

LAS CATEGORIAS DE LA CRITICA DE ARTE ROMANTICA EN ESPAÑA

Ignacio L. Henares Cuéllar
Juan A. Calatrava Escobar

La gran importancia del Setecientos para la historia crítica contemporánea estriba sobre todo en la definición histórica del discurso estético, en una formalización de la epistemología del sujeto, de sus legalidades éticas y culturales, que culminará en el siglo siguiente con la generalización de la teoría del genio. Por tanto, no podemos hablar del genio romántico sin establecer antes, en un breve recorrido, sus precedentes iluministas.

Todas las claves de la estética subjetiva (imaginación, inspiración, sublime) se definen en las experiencias del neoplatonismo inglés, del empirismo, del pensamiento filosófico prerrevolucionario francés y de la *Aufklärung* y el *Sturm und Drang* alemanes¹. A través de tales experiencias se llevará a cabo el paso del *honnête homme* del siglo de Luis XIV al filósofo de las Luces y al artista de la era estética.

La estética del XVIII cambiará la significación y los funcionamientos de la literatura artística, que pierde su carácter de "tecnología" o preceptiva, que vendría desde el fondo de la tradición cultural del clasicismo, para convertirse en una puesta en cuestión de la actividad artística que afecta más que a la cultura como realidad histórica a la condición humana abstracta. El artista, dentro de este discurso, se convierte en una especie de mediador privilegiado del ser humano, produciéndose en cierto modo una recuperación de

alguna de las grandes nociones que el renacimiento neoplatónico había manejado (la idea del "segundo dios" y los problemas de la *mathesis* universal como el carácter indiscernible entre estética y conocimiento). La actividad artística se convierte en el centro de interés de un público vastísimo que aparece fascinado por el objeto, que no sólo reflexiona sobre los artistas sino que trata de pensar en artista en un proceso casi mimético de autojustificación y transferencia: un personaje social dotado de la idea de "desmesura" y omnipresente en todos los discursos burgueses como exponente de libertad, paradigma ético². El arte deja de ser un oficio, una especialidad técnica, para dar cuenta de una vocación oscura de la cara trascendente del sujeto.

La historia del genio sería, pues, la historia de un paso de la trascendencia a la inmanencia, de lo abstracto a lo concreto, de la retórica a la antropología. Precisamente las primeras formulaciones modernas se inscriben dentro de la polémica del *desinterés*³. Shaftesbury en su *Carta sobre el entusiasmo*, de 1708, nos proporciona todos los caracteres que la teoría del genio va a revestir en el primer iluminismo: la crítica del fanatismo como tensión característica de la secularización de la creación y defensa de un "entusiasmo razonable" al servicio de los valores que legitiman una nueva experiencia humana⁴. El genio sería un principio operativo en el que culminan los aspectos y atributos del sujeto enunciados por el nuevo psicologismo, y, dentro de las condiciones políticas de la Inglaterra posrevolucionaria, la única fundamentación moral del valor de los hombres y su obra.

El proceso de secularización de la actividad artística se completa con el Abate Dubos; en sus *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, de 1719, cancelará la idea de inspiración divina para referirse a la constitución individual del artista y las condiciones físicas y sociales en las que se incluye, con su teoría de los climas y los humores que anticipa el factorialismo de Taine⁵. Du Bos abre el camino a la aportación de Diderot, tanto

en su contribución al tema del entusiasmo en la Enciclopedia como en la importantísima *Correspondance* con Falconet. En la primera, debe destacarse la voluntad de cancelar las reglas clásicas y definir la actividad artística por la sola inmanencia, libre de límites: "Si el entusiasmo predomina en una obra, extiende en todas sus partes un no sé qué de gigantesco, de increíble y de enorme", dice Diderot en el artículo *Eclectisme* de la Enciclopedia. En cuanto a la segunda, valorada por Francastel⁶, supone un esfuerzo teórico de incalculable consecuencia en la defensa de la trascendencia del artista y su obra.

Toda esta problemática se continuará en la poética del empirismo inglés con la teorización del *picturesque garden*, que crea un nuevo tipo de relaciones entre sujeto, realidad sensible y cultura, relaciones que quedarán definidas por la mecánica más típica del psicologismo: al *asociacionismo*. El iluminismo alemán, por su parte, desarrollará los principios de la estética subjetiva partiendo del iluminismo inglés. Schiller será el primero que plantee de modo explícito las exigencias pedagógicas del nuevo modelo, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, mientras que Lessing planteará la reacción individualista contra el clasicismo aulico en la nueva dramaturgia y en su polémica con Gottsched, al tiempo que en sus *Diálogos sobre la masonería* planteará un intento deliberado de sustitución de las religiones reveladas por una "religión natural". El *Sturm und Drang* supone una radicalización de las tesis de la subjetividad, dentro de las condiciones de debilidad estructural de la burguesía ilustrada alemana⁷. La teorización del iluminismo se concluirá precisamente con la provocación historicista de Herder y la crítica kantiana, sobre las que se definirá el romanticismo de Jena, el romanticismo político alemán estudiado por Droz y la definitiva institucionalización de la nueva estética.

Las corrientes del iluminismo europeo van a tener una incidencia variable en el pensamiento prerromántico español. Esta incidencia se enmarcará directamente en las especiales condiciones políticas

del despotismo ilustrado en España: en cultura, todo el siglo XVIII español se va a ver dominado por la contradicción entre el aparato burocrático de la monarquía ilustrada y sus intelectuales, por una parte, y las instancias que dominan los desarrollos productivos, como la Iglesia contrarreformista y la organización gremial, por otra; es un esfuerzo constante por parte de los primeros por racionalizar la producción y los funcionamientos políticos de la ideología pública. Esta contradicción es la que describe, por ejemplo, Jovellanos, en el Elogio de D. Ventura Rodríguez, al comentar la escasa fortuna que muchos de sus proyectos tuvieron en la ejecución⁸, 1788.

En medio de esta contradicción, se define con especial interés un idealismo neoplatónico, de doble inspiración, inglesa y alemana, que adquiere particular importancia con la corriente winckelmanniana potenciada en España por la protección otorgada por Carlos III al pintor y tratadista centroeuropeo Antón Rafael Mengs y la difusión de su tratadística, en la edición hecha por Azara, sin que falte un eco directo de lo inglés, sobre todo en la crítica de Jovellanos y Meléndez Valdés.

Pero el idealismo neoplatónico en España va a tener unos caracteres muy distintos de las secuencias europeas, careciendo en primer lugar de la "beatitud" con que se adorna en tales secuencias (el mismo fracaso institucional, pese a todas las apariencias, de Mengs, es una prueba de ello); hay que registrar también un intento pragmático de asimilación del academicismo de la ideología winckelmanniano-mengsiana, que supondría una lectura desviada de su significación real, convirtiéndolo dentro de la óptica política e institucional del XVIII en un tardío refuerzo del clasicismo seicentista.

Existen, no obstante, posturas individualistas derivadas auténticamente del neoclasicismo winckelmanniano-mengsiano. Tales posturas han sido recuperadas sólo muy tardíamente a causa de su excepcionalidad. Aparte del propio Jovellanos, y su reiterada defensa, en los elogios, del ideal mengsiano, podemos citar dos ejem-

plos significativos de lo que constituyó una auténtica relativización del código clasicista a partir del neoplatonismo. El primero de ellos, el Discurso de D. Clemente de Peñalosa (1793), donde se hace la crítica del que él llama "el adusto peripeto", es decir, el Aristóteles que soporta el finalismo utilitarista de la estética de la Ilustración, preconizando una estética del sentimiento, con carácter eminentemente individualista, en que el neoplatonismo propicia una recuperación de la realidad sensible a través de su espiritualización. Con un carácter más radical, hay que valorar la aportación del compilador y editor de Mengs, José Nicolás de Azara; se ha visto siempre como una contradicción la unión de un volteriano, un escéptico y un "sensista" con los místicos alemanes del idealismo cultural; sin embargo el hecho no es tan singular, sino que debe recordarse a este efecto que la Ilustración alemana, que no es precisamente un episodio jacobino, como tampoco lo es el pensamiento de Shaftesbury, tuvo una extraordinaria influencia ideológica en los enciclopedistas franceses, particularmente en Diderot, y en el pensamiento prerrevolucionario⁹.

El iluminismo alemán va a ser, por otra parte, el responsable de la formación de una temprana corriente historicista entre nosotros, que se soporta sobre la noción del genio, sobre el problema de la nación y la indiscernibilidad de las culturas, es decir, toda una teoría originalista de dependencia herderiana: el problema rousseauiano de la originalidad privado de su radicalismo político¹⁰. El mismo hecho de que Rousseau llega a España más que por su influencia directa por textos de inspiración rousseauiana menos radicales conseguirá que la contradicción de las Luces quede paliada y los proféticos mandatos revolucionarios del ginebrino sean sustituidos por el utópico problema de los orígenes y por las ideas de la recuperación cultural y su papel como mediación del retorno. Un eco fundamental se encuentra en el discurso de Isidoro Bosarte Sobre las Bellas Artes entre los antiguos Egipcios, de 1790. Bosarte representa un episodio aislado de la egip-tomanía desarrollada a partir de la filosofía de la historia herderiana, dentro de la cual es posible concebir una historia desprejuici-

ciada de la definición del ideal para valorar las aportaciones de cada pueblo, determinado por sus condiciones vitales, al patrimonio común de una humanidad ya para siempre compuesta de partes. Borsarte se sitúa así en el umbral de una orientación teórica dominada por la noción del genio de las naciones. Su Viaje artístico está dominado por la preocupación de la gloria nacional¹¹

La etapa iluminista de Jovellanos muestra la influencia de la Ilustración alemana tamizada por el pragmatismo racionalista francés, es decir, Schiller leído a través de Diderot, que aparecerá muy viva en su dramaturgia¹² y en sus escritos políticos sobre la educación, las fiestas populares y el teatro, donde con un reformismo entre originalista y desencantado, Jovellanos trató de transferir la realidad contemporánea al espacio moral utópico en el que no caben ni la ebriedad, ni lo sanguinario ni la desmesura en ninguna de sus formas¹³.

Queda por recordar la influencia del empirismo inglés. En 1798 José Luis Munarriz lleva a cabo un importante trabajo filológico sobre las fuentes de la estética empírica inglesa, traduciendo al español la *Retórica* de Blair. A partir de este texto, las nociones de la estética de lo Sublime y la comprensión de la cultura a través de la experiencia humana se van a ir convirtiendo en un dato habitual para la crítica española del tardío Setecientos. En el campo de lo artístico será Jovellanos, particularmente en su última etapa centrada entorno a la Carta sobre la arquitectura inglesa y la llamada ultramarina, escrita en Bellver en 1805, quien ejercita de forma más completa estas categorías. El eco de la Carta va a funcionar como un modelo en toda la tradición romántica, bien para la arqueología de Piferrer y Quadrado, bien para el episodio del historicismo gótico de Caveda o para las propuestas de un historicismo moderno en Galofre.

El texto constituye un auténtico manifiesto antiiluminista, con una valoración muy entusiasta de la experiencia nacional inglesa desde el palladianismo al gothic revival (con un elogio

a Walpole y a su realización de Strawberry Hill), una defensa del jardín pintoresco que conlleva todos los elementos del emocionalismo y el asociacionismo; éste último llevará a la recuperación histórica del gótico, que Jovellanos, en tesis muy novelesca, llama "arquitectura ultramarina". Estos planteamientos antiiluministas del Jovellanos de la última época se corresponden con la gran crítica europea del despotismo ilustrado, con la virulencia de las tesis de la originalidad perdida, y constituyen la síntesis del desencanto tardío de quien tuviera una juventud de extensa militancia iluminista.

En línea con el pensamiento de Jovellanos se encuentra el de un catalán burgués activo: Capmany y Mont Palau, autor de las Memorias sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona, 1779-1792, que lo convierten en uno de los más acentuados defensores de la idea de originalidad, valedor de los gremios, rehabilitador de la constitución política medieval catalana y, paralelamente, reivindicador del gótico catalán. De esta manera se erige aun uno de los más cualificados modelos de pensador antiiluminista, ejercitando la crítica contra el despotismo ilustrado. De ahí que su significación política y cultural en el romanticismo español sea extraordinaria y el traslado de sus restos a Barcelona desde Cádiz, donde muere en 1813, constituya el primer acto de la *Renaixença* catalana.

El primer tercio del siglo XIX no va a ser precisamente una etapa de florecimiento ni político ni cultural; la Restauración fernandina, que coincide bastante de cerca con la crisis económica y política resultante de lo que se ha llamado crisis bélica de 1808 a 1815, va a constituir una etapa tan sólo valorable con el último período del Antiguo Régimen, pero de ninguna manera comparable a las restauraciones europeas, que permitirán un desarrollo de las nuevas fuerzas productivas, un ascenso de las burguesías nacionales y un crecimiento de las fuerzas políticas y culturales que protagonizarán las revoluciones de 1830 y 1848. Durante la Regencia de María Cristina, el retorno del exilio, la rehabilitación constitucional y el interés

de las burguesías europeas en los procesos económicos españoles van a provocar un cambio en las condiciones políticas que es el que soporta la explosión romántica y la definitiva teorización del subjetivismo.

Llegados a este punto, analizada en otro lugar la institucionalización de la crítica romántica a través de las revistas, podemos ya analizar, en primer lugar, la caracterización que estos escritores harán de una noción de genio que, como acabamos de ver, presenta considerables precedentes románticos.

En la teoría del romanticismo, el escritor y el artista se definen como un ser que tiene una tarea privilegiada, y este privilegio se fundamenta a partir de una radical dicotomía entre genio y masa¹⁴. El genio debe ser ese hombre providencial que, al recomponer en algunos aspectos de sí mismo la unidad entre hombre y universo, entre espíritu y naturaleza, que caracterizaba a la Edad de Oro anterior a la gran caída, contribuya a reconducir a la humanidad hacia una nueva Edad de Oro en la que se reconcilien el Yo y el Ello, ahora escindidos. Por eso, la teoría del genio tal y como queda plasmada en las revistas románticas españolas, sólo puede entenderse teniendo en cuenta, por una parte, la ruptura kantiana que previamente había establecido que el arte debe ser puro, no mezclado con intereses materiales, y, por otra, un desarrollo de la concepción de la historia que llevará -en un camino no lineal, como muchas veces se ha pretendido, sino lleno de contradicciones- desde el progreso iluminista, pasando por la "evolución de la humanidad" del *stürmer* Herder; hasta el Espíritu Absoluto de Hegel.

Sin embargo, la teorización del genio elaborada por este grupo de escritores y artistas españoles presenta una serie de aspectos. En primer lugar, y como el más evidente, la insistencia en subrayar, a lo largo de innumerables artículos, la presencia de seres privilegiados a lo largo de la historia. Los biógrafos de pintores, por no poner más que un ejemplo, insisten en presentarnos a artistas que no sólo son geniales con los pinceles sino que procuran llevar una

vida genial que los aleje del común de los mortales, vida que se caracterizará, según los casos, por espíritus irascibles y aventureros, por un desapego total de los bienes materiales (recordemos que el genio debe ser espiritual y estar por encima de lo "grosero" y lo "mezquino"), por una bondad y afabilidad fuera de lo común, por un gran espíritu religioso (el caso de Zurbarán)... , vida que igualmente se presentará jalonada por anécdotas que presentan a poderosos personajes de lo terrenal inclinándose o distinguiendo el genio inmaterial de un artista. En este sentido no falta quien, como Eugenio de Ochoa, en su artículo de 1836 en el "Seminario Pintoresco", titulado De los artistas españoles, recupere, adecuándolos a las nuevas necesidades, los términos de la polémica seicentista sobre la dignidad de la pintura.

El malditismo con que se enfrenta la figura del artista, víctima de la incomprensión social y la explotación, espíritu puro y en constante contradicción con el materialismo del siglo, se expresa en los relatos sobre el genio de Ochoa y Piferrer; el primero describirá, en una narración trágica, Stephen, publicada en *El Artista*, las desventuras del genio, y Pau Piferrer, retomará el tema con tonos aún más extravagantes desde las páginas de "El Vapor", en sus *Cuentos fantásticos*, con importantes coincidencias con Ochoa, en los que la fantasía encubre angustias autobiográficas.

Bardos trágicos, pintores miserables y geniales, músicos atormentados definen el carácter de lo estético, que es la excepcionalidad y la pureza, y se convierten en el objeto de un discurso, que a través de biografías que nada añaden al horizonte de los conocimientos prerománticos, retomados e instrumentalizados, o de relatos sin "literatura" ofrecen a la pequeña burguesía, desde las páginas de las revistas, la idea del genio.

Existe, sin embargo, un segundo nivel en la teorización del genio, nivel más sutil si se quiere: el constituido por los propios escritores-artistas que colaboran en estas publicaciones. Porque, en efecto, ellos hablan del genio, pero al mismo tiempo son también

el genio. Una y otra vez se encargan de subrayar que lo que les interesa es el espíritu, lo sublime del arte, y no lo ruin de la materialidad. En la dicotomía entre genio y masa (o sea: entre espíritu y materia) toman partido por el primero de los términos, aún sin atreverse de modo explícito a incluirse en él, y se constituyen en una especie de intermediarios para la difusión de los valores del espíritu. Cuando cumplen su función de escribir -misión sagrada, casi de sacerdocio- tratan explícitamente de ilustrar a la humanidad, de elevarla por encima del "sórdido interés". Su mensaje se va a reducir a una sola tesis: hay que espiritualizar la vida, y, por lo tanto, hay que proteger el desarrollo de todas las actividades que contribuyan a este fin, es decir, la literatura, el arte, la música... En el mismo deseo de ilustrar "a todas las clases de la sociedad" se descubre la recuperación -y manipulación- del ideal pedagógico schilleriano de las Cartas sobre la educación estética del hombre; este interés pedagógico, que Lukacs contempló como una consecuencia de la intrínseca debilidad de la burguesía alemana y que además debe ser considerado dentro del marco de tensiones postiluministas en el que se encuadran también Herder, Hamann y el mismo Goethe, viene aquí utilizado en aras del mantenimiento de la diferenciación entre genio y masa: el genio debe ilustrar a los demás con su ejemplo, el crítico-escritor, debe difundir esta ilustración, sí, pero la elevación de toda la humanidad a un mismo nivel de conciencia y de espiritualidad no es posible más que en el momento en que su evolución la haya conducido de nuevo al estado anterior a la Caída; la diferenciación y jerarquización entre los espíritus, es, pues, irrenunciable mientras dure esa evolución. Hay que ilustrar, hay que avanzar educando en lo espiritual, pero "no todos los temas son igualmente accesibles a todas las cabezas", se dice en el Prospecto del Semanario Pintoresco. Esta necesidad de jerarquización parece tan acuciante que el mismo Ochoa, llevándola incluso al nivel terminológico en su artículo Pintor, Pintura de El Artista, se exaspera porque la misma palabra "pintor" incluye al genio y al "obtuso jornalero"; propone, pues, una distinción entre los términos de pintor -para el genio- y pintador -para el trabajador manual-. Y no se trata

de una propuesta gratuita; la enorme importancia que el Romanticismo otorga al lenguaje como elemento estructurador del espíritu queda explícitamente reconocida por Ochoa: "¡Extraña confusión de ideas aún más extraña todavía!". Las virtualidades del genio, por tanto, han de ser reconocidas a todos los niveles, y el nivel de lo lingüístico no es el menos importante de ellos.

Todo lo anteriormente dicho tiene un corolario lógico: el genio es un ser que vive desgarrado por una radical dicotomía entre su persona "material", que las más de las veces no vive del arte sino que necesita un empleo, y su "espíritu", que repugna esa cara prosaica del sujeto. Desde luego, tal dicotomía no podría entenderse sin la diferenciación entre lo privado y lo público que la burguesía dieciochesca ha hecho triunfar y que el siglo XIX llevará a su culmen: la existencia pública del genio como empleado de un ministerio se contrapone a su malditismo privado, a la incompreensión.

Es esta una situación analizada con sorprendente frialdad por Pedro de Madrazo, en su escrito *Bellas Artes. Filosofía de la Creación*, publicado en *No me olvidés*, donde reconoce como hecho ineludible que "en la actualidad la vida del hombre es doble", y que hay "dos existencias independientes: la una exterior y pública y la otra interior y privada". Madrazo asume así la dialéctica interior-exterior tan desarrollada por el romanticismo literario alemán¹⁵. Pero el tono de frío análisis que mantenía al constatar el fenómeno en abstracto, se transforma en pura elegía grandilocuente cuando, en uno de los párrafos que probablemente mejor puedan definir al romanticismo, dice: "En este grito, lanzado a la sociedad entera, germina la reacción contra las obras de los filósofos revolucionarios del siglo XVIII, el recuerdo del feudalismo, la cristiandad, la leyenda, la balada y la catedral gótica. La *Abbandona de Klopstock*, *Waverley* y *Nuestra Señora de París*". La conclusión se tiñe ya decididamente de moralidad: "la doble existencia, la mentira, la falta de filosofía en su creación". La duplicidad de existencia impuesta por las nuevas condiciones del trabajo artístico no puede ser sino un óbice para la expresión del

genio: "Porque esta doble existencia poética y privada se confundía en estos sublimes artistas en una sola. Vivían una sola vida, tenían una sola alma, sentían una sola inspiración".

Y es nuevamente Ochoa quien, desde las páginas de *El Artista*, en su artículo *Un artista del siglo XV*, mira hacia atrás en busca de la perdida pureza del genio. Sintomáticamente, tal pureza viene colocada en el siglo XV, es decir, no en la época del feudalismo pleno sino en el bajo medievo, en la época gloriosa del artesanado. Tenemos, pues, aquí un corto pero fundamental desarrollo de los problemas teóricos que presidirán el renacimiento de la pintura espiritualista por parte de nazarenos y prerrafaelistas: el principal enemigo del arte y del espíritu es la máquina, y por tanto la edad de oro es la época que auna la fe religiosa con la brillantez de unas tradiciones artesanales aún puras. Es la época, sobre todo, en que el artista no es un personaje excepcional y maldito: tiene su puesto en una sociedad rígidamente estructurada y que no rechaza el espíritu, y no necesita por eso ser además de artista "otra cosa"; las mismas reglas de una "profesionalidad" que es ya imposible imponían que sólo existiesen "verdaderos artistas": el fenómeno de los "aficionados" no es sino una manifestación más del peligro de muerte en que se encuentra el verdadero arte. El itinerario ideal del genio queda así perfectamente descrito por Ochoa: "Dante pasa por las calles de Florencia y todos se separan con una especie de terror supersticioso ante el cantor de los círculos invisibles, ante el que va al infierno o a la gloria y vuelve luego al mundo cuando quiere".

Existe además una categoría crítica directamente dependiente del concepto de genio: nos referimos al Sublime, que no es sino la plasmación crítica de la desmesura y la trascendencia del genio. Una vez más, ésto nos obliga a remontarnos hasta Kant, y más concretamente a la *Crítica del Juicio*, de 1790, texto que constituye un hito fundamental en la historia crítica contemporánea y una frontera en la historia de la estética subjetiva. En el famoso párrafo 27 se dice: "Rocas que se ciernen audazmente; amenazadoras,

nubes tormentosas que se amontonan en el cielo y que avanzan con un cortejo de relámpagos y truenos, volcanes con todo su poder de destrucción, huracanes que dejan tras sí la devastación, océanos sin confines en su furor, las altas cascadas de un río poderoso, etc. He ahí las cosas que reducen a la insignificancia nuestra capacidad de resistencia comparada con su poder. Pero su aspecto es tanto más atractivo cuanto más terrible, si nos encontramos a salvo; y decimos con gusto de tales cosas que son sublimes porque engrandecen la energía del alma por encima de su medida habitual, y nos hacen descubrir en nosotros mismos una facultad de resistencia de un género totalmente distinto que nos da el valor de medirnos con la aparente omnipotencia de la naturaleza" ¹⁶ .

Este texto, a un primer nivel, constituye un testimonio de la trascendencia cultural de Kant, un verdadero repertorio iconográfico de toda la figuración romántica, incluyendo tanto a la primera generación de Caspar Wolf y Ludwig Röss, como a la poética de Friedrich, Carus o Runge, la perversión de Böcklin, a través de la cual se enlazaría la tradición del primer romanticismo con el simbolismo, la pintura de los rosacruz y finalmente el expresionismo nórdico y centroeuropeo desde Munch hasta Kokoschka. El nocturno, las presencias presentidas y la consideración de lo desmesurado se erigen en una nueva tradición y además identifican el arte ¹⁷ . En la arquitectura, será el episodio que se conoce como "clasicismo romántico" de Von Klenze, Gilly y Schinkel el que pretenderá arrancar el diseño de la seguridad que proporcionaba la tradición clasicista, del reducto tecnológico que, desde los cursos de Blondel, había convertido la arquitectura en un repertorio cerrado de formas y soluciones técnicas de inmediata aplicación, para devolverle su carácter experimental, la dimensión de lo inquietante, una nueva y oscura valoración de las formas como símbolos, dando como resultado una provocación del alcance del proyecto de Gilly para el monumento a Federico el Grande, mezcla del ideal del Walhalla y el Partenón, las historias de Ossian, los buscadores del Graal y la épica homérica ¹⁸ .

En escultura, los esfuerzos de Canova y Thordwalsen van a suponer la recuperación del panteón de los dioses oscuros en un mundo de formas sin materia¹⁹. El reto estaba destinado a superar los niveles alcanzados por la psicología y la antropología empirista en una comprensión del carácter suprasensible del conocimiento y el juicio estético, desterrando ya la validez de los mecanismos asociacionistas del pintoresquismo, condenando el hedonismo y la materialidad de los placeres sensibles en nombre de la pureza del espíritu y del arte. Será desde este punto de vista desde el que se impondrá la defensa del diseño, ejemplarmente plasmada una vez más por Kant en el parágrafo 14 de la *Crítica del Juicio*²⁰.

El descarnamiento del dibujo, su carencia de materia serían las principales razones de su pureza; así en los episodios más cualificados del romanticismo europeo, la defensa del dibujo sería ejercitada por los definidores del sujeto trascendente en la cultura artística romántica: los evocadores de la pesadilla y la negatividad inconsciente, como Fussli, la búsqueda de la revelación primitiva de Blake, y la idea por la sola energía de la línea y su fuerza simbólica en Flaxman, por una parte, mientras que, por otra, los intentos de recuperación de la iglesia original y "los principios del verdadero arte cristiano" (los nazarenos de Overbeck y Cornelius) se hacen, igualmente, a la exclusividad expresiva del dibujo.

En la crítica española del ochocientos, la defensa a ultranza del diseño y el bello ideal corresponderá a los Madrazo. José de Madrazo, en su artículo *Pintura*, explica que el arte nada tiene que ver con la mera imitación, *construye visiones*, en un proceso de iluminación²¹, porque, frente a sus detractores, el pintor no "ve cuadros hechos en la naturaleza". Se explica el aprecio por los pintores naturalistas flamencos o españoles por el halago que la pura imitación despierta en doctos e ignorantes, pero hecha a faltar el sublime: sólo él justifica la producción y la crítica, porque "para juzgar bien de las producciones de las artes, se necesita un gusto sensible y delicado, o, por mejor decir, hacer más uso de las facultades intelectuales que del sentido de la vista, por mucho que

agrade la imitación". Se plantean las funciones del *connoisseur* y las necesidades de la lectura: "las bellezas y los sentimientos filosóficos no se presentan a primera vista en una grande obra; para hallarlos es preciso estudiarla, meditar sobre ella y poseer además un alma sensible, dispuesta a inflamarse con el fuego eléctrico que aquella inspira", ello porque la imitación sólo es la base de las artes, pero su auténtica esencia radica en la filosofía y la moral. Es innegable la relación con la antes vista problemática kantiana, con las luchas por la autonomía del arte y del artista de Blake y Füssli y el carácter suprasensible signado al juicio estético. Sus consecuencias en la pintura romántica alemana, a la que Madrazo no era ajeno, introdujeron un elemento de distanciamiento en la comprensión de la realidad que, sin duda, funciona en los análisis del texto que nos ocupa: la metodología del genio (Homero, Miguel Angel, Leonardo, Rafael, Poussin) supera la pura imitación: "nutridos sus espíritus de profundos conocimientos y favorecidos del genio, elevaron su alma entusiasmada a las regiones celestes, para dominar desde ellas el corazón humano haciéndole participar de aquellas emociones de que se hallaban inspirados".

Esta distancia se expresa más adelante en la tesis que mantiene una gran relación con las viejas ideas de la persuasión de que los maestros del ideal imprimen "en el alma eternos recuerdos, algo más nobles y filosóficos por cierto que los que deja en el corazón una bambochada flamenca por buena que sea". La nómina de los paradigma de este ideal se encuentra en el análisis de Rafael, de Poussin, el que califica de historiador-filósofo, eligiendo justamente para verificar la calidad intelectual de su pintura el cuadro "Et in Arcadia ego". La reivindicación de la pintura naturalista española se hace a partir de cualidades como la potencia teológica de Juanes, la nobleza de las ideas de Velázquez (los sentimientos de Las Lanzas son los de Homero, que engrandece a Aquiles con las hazañas de Héctor) y, finalmente, Murillo supera su cualidad de imitador de la naturaleza por su sentimiento religioso y su expresión que "infunde un no sé qué de misterioso en el alma".

La lectura espiritualista de Winckelmann legaliza en José de Madrazo la defensa del bello ideal, junto con el modelo griego, donde los artistas fueron "filósofos de filósofos": "Winckelmann, en su historia de las artes del diseño dice que la belleza es, después de Dios, el más sublime objeto en que puede ocuparse el genio humano, y no es de extrañar la de tan alta consideración, cuando más adelante añade que su complemento no existe sino en Dios, y que la humana tanto más se eleva cuando más proporcionada y correspondiente pueda el hombre idearla a la del Ser Supremo, que, por su unidad indivisible se hace distinta de la materia". Recoge después la descripción del Apolo del Belvedere hecha por el arqueólogo idealista como paradigma y colofón.

No obstante, en la crítica alternativa de la defensa del Colorido aparece una perspectiva de reconciliación con el "exterior": la función expresiva se soporta sobre el colorido en una defensa del naturalismo que elige los paradigmas de la cultura seicentista española para enfrentarlos con la tradición rafelesca (prolongación entre nosotros de la polémica contra Ingres) y sancionar el imperio de la Belleza ideal. Como muestra de esta crítica, el artículo *Dibujante, Colorista. Bello ideal*, de Pedro de Madrazo, se aproxima a las mejores actitudes del Delacroix crítico de arte y -¿por qué no? - a una versión extraordinariamente avanzada de la experiencia ingresiana, uniéndose así en una crítica positiva "las lecciones de Delacroix, que revelan que el color pueda crear movimientos si se le emplea como dibujo, y la lección complementaria de Ingres, de que no hay dibujo correcto o incorrecto", nociones donde se reúnen "los fundamentos de la liberación de la pintura que la revolución impresionista puso en marcha" ²². Madrazo presenta, pues, una síntesis de estas tensiones expresivas, "porque el color depende en gran parte de las formas", y tiene sus razones estéticas: "el buen colorista también debe ser hombre de mucho genio; porque el color no se copia materialmente, es necesario además penetrarse de los sentimientos y no todos ven las tintas como es menester". El secreto de los grandes coloristas, entre los que Madrazo cita a Velázquez, Tiziano, Rubens y Murillo, sería el de de-

finir, sin copiar, una "naturaleza envuelta en una sombra de misterio, y revestida de la magestad de la verdad". Como conclusión: "Cuadro sombrío, de personajes misteriosos, disfrazados entre la oscuridad de las sombras, imponente y marcada claridad, medio gloria y medio infierno: esta es la producción de un genio abrasado por el sol de mediodía (se refiere a Velázquez). Divinidad fría y nada sorprendente: este es el tipo de un Girodet, perverso imitador de lo antiguo.

Este contraste entre interior (la perfecta idealidad) y el exterior (la radicalidad del colorido), en la frecuente ambigüedad de la crítica, tiende a un "justo medio" reivindicado por Antonio María Esquivel en sus Peligros y perjuicios que resultan de las preocupaciones en materia de pintura, donde, aún reivindicando la primacía del dibujo, admite que éste no es nada sin el color: "De aquí resulta que, aunque consigan dibujar bien, queda oscurecida esta ventaja por el descuido del colorido". La posición "ecléctica" de Esquivel no es, sin embargo, casualidad: su argumentación, mucho menos elaborada que la de Madrazo, parece corresponder más bien a la actitud de un hombre bien situado en el aparato artístico oficial y preocupado por la posibilidad de que una lectura demasiado radical del genio pueda poner en cuestión el sistema académico de enseñanza de la pintura y la propia profesionalidad de los pintores de la época; se trata, pues, de llegar a una conciliación entre genio y academia, y tal conciliación se basa en una crítica de la imitación impuesta, que no cuadra bien con la libertad asignada al artista y que ha de derivar necesariamente en fanatismo: "¿Quién será el que desconozca las bellezas propias de cada escuela? ¿quién negará que es tan esencial el dibujo como el colorido, el efecto como la suavidad y el genio como el estudio?". La libertad del genio sólo es tal mientras éste la emplee en el desarrollo de sus propias capacidades mediante el estudio: "El genio es la primera cualidad de un artista; pero si no se cultiva, si no se dirige por el verdadero camino, sólo producirá monstruos sin llegar jamás al deseado término de la perfección". "De todo lo expuesto se deduce que el verdadero artista debe ser superior a las preocupa-

ciones, apreciar lo bueno en cualquier autor o escuela que lo encuentre": la supuesta "libertad bien entendida" del artista se resuelve, pues, en la práctica, en un programa ecléctico. Tal programa, si bien aún dependiente de la genialidad, se irá abriendo paso a lo largo del romanticismo español, hasta el punto de que, por ejemplo, la crítica anónima que apareció en *El Pensamiento*, comentando la Exposición de 1841, después de atacar la ambigüedad de Esquivel, concluía en una misma propuesta: "Queremos ver obras en que el genio y el estudio se desarrollen; donde el pintor muestre que sabe composición, que tiene filosofía, buen gusto, que dibuja bien, que ha estudiado la anatomía, la perspectiva y la óptica, que conoce la historia, la fábula y la Biblia, que sabe dar expresión a sus figuras, y finalmente que sabe pintar; pues repetimos que el que no hace esto no es pintor". Esta ambigüedad se reconoce también en el artículo anónimo *Pedro Pablo Rubens de El Artista*, en el que se acepta la recuperación rubensiana que está llevando a cabo el romanticismo francés, pero mirando con horror los posibles excesos de los rubenistas, salvaguardando intacto por ello mismo el prestigio de Rafael y del partido ingresiano sostenido por los Madreros en esta publicación.

NOTAS

1. Estas cuestiones han sido tratadas por G. Gusdorf, en el vol. VII de "Les sciences...", cit., titulado "Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières", París, Payot, 1976. También vid. los múltiples trabajos de Paul van Tieghem sobre la cuestión del prerromanticismo, así como la obra de Pierre Grappin, "La théorie du Génie dans le preclassicisme allemand", París, PUF, 1952, la de R. Assunto, "Stagioni e ragione nell'estetica del Settecento", Milán, Mursia, 1967, y H. Osborne, "Aesthetics and Art Theory. An Historical Introduction", Londres, Longmans, 1968.
2. Esto se aprecia en multitud de obras de la segunda mitad del siglo XVIII, entre las cuales podemos citar como más conocidas "La paradoja del comediante" o el "Sobrino de Rameau", de Diderot, que dejan de ser tratados de técnica artística sobre el drama o la música para transformarse en auténticos retratos de la nueva condición del artista. Lo mismo ocurre en el "Wilhelm Meister" de Goethe o en

LAS CATEGORIAS DE LA CRITICA DE ARTE ROMANTICA EN ESPAÑA

"Minna von Barnhelm" de Lessing, o dentro del mundo anglosajón en las "Anécdotas of Painting in England" de Walpole, superación del género biográfico por una verdadera reflexión sobre la esencia de la pintura.

3. La cuestión del gusto desinteresado constituye el trasvase del campo de lo estético de un viejo debate religioso entre jansenistas y jesuitas sobre el amor desinteresado de Dios por encima de cualquier castigo o recompensa, del que se encuentran expresiones en Leibniz y Pascal. Dicho trasvase se llevará a cabo en la obra de Shaftesbury, Cudworth y los neoplatónicos de Cambridge y culminará en Burke y en las primeras definiciones de la poética de lo Sublime.
4. La actitud shaftesburiana mantiene aún un factor incalificable que se corresponde perfectamente con el tema del "no sé qué" de la crítica preiluminista, expresado por ejemplo en un Feijoo, propio de una época tendente a desmontar el horizonte ideológico y político de la Contrarreforma. Véanse al respecto los trabajos de Franco Venturi, y sobre todo "Utopía e riforma nell'Illuminismo", Turin, Einaudi, 1970, que incluye un trabajo fundamental, "Re e repubbliche tra Sei e Settecento".
5. Sobre esto pueden verse Erhard, J.: "L'idée de nature en France à l'aube des Lumières", Paris, Flammarion, 1970, y Chouillet, J.: "L'Esthétique des Lumières", Paris, PUF, 1974.
6. Francastel, P.: "L'Esthétique des Lumières", en el vol. col. "Utopies et institutions au XVIII^e siècle. Le pragmatisme des Lumières", Paris, Mouton, 1963.
7. La Aufklärung alemana, y muy en particular las figuras de Lessing y Schiller, ha dado origen a un proceso de reflexión historiográfica entre cuyos jalones podemos citar tres obras de gran importancia: Mehring, F.: "Die Lessing-Legende, zur Geschichte und Kritik des Preussischen Despotismus und der Klassischen Literatur", (1906), de la que hemos usado la traducción italiana de Editori Riuniti, Roma 1975; Lukacs, G.: "Aportaciones a la historia de la estética", México Grijalbo, 1966, y Merker, N.: "L'Illuminismo tedesco. Età di Lessing", Laterza, Bari, 1972.
8. Un extraordinario análisis sobre estos funcionamientos puede verse en Damisch, H.: "L'art de Goya et las contradictions de l'esprit des Lumières", en "Utopia et institutions..." cit., págs. 247 y ss. Un tratamiento general de todos estos problemas en Henares Cuellar, I.: "La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII", Granada, Universidad, 1977.
9. Ello explica que Azara pudiera hacer una lectura sensista, radical, del neoclasicismo finisecular desde su mismo interior. En una traducción inédita de Winkelmann conservada en el Archivo de la Real Academia de San Fernando (Ms. 41-42), realizada por D. Diego Rejón de Silva, se concilian belleza natural e ideal en el prólogo del traductor, y se encuentra la primera defensa de los na-

turalistas flamencos y españoles, en una prueba clara del alcance de la dialéctica libertadora de la intuición. El propio Rejón recomienda una muy peculiar lectura de los paradigmas clásicos a la luz de los escritos de Huerte de San Juan, en un esfuerzo de relativización psicológica del clasicismo.

10. El "Discurso sobre las ciencias y las artes" de Rousseau produjo un raro efecto de estupefacción en el Iluminismo español, abocado a los funcionamientos burocráticos, muy pendientes de los aparatos del despotismo ilustrado y obsesivamente preocupado por una moral política que es una moral de Estado. Vid. la ya clásica aportación historiográfica de Spell, J.R.: "Rousseau and the Spanish World before 1833", Austin, Texas, 1938, así como Babbitt, I.: "Rousseau and Romanticism", Cleveland, Ohio, Meridian Book, 1968.
11. Bosarte, I.: "Viaje artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen y épocas a que pertenecen", Madrid, Imprenta Real, 1804, edición facsímil a cargo de Alfonso E. Pérez Sánchez, Madrid, Turner, 1978.
12. Un recuerdo especial de su drama "El delincuente honrado", que constituye un prototipo de lo que se conoce con el nombre de *comédie de larmes*, una poética que, como su denominación, indica, tiene una finalidad fundamentalmente moralizante, tratando de convertir el teatro definitivamente en el nuevo espacio público donde se actúan los valores éticos de la burguesía ascendente frente a la opuesta decadencia moral de la aristocracia y las instituciones del Antiguo Régimen, en este caso la administración de justicia. Se recuerda también el modelo inglés, de permanentes intercambios entre teatro y figuración, cuyo encuentro se produce en Hogarth, el más radical de los artistas europeos del siglo XVIII, excepción hecha de Goya.
13. Estos planteamientos se van a transmitir a los orígenes del pensamiento liberal español y ocuparán un lugar extraordinariamente importante y contradictorio desde Blanco White y su *Obra inglesa* hasta el episodio krausista con todas sus consecuencias. La mejor crítica de este reformismo se puede encontrar en el citado artículo de Damisch, que la define como la contradicción fundamental de una élite con complejo de inferioridad nacional que vive pendiente de los modelos políticos y sociales del exterior y que se reconoce mal con su realidad contemporánea, quedando así en una imposibilidad de intervención sobre la misma.
14. Paul van Tieghem, en el libro III de "Le romantisme dans la littérature européenne", París, Albin Michel, 1969, titulado "Les sentiments, les idées, l'art", describe la autonomía del artista romántico, y la temática del poeta y la masa, definiendo frente a la moral burguesa del siglo XVIII la moral de los artistas del XIX: el artista será el servidor de lo bello, no perteneciendo a la masa ni participando de sus tendencias ni reconociendo sus necesidades. Pushkin escribirá al respecto sus poemas "El Poeta", "La Masa", "Al Poeta" (1827-1838). El ar-

LAS CATEGORIAS DE LA CRITICA DE ARTE ROMANTICA EN ESPAÑA

tista vive aparte en su sueño, en su mundo ideal, es el soberano, vive solo. Vigny completa, en su "Journal d'un poete", de 1844, la imagen.

15. El romanticismo alemán desarrolló este tema de la duplicidad del sujeto y la presencia en él de una carta trascendente por encima del hombre cotidiano, fundamentalmente a través de la teorización, en multitud de obras literarias, del tema del sueño, como revelador de la existencia oculta, o incluso en el tratamiento explícito del problema en una obra fundamental como es el "Peter Schlemm", de Chamisso. La aportación historiográfica básica sobre estas cuestiones es la de Albert Beguin, "El alma romántica y el sueño", Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978. Un trabajo reciente de enorme interés y que recoge las últimas aportaciones de la crítica alemana es el volumen colectivo "Romantische Utopia. Utopische Romantik", Hildesheim, Gerstenberg, Verlag, 1979.
16. La naturaleza de esta facultad se describe en el párrafo 28, en los siguientes términos: "Así lo sublime no se encuentra en ningún objeto de la naturaleza, sino sólo en nuestro espíritu, en tanto que podemos tener conciencia de nuestra superioridad sobre la naturaleza dentro de nosotros y por eso también sobre la naturaleza fuera de nosotros (en tanto que ella influye sobre nosotros). Todo lo que despierte en nosotros este sentimiento, como el poder, de la naturaleza que solicita nuestras fuerzas, se llama (pero impropriamente) sublime: sólo suponiendo en nosotros esta idea y sólo en relación a ella somos capaces de alcanzar la idea de la sublimidad del ser que hace nacer en nosotros un profundo respeto, no sólo por el poder que manifiesta en la naturaleza, sino sobre todo por la facultad de la que estamos dotados de juzgar sin temor esta naturaleza y concebir nuestro destino como superior".
17. A este respecto puede verse sobre todo la obra de Marcel Brion, "Peinture Romantique, París, Albin Michel, 1971.
18. El primer definidor del concepto de "clasicismo romántico" fue Sigfried Giedion, en su "Spätbarocker und Romantischer Klassizismus", Munich, F. Bruckmann AG, 1922. Una actualización de estos problemas puede verse en Teyssot, G.: "Illuminismo e architettura. Saggio di Storiografia", introducción a la edición italiana de la obra de E. Kaufmann, "Tre Architetti Rivoluzionari: Boullée, Ledoux, Lequeu", Milan, Franco Angeli, 1976.
19. A este respecto pueden verse tres obras de Jean Starobinski: "La invención de la libertad, 1789-1848", Skira, Ginebra, 1974; "La idea de regeneración estética y el recurso a los principios", en la revista ECO, n. 187, y, sobre todo, "1789: Les emblèmes de la raison", Paris, Flammarion, 1979.
20. "En la pintura, la escultura y en todas las artes plásticas, la arquitectura, el arte de los jardines en tanto que bella arte, lo esencial es el dibujo; lo que constituye, para el gusto, la condición fundamental no es lo que procura una sensación agradable, sino únicamente lo que place por su forma. Los colores que

iluminan el dibujo forman parte de la atracción; pueden animar el objeto en sí para la sensación, pero no hacerlo digno de ser contemplado, y bello; mucho más, están, la mayoría de las veces limitados por las exigencias de la belleza de la forma, y, aún más ennoblecidas solamente por ella, si se deja un lugar a la atracción".

21. Vid. a este respecto, Abrams, P.: "El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica", Barcelona, Barral, 1974.
22. Daix, F.: "Picasso. 1900-1906", Barcelona, Blume, 1977.