy, *Reliques of ancient English poetry*, de 1765, dio fuerte pábulo al tema. Bajo su influencia lo veía Herder, cuando se pregunta por el nacimiento del canto popular. En un estudio más complejo de la cultura la relación entre ambas artes implicaba el problema de la imitación que figuraba desde la Antigüedad como fundamento de todas las teorías con respecto a la naturaleza de las artes.

Sea como fuere, es indudable que en la época ilustrada disfrutaba esta comparación de popularidad. Por ello se escribían tratados de esta índole. Además del texto ya citado de Webb, tenemos uno de John Brown cuyo título reza: *A dissertation on the rise, union and power... of poetry and music*, de 1763. Otro, de James Beattie, se llama sencillamente *Essay on poetry and music*, publicado en 1779.

En todos éstos hemos de ver o, mejor dicho, estamos justificados a señalar un resultado del esfuerzo de analizar poesía y música desde la doctrina sensista que se había propuesto el examen de nuestras sensaciones, su origen o efecto con el deseo de fomentar la emoción. No nos sorprende, por consiguiente, que la *Kunstlehre* de August Wilhelm Schlegel, que data de 1801, contenga un capítulo sobre la música aunque el asunto no le era seguramente muy afín ni profesionalmente muy accesible. Llevando el agua a su molino, Schlegel concluyó su comparación de la música antigua con la moderna: «dass das Vorwaltende in der alten Musik eben das war, was in den übrigen Künsten das Plastische, rein Klassische, streng Begrenzende, in der neueren hingegen das Pittoreske, Romantische oder wie man es nennen will»⁵. Traducido al español quiere decir: «Lo que predomina en la música antigua era lo mismo que encontramos en otras artes: la plástica, puramente clásica, lo rigurosamente limitante, en la moderna, en cambio, lo pintoresco, lo romántico, o como quiera llamárselo».

En la problemática fue, desde luego, el punto más importante la relación de la poesía con la pintura, consideradas ambas como actividades miméticas. Desde el tiempo de Horacio se citaba para ello la fórmula *ut pictura poesis* para expresar que la segunda debía de juzgarse en el mismo plano que la primera con respecto a la imitación de la naturaleza.

Esta normativa se discute, sin embargo, en el tratado del Abate Du Bos, hombre muy apreciado en su época y miembro de la Academia Francesa. Su texto, las *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, que es de 1719, está igualmente inspirada por Locke al que el autor conocía perfectamente. Asintiendo a Aristóteles, Du Bos no niega que ambas artes coinciden en su objetivo que es el de provocar la emoción del espectador. A la vez, observa, empe-

⁵ A. W. Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe II. Die Kunstlehre*, Kohlhammer, Stuttgart, 1963, p. 207.

ro, que se diferencian profundamente en los medios que utilizan. Du Bos distingue entre los medios naturales y artificiales, siendo los primeros los de la pintura y los otros los propios de la música y de la poesía. A Aristóteles lo supera Du Bos, al advertir el condicionamiento que implican los medios para la representación de un asunto. Du Bos se da cuenta de que éstos deciden sobre el momento más oportuno que tiene cada arte en la realización más favorable de su exposición, aun tratándose del mismo asunto. Lo cual impediría, además, que escenas muy violentas y crudas salieran en las tablas.

Otro precursor en este proceso de elucidación de las sensaciones que influyen sobre el concepto de lo bello en el arte fue un profesor de Glasgow llamado Francis Hutcheson. Kant lo recuerda por su criterio agudo y moderado frente al sensismo. Sus obras se han reeditado en nuestra época. De Hutcheson cabe decir que aplicó más decididamente las ideas de Locke al campo estético, al medir la intensidad de nuestras impresiones con su composición subjetiva u objetiva, cosa en la que se le había adelantado Shaftesbury, tan influyente en toda la centuria. Hutcheson vio el factor esencial para el logro de la belleza en la feliz combinación de la variedad con la uniformidad. De paso descarta la idea platónica de la unidad de lo bello con lo bueno. Su tratado *An inquiry into the original of our idea of beauty and virtue*, de 1725, aclara que la famosa trilogía idealista de la identidad de lo bello, verdadero y bueno carece de base, reduciéndola a las dos primeras nociones. Keats está en la tradición de Hutcheson si afirma en uno de sus versos más famosos: «beauty is truth».

Con frecuencia se hallan en estos escritos estéticos las palabras *origine*, *origin*, *original* o *Ursprung*. Especialmente con respecto al origen de la lengua fue éste uno de los temas más debatidos. Su empleo revela el interés por la causa primaria de las artes y de la cultura. Un interés independiente y semi-emancipado de las opiniones tradicionales sobre la naturaleza de la poesía. La ilustración preside al prerromanticismo, como es lógico, y el romanticismo no combate su objetivo básico, al criticar sus excesos. Lo que resalta en los primeros ensayos de Herder y se repite, más adelante, en las *Lecciones* de los hermanos Schlegel.

Aquí y hoy no cabe adentrar en el núcleo de estas reflexiones. Por tanto, dejo de lado los *Three treatises* de James Harris, de 1744. Este autor, uno de los eruditos más famosos del XVIII, fue propiamente un gramático cuyas obras se tradujeron al francés y al alemán, también los tratados que acabo de mencionar. Sobrino de Shaftesbury y padre de Lord Malmesbury, pertenecía a una de las familias más distinguidas de Inglaterra. En el segundo de los tres tratados plantea ya, o sea antes que Webb, Brown y Beattie, las relaciones entre las artes, añadiendo a la música y a la poesía la pintura. Su criterio frente al sensismo, que acepta, es tan comedido como el de Hutcheson, lo que le mereció un interés preferente por parte de Lessing.

En la línea de un pensamiento moderado, sin condenar el idealismo que

subyace al clasicismo antiguo, aunque se acerque más al emocionalismo sensista, se encuentra el crítico y dramaturgo Lessing con su tratado sobre el *Laocoonte*, que lleva el subtítulo significativo y decisivo *Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, las fronteras entre ambas artes, fechado en 1766. Siendo muy conocida su tesis, puedo limitarme a pocas palabras. El meollo consiste en la precisión del lugar y forma del elemento descriptivo en la poesía y la pintura, o sea su imitación de la naturaleza. Las diferencia asignándoles los términos «*nebeneinander*» y «*nacheinander*», simultáneo y sucesivo, por los medios que emplean con respecto a los sentidos. Lessing recoge y aprovecha los resultados de Du Bos, Hutcheson, Harris, etc., estableciendo luego un nexo interno entre ellos y avalando su tesis por análisis históricos. Por ser tan conocido su texto puedo pasar el resto por alto. Pero no está de más recordar que el joven Goethe aprende de Lessing en la redacción de su lírica, al buscar una descripción dinámica para su poesía. Basta leer el famoso *Willkomm und Abschied* (Bienvenida y despedida) en la que describe la visita a su novia cerca de Estrasburgo. Lo que esto supone históricamente se advierte en un comentario de Thomas Carlyle, al contrastar la poesía clasicista de la Francia de Voltaire con el concepto que en Inglaterra o Alemania se tenía entonces de lo que era poético.

Si bien está visible una corriente prerromántica en todos los autores que hasta ahora se han mencionado, no hay que olvidar que había otros, como Johnson o Luzán que no encajan en esta visión. Por tanto, no se debe inferir que las inclinaciones sensistas barrieran toda noción de clasicismo o que los hombres de letras se alejaron en su conjunto de la tradición anterior en sus poemas y escritos dramáticos. Inglaterra era también el país de Dryden y de Pope y Alemania el de Brockes y de Wieland. La novela, en cambio —y fue una gran novela la del XVIII inglés desde Richardson y Fielding hasta Smollett y Sterne, ya representaba por su forma la ruptura y lo hizo tanto más cuanto que el impacto cervantino acentuaba una psicología pluralista, adecuada a los gustos del público burgués. Y esta ruptura se advierte igualmente en la alemana de Goethe.

El portavoz más radical de la ruptura con todo lo antiguo de la edad clásica fue Edward Young, a la vez crítico y poeta. Sabemos que tuvo numerosos lectores y admiradores en todas partes. También en España, donde tradujo toda su obra *Escoíquiz*, según el testimonio de Menéndez Pelayo. Las teorías de Young se exponen en una carta sobre las *Conjectures on original composition*, que dirigió su autor en 1759 al novelista Richardson. Young predica el culto al genio, la creación original y espontánea, con el fin de prescindir de toda imitación o retención de formas tradicionales. Si su postura no fue la predominante de su tiempo, le son afines todos los críticos y tratadistas estéticos que subrayan el papel decisivo de los sentidos o sensaciones para la creación de lo bello. Entre ellos destacan Henry Home y Herder. El primero abrió el camino para la aplicación concreta del asociacionismo psicológico de Hartley, mientras que el segundo lo profundizó de manera sistemática.

Al situarse las percepciones estéticas en las sensaciones, se concibió la idea de analizar a éstas por los sentidos receptores. A tal efecto los agrupó Henry Home o Lord Kames, miembro de la alta magistratura de Edimburgo, en sus *Elements of criticism* (1762-65), en dos clases, las superiores, la vista y el oído, al lado de las inferiores, pues como tales consideraba el olfato, el gusto y el tacto. Por esta vía se producen las sensaciones estéticas, lo grato y lo desagradable, lo bello y lo feo, en el alma cuyo concepto se retiene. Toda la estética se reduce, por consiguiente, a una teoría del gusto, de un gusto sensista, se entiende, en su esencia naturalista que tuvo honda repercusión en Wordsworth y Coleridge.

Este tránsito de una estética empírica, basada en una fenomenología de las sensaciones a otra más científica, conscientemente fundada en la psicología humana con su dependencia fisiológica, estaba manifestándose desde los tiempos de Locke y de Addison. Uno de los primeros productos fue la psicología asociacionista que tendía filosóficamente al materialismo, primero preferentemente en Francia y más adelante en Inglaterra. Herder la conocía por las obras de Helvétius, Lamettrie y Condillac, y más aún por Diderot, al que admiraba profundamente a pesar de su ateísmo. No sin motivo y con pleno asentimiento, cita en varias ocasiones los ensayos en los que el ingenioso francés preparaba el traslado del «sensacionismo» a la estética literaria. Me refiero a la *Lettre sur les aveugles* (1749), la *Lettre sur les sourds-muets* o su *Traité du Beau*, contemporáneo a las cartas. E igualmente conocería su teatro que Lessing tradujo parcialmente, sobre todo interesante por su relación sociológica. Y forzosamente habría leído las poesías de Brockes, una de las grandes estrellas literarias de Alemania hacia mediados del siglo, que exaltaba en ellas la estética fisiológica. El impacto que le hizo este conjunto de obras e ideas se proyecta en sus ensayos juveniles sobre el «origen del lenguaje», el «arte plástico» y el más importante de ellos que trata «Del conocer y sentir del alma humana».

Herder recoge las teorías sensistas, pero bajo la influencia de Leibniz las subordina a un pensamiento antirracionalista, más de acuerdo con la teología cristiana, al adoptar la idea organicista del hombre. Pero esto no impide su entronque con Home del que acepta la división de los sentidos en superiores e inferiores. En este prodecimiento establece otro reparto, sin embargo, colocando en la primera serie la vista, el oído y el tacto. Si valora la vista como el sentido más claro, «artificioso y filosófico», según sus palabras, resulta el último, el tacto —das Gefühl en alemán— como el más importante. Relacionando esta explicación fisiológica con la discusión estética de la época, afirma, avanzando sobre Lessing, que a los tres sentidos corresponde en las obras artísticas el *nebeneinander*, simultáneo, el *nacheinander*, el sucesivo, y el *ineinander*, lo que se puede traducir por imbricado, en la superficie, el sonido y el cuerpo. Estas nociones se encuadran, a su vez, en los conceptos de Raum, espacio; Zeit, tiempo, y Kraft, fuerza. Resumiendo su interpretación, conclu-

ye: Im Gesicht ist Traum, im Gefühl Wahrheit. En la vista hay sueño, un algo de provisional porque se adhiere a la superficie de la realidad. La verdad, en cambio, está en el tacto. Esta conclusión de Herder corresponde, a su manera, se entiende, a la filosofía sobre las bellas artes, o sea a la pintura, la poesía y la música, explicando su relación desde dentro hacia fuera. Por su cohesión filosófica, es decir, por su visión organicista del hombre, superó a Home y a Diderot, lo que le permitió, a la vez, una comprensión histórica más justa de la estética, dando a la canción popular, o sea al Volkslied, su puesto primario y más original por estar más cerca del sueño y del Gefühl. Y ahí está la raíz de su influencia poderosa sobre Goethe y el Sturm und Drang. Esto precisamente nos justifica plenamente para hablar de prerromanticismo.

Las largas y constantes discusiones acerca de lo bello tenían que desembocar en una modificación del concepto de lo bello, al someterse éste a la dependencia del sentimiento. A esta lenta mutación voy a dedicar una última reflexión antes de terminar mi exposición.

Por de pronto, se inicia esta mudanza con la retoma del término *sublime*. Proveniente de la retórica antigua, significaba esta palabra un estilo superior entre las diferentes clases de dicción que normalmente sólo eran tres, o sea el estilo llano, el medio y el elevado. Frente a ellos significaba el estilo sublime una cuarta dimensión, todavía superior al estilo elevado.

Este concepto de lo sublime sufre en el siglo XVIII una alteración, al alejarse su sentido de la retórica y entrar en la esfera psicológica. A Milton y Klopstock les calificaban de sublimes por su contenido y su forma. Este matiz nuevo y distinto de lo sublime se consagra en el famoso tratado de Burke, la *Philosophical inquiry into the origin of our ideas on the sublime and beautiful*, de 1757. En esta indagación adquiere la palabra el sentido de una hermosura superior a lo bello, casi inalcanzable e inefable. Su carácter se revela a menudo por el hecho de ir acompañado del término patético. A ello aspira el poeta Schiller en sus poemas filosóficos entre los que destaca por más conocida la «Canción a la alegría» —«Lied an die Freude»—, concepto que por mucho tiempo se traducía por plaisir o placer, más cerca del lenguaje sensista. Lo que suele quedar inadvertido. Por si lo sublime se explica a veces con la indicación de que asocia fuertes contrastes, como, por ejemplo, lo inmensamente grande y pequeño, se sustrae, empero, su esencia a cualquier raciocinio justificativo, al margen de la forma artística que se deja en plena libertad. En España se utiliza con frecuencia este epíteto por Alberto Lista para quien representaba igualmente el ideal estético supremo. Con Schiller y Lista estamos ya en la antesala del romanticismo.

Y con ello termino resumiendo el análisis del sensismo estético del que me he servido para describir los caminos teóricos del prerromanticismo literario.

