

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

ÁREA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

TESIS DOCTORAL

**LA ESTÉTICA MUSICAL Y LA TEORÍA DEL ARTE EN LA OBRA DE
W. H. WACKENRODER**

REALIZADA POR

ELENA QUEIPO DE LLANO OCAÑA

DIRIGIDA POR

DR. MIGUEL SALMERÓN INFANTE

MADRID, 2015

A la memoria de mi padre

A mi madre, a mi hermano Pablo

y a Javier

Agradecimientos:

Quiero expresar, en primer lugar, a mi Director de Tesis, Miguel Salmerón Infante todo mi agradecimiento por su confianza e inestimable apoyo; por su amable y atenta disposición a los miembros de la Biblioteca de Música de la Universidad de Heidelberg (Heidelberg Universität. Bibliothek, ZEGK); a los compañeros del Grupo de Investigación Musyca de la Universidad Complutense de Madrid su apoyo, ayuda y confianza, y finalmente, quiero agradecer de forma especial a aquéllos que han estado siempre a mi lado, alentándome y queriéndome.

LA ESTÉTICA MUSICAL Y LA TEORÍA DEL ARTE EN LA OBRA DE

W. H. WACKENRODER

LA DISOLUCIÓN DEL CLASICISMO EN LA ESTÉTICA MUSICAL.

LA OBRA DE W. H. WACKENRODER EN LOS ALBORES DEL ROMANTICISMO

ÍNDICE

I INTRODUCCIÓN

Presentación	Pg. 8
Objetivos	Pg. 14
Estado de la cuestión	Pg. 15
Metodología	Pg. 22
Hipótesis	Pg. 24

II PRIMERA PARTE Pg. 25

1 La Estética en la Alemania del último tercio del siglo XVIII

2 La Estética y la Teoría del arte en la obra de Wackenroder

1 La Estética en la Alemania del último tercio del siglo XVIII

1A La Ilustración tardía alemana. Los fundamentos del pensamiento estético y sus categorías: belleza, juicio estético, gusto, experiencia estética, inspiración, genio, técnica, mimesis, imaginación, autonomía del arte. A. Baumgarten, E. Kant. K. Ph. Moritz. G. E. Lessing. Pg. 27

1B Diversas consideraciones sobre *lo clásico* y *lo romántico* en J. W. Goethe, A.W. Schlegel, F. Schlegel y F. Schiller. Afinidades y divergencias con Wackenroder. Pg. 44

1C *Mimesis de la naturaleza y Transfiguración de la naturaleza* en el arte. Principales aportaciones en el último tercio del s. XVIII: De Batteux a Mendelssohn. Influencia y crítica en la obra de Wackenroder. **Pg.63**

1D El ámbito del lenguaje y el parangón de las artes. G. E. Lessing. Analogías y diferencias en el pensamiento de Wackenroder **Pg. 83**

2 La Estética y la Teoría del arte en la obra de Wackenroder

2A El arte y su contemplación. El arte como salvación/perdición del alma en el capítulo “Cómo y de qué manera debería realmente uno contemplar las obras de arte de los grandes artistas de la tierra y usarlas para el bienestar de su alma”. El entusiasmo artístico y sus consecuencias en el capítulo “La extraña muerte del viejo pintor Francesco Francia, largamente conocido en su tiempo y el primero de la escuela lombarda” **Pg. 95**

2B Sobre la originalidad y la copia en el arte. Lo inimitable. El don y la técnica. La *sprezzatura*. Más allá de la belleza. Lo sublime y lo grotesco. En los capítulos “El aprendiz y Rafael” y “Las rarezas del viejo pintor Piero di Cosimo de la escuela florentina” **Pg. 105**

2C Sobre la dificultad de hablar de las obras de arte. Parangones. Diálogos con Lessing, Winckelmann, Herder y Goethe. En los capítulos “Dos descripciones de pinturas”, “Los retratos de los Pintores” y “La crónica de los pintores” **Pg. 117**

2D El arte medieval en la obra de Wackenroder. La influencia de J. D. Fiorillo y J. Sandrart. En el capítulo “Recuerdo en honor a nuestro venerable antepasado, el señor Alberto Durero”. **Pg. 134**

2E El arte renacentista en la obra de Wackenroder. La influencia de G. Vasari, La Grazia y la Terribilitá en el capítulo “La grandeza de Miguel Ángel Buonarroti”; El genio y su idealización. El arte, ni se aprende ni de enseña, mana incontrolablemente del alma. La imaginación fértil, la inspiración. El efecto de la música en el alma. La concepción de la belleza en el capítulo “El paradigma de pintor ingenioso y a la vez profundamente

sabio, presentado en la vida de Leonardo da Vinci, famoso fundador de la escuela florentina”. **Pg. 153**

III SEGUNDA PARTE

Pg. 168

3 La Alemania de la Ilustración. Contexto histórico-musical y de pensamiento a mediados del siglo XVIII.

4 La Estética musical de W. H. Wackenroder

3 La Alemania de la Ilustración. Contexto histórico-musical y de pensamiento a mediados del siglo XVIII

3A Del *Sturm und Drang* y el *Estilo Sentimental* (Empfindsamkeit) al Primer Clasicismo. Terminología y la práctica musical. **Pg. 170**

3B Teorías y Reflexiones sobre la práctica musical artística y la reflexión estética. Los Tratados y Escritos musicales como reflejo de la estética. De C. PH. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (1753, 1762). Las *Querelles* y los *Enciclopedistas*: Escritos sobre música de J. Ph. Rameau: *Traité d'harmonie* (1722) y Escritos de música de D. Diderot. **Pg. 173**

3C La música en la Corte de Federico II de Prusia a través de J. N. Forkel, C. F. C. Fash, J. Reichardt y C. F. Zelter. Wackenroder y las enseñanzas recibidas de sus maestros: Influencia y nuevas aportaciones.

Pg.179

4 La Estética Musical en la obra de W. H. Wackenroder

4A El pensamiento antiguo y medieval en la obra de Wackenroder. La Escuela pitagórica, el pensamiento de Platón, San Agustín y Boecio. Música: belleza y número; Música: mántica y armonía. **Pg. 195**

4B Inspiración, técnica y contemplación en el arte: *Las maravillas del arte musical y Sobre los distintos géneros en cada arte y sobre lo concerniente a los distintos tipos de música de iglesia. Pasión, Oratorio y la Secuencia Stabat Mater.* **Pg. 212**

4C Nueva valoración de la Música Instrumental y de la Música en general en el sistema de las Bellas Artes. *La verdadera esencia de la música y la teoría del alma en la música instrumental de nuestros días.* La Sinfonía en la obra de Wackenroder. **Pg. 231**

4D Influencia de los ensayos de Wackenroder en la concepción de la *música absoluta* en E. T. A. Hoffmann y A. Schopenhauer. La música como fuerza natural frente a la voluntad del hombre: *Un maravilloso cuento oriental sobre un santo desnudo.* **Pg. 259**

4E El conflicto vida-arte. El arte como salvación/perdición del alma en *La extraña vida musical de Joseph Berglinger* y los *Ensayos de Berglinger (Un Fragmento y Una Carta).* **Pg. 280**

5. Conclusiones sobre la obra de Wackenroder **Pg. 295**

6. BIBLIOGRAFÍA **Pg. 317**

7. ANEXO PARTITURAS **Pg. 328**

**LA ESTÉTICA MUSICAL Y LA TEORÍA DEL ARTE EN LA OBRA
DE W. H. WACKENRODER.**

**LA DISOLUCIÓN DEL CLASICISMO EN LA ESTÉTICA
MUSICAL Y LOS ALBORES DEL ROMANTICISMO EN LA OBRA DE W.
H. WACKENRODER**

I INTRODUCCIÓN

PRESENTACIÓN

La tesis versará sobre la obra de Wilhelm Heinrich Wackenroder, como uno de los primeros ejemplos de la disolución del Clasicismo en la estética musical y su influencia en el contexto de la *Frühromantik*. La trascendencia de este autor radica en que su obra, en palabras de P. D'Angelo, es una anticipación y un compendio de las temáticas de la estética del Romanticismo, y por otro lado, es un claro ejemplo de una nueva actitud en la valoración artística y estética, especialmente de la música, en el período que se desarrolla de la Ilustración al Romanticismo.

La obra de W. H. Wackenroder, *Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders*, *Las efusiones sentimentales de un monje amante del arte* y *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, *Fantasías sobre el arte para amigos del arte*¹ abarca temáticas esenciales del pensamiento estético no al modo de un tratado sistemático: contiene poesía, prosa, una pequeña novela, así como diversos ensayos sobre pintura y música. Sus principales aportaciones se dan en el ámbito del parangón de las artes, la cuestión de la mimesis y de la inspiración artística; desatacan los ensayos sobre el entusiasmo creativo y distintas apreciaciones sobre las

¹ Más adelante se tratará acerca de su anónima publicación en 1799, de los orígenes de la obra, así como la edición realizada por L. Tieck.

categorías estéticas: de la belleza y lo que es más allá de la belleza artística; contiene reflexiones sobre el artista y el deseo insatisfecho y el conflicto con la realidad. De especial relevancia es el hecho de que trata de lo que es inaccesible a la razón, y principalmente de la música como el arte de lo inefable.

Musicólogos como C. Dahlhaus en *La idea de la música absoluta* o E. Fubini en su *Estética musical. De la Antigüedad al siglo XX*, aluden a este autor como ejemplo de la nueva valoración de la música en el Romanticismo.

Su obra ha de situarse en un punto de especial importancia: el sentido de una nueva forma de apreciación estética y actitud ante el arte. El contexto de la Ilustración es sin duda el punto de partida. Frente a la razón ilustrada nos encontramos una valoración de aquello que la razón no es capaz de dar cuenta.

Wilhelm Heinrich Wackenroder

(Berlín, 13 Julio de 1773; Berlín, 13 Febrero de 1798)². Estudiante en Erlangen y Göttingen de Historia del Arte y más específicamente sobre el arte alemán de la Edad Media, así como de Leyes (esto último fue por obligación paterna). Le unió una gran amistad con el literato, traductor y editor L. Tieck, con quien colaboró en algunos ensayos y con el que compartió viajes y cartas en las que debatían sus ideas sobre el arte, la música, o el teatro. Sus visitas en 1796 a Dresde o a Nürnberg resultaron esenciales en su vida y le inspiraron para escribir sobre la pintura que pudo contemplar o de la música que pudo escuchar, lo que se convirtió en el sentido pleno de su existencia. En Berlín era miembro del círculo de artistas e intelectuales como Reichardt o Zelter, ambos maestros y mentores de Wackenroder, cuya amistad, enseñanza e ilusiones quedaron truncadas por su temprana muerte a la edad de 24 años.

Estudió piano y composición. La música y el arte eran su vida, y lo transmitió en sus dos libros titulados *Herzensergiessungen eines*

² P. Branscombe: *W. H. Wackenroder* en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. E. S. Sadie.

kunstliebenden Klosterbruders Las efusiones sentimentales de un monje amante del arte (Berlin, 1797) y *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst Fantasías sobre el arte para amigos del arte* (Hamburg, 1799).³ Tieck editó el segundo libro en el que también había ensayos escritos por él mismo. Debe destacarse, como veremos, que la secciones de Berglinger que son las escritas por Wackenroder, están dedicadas a la música de iglesia y a la música instrumental y contienen la esencia de la estética musical romántica.

La corta vida y la breve obra de este peculiar joven alemán ilustrado del siglo XVIII contienen las primeras semillas de lo que el siglo romántico no dejaría de soñar: la música como el arte del sentimiento, la necesidad de hablar de arte a través del arte, evitar el frío análisis, e invitar de modo ingenuo a la ensoñación. El origen de Wackenroder, su familia, dedicada a la jurisperencia en la severa Prusia luterana le empujó a crear dos personajes ficticios: un monje amante del arte y un compositor, para primero, salvar su existencia a través de la música, y después, en estado de febril y obsesiva creación, llegar a la muerte.

El homenaje que mejor puede hacerse a Wackenroder es dedicar a la música las más bellas horas de escucha, interpretación y creación; contemplar las pinturas en el más concentrado de los estados, y creer en la fantasía y en los cuentos de hadas sabiendo que el arte a veces se empareja con Minerva, pero la mayoría de las veces surge a de modo inexplicable.

”...La estética del Romanticismo temprano es un capítulo bastante desconocido en su historia, como señala M. Fiz, bien por ignorancia o debido a los éxitos cosechados por el tardío. En él se siembran las semillas que germinan en los grandes sistemas estéticos del siglo XIX y encontramos esparcidas por nuestra Modernidad...”⁴ Según este autor, el Romanticismo temprano explora los filones abiertos por los teóricos de la sensibilidad

³ *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders Las efusiones sentimentales de un monje amante del arte*. En la tesis aparecerá como Wackenroder E. C. *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst Fantasías sobre el arte para amigos del arte* aparecerá como Wackenroder F. A.

⁴ La estética en la cultura moderna.

(*Empfindsamkeit*) y por el *Sturm und Drang*, aunque aflora en el debate con la Ilustración y el Clasicismo de Weimar, en realidad no radicaliza tanto la oposición entre lo clásico y lo romántico como la existente entre el romanticismo temprano y el tardío. Los clásicos y los románticos alemanes tienen muchos rasgos en común, tal como trasluce la expresión *clasicismo romántico*, acuñada para definir las actitudes de ciertas pinturas, arquitecturas y poesías. La fase temprana se inscribe en el horizonte del pensamiento trascendental de Kant, Schiller, Fichte o Schelling, y participa de una actitud cosmopolita e ilustrada bajo el influjo de la Revolución francesa.

El Romanticismo no puede reducirse a un canon formal, no es tanto un estilo cuanto una concepción del mundo, una manera de sentir y entender la existencia entera. Como corriente artística, se manifiesta inicialmente en la literatura y la poesía con las obras de Wackenroder, Tieck, Schlegel o Novalis, después en la pintura de C. D. Friedrich o de O. Runge, en la gráfica y en la música. Cuando trata sobre la autonomía artística y la filosofía del arte “la formación estética artificial hace perder los favores a lo natural, invierte las preferencias ilustradas por la belleza natural en favor de la tamizada por el arte y el genio; presagia la transición de la estética del gusto a la del genio y deriva de un modo inequívoco hacia la filosofía del arte. A su vez, la autonomía artística se legitima a través de las teorías de la imaginación y del genio, temáticas que devienen tópicos. Lo más destacable es que el genio termina absorbiendo los poderes atribuidos desde Kant al sujeto trascendental en virtud de una reevaluación de la intuición artística y de la afloración de los procesos inconscientes en la creación⁵. Ello desemboca en lo que Fiz denomina el Absolutismo estético del romanticismo temprano y de Schelling.

Por ello, la obra de Wackenroder debe enmarcarse en el contexto que adelanta la estética del Romanticismo: es el momento en que la formación estética artificial y lo interesante, la imaginación y el genio favorecen una estética de la subjetividad, y en ella, las capacidades formadoras, la fuerza estética que opera en cada hombre retan, como señala Marchán, a la

⁵ *Ibid.* Pg. 93.

imitación y cultivan una concepción de la actividad artística como producción y creación en un acto de libertad. El carácter subjetivo de la proyección de sentimientos presente en Wackenroder puede verse como un precursor de la teoría de la *Einfühlung* (empatía) y del Expresionismo.

La obra de Wackenroder se inserta en uno de los proyectos fundamentales de la Ilustración: la idea de *Bildung*, la experiencia del ser humano como ser completo en el juego conjunto de la experiencia intelectual, sensual, filosófica y estética. Junto a Lessing y Mendelssohn representa, a pesar del desconocimiento sobre su obra, uno de los referentes de la estética alemana del último tercio del XVIII.

Por otro lado, el texto resulta esencial por lo que representa en el ámbito de la reciente concepción de la época sobre la autonomía del arte. En este caso, como apunta C-F. Berghahn, las enseñanzas recibidas de Moritz resultan fundamentales. Conceptos como el de la legitimidad de la belleza, o la privilegiada posición del artista como mediador metafísico entre la totalidad irreconocible de la naturaleza y su imagen no-mimética. En este sentido la obra de Wackenroder refleja según sus estudiosos la teoría estética más avanzada de la Europa clasicista. Dentro de los puntos centrados en la Estética debe recordarse que forma parte de la historia de las *Querelles*, tiene una importante vinculación con el *Sturm und Drang*, recibe la influencia de Herder por el relativismo cultural ilustrado y su obra se sitúa además frente a la idealización normativa de la Antigüedad que representa Winckelmann.

Ello pone en evidencia la teoría del arte que hay implícita en la obra de Wackenroder. A pesar de la intencionalidad de ser un texto no teórico y de intención diletante, contiene importantes conocimientos artísticos. La intención de no describir las obras sino de evocarlas y la obra de arte como arranque de una potencialidad infinita nos lleva a uno de los ejes fundamentales del Romanticismo: la idea de la imaginación creadora y no meramente reproductora. Otro de los puntos que se aborda es el concepto de genio, así como del conflicto del artista con la realidad.

Como apunta D' Angelo, los escritos de Wackenroder son a un tiempo anuncio y compendio de temas destinados a calar en toda la

reflexión romántica. “Concibe la música como medio absolutamente autónomo y perfecto, sólo comparable al lenguaje verbal, si bien absolutamente independiente de él; es una lengua maravillosa “que nadie ha hablado nunca, cuya patria nadie conoce y que llega a los más escondidos nervios de todos”. Pero esta lengua no es sólo forma, como cabría esperar, es fundamentalmente contenido, en el sentido de que es expresión directa de los sentimientos humanos: “es el único arte capaz de encauzar los más diversos y opuestos movimientos de nuestro ánimo a una misma y hermosa armonía; el único arte que con notas igualmente armónicas expresa la alegría y el dolor, la desesperación y la adoración”. La consideración de la música como expresión pura de estados de ánimo, como único arte capaz de expresarlos en sus infinitas mudanzas, comporta el casi inevitable corolario de una tensa desvalorización de los componentes técnicos del lenguaje musical, de sus aspectos matemáticos-estructurales.

“Berglinger, el músico creado por Wackenroder representa una imagen muy sugestiva de artista moderno en fuerte contraste con el ambiente y la sociedad que no lo comprende y ni valora; soporta arduo aprendizaje de las leyes de la composición musical como una tarea ineludible. La técnica musical le parece “una mísera urdimbre de proporciones numéricas comparable a un ingenioso telar para tejidos refinados”. Lo que no le impide sin embargo, apreciar la música sobre todas las cosas; se entrega exclusivamente a la fuerza de los sonidos y rechaza todo apoyo en la palabra.

Por ello destaca la obra de Wackenroder como un modo de subvertir, como señala D’Angelo la predilección del gusto de la Ilustración por el melodrama, el emparejamiento de palabras y sonidos. En suma, Wackenroder exalta, por encima de cualquier otra, la música instrumental, en la que la capacidad expresiva del lenguaje musical, brilla libremente, sin necesidad de apoyos ni de ayudas. “Es absurdo medir aquella lengua más rica, la musical, con aquella más pobre, la verbal; no se puede disolver en palabras lo que la palabra desprecia; la música posee infinitamente por sí sola, una materia sonora de espíritu divino, y las composiciones

instrumentales destrozan con un solo grito la envoltura de las palabras, como si éstas fueran la tumba de la honda pasión del corazón.”

OBJETIVOS

¿Disolución del Clasicismo? Se trata de analizar la obra de Wackenroder como ejemplo de esta cuestión; de si realmente puede hablarse de disolución del Clasicismo. Su obra representa las transformaciones que se van sucediendo al respecto porque realiza una teoría estética con elementos clásicos pero que ya muestra algunos síntomas de disolución. Este punto será un eje fundamental de la tesis y se tratará tanto en la Primera parte, que se centra en cuestiones generales de la estética como en la Segunda Parte, especialmente dedicada a la música. La tesis se construye a través del análisis de los en los conceptos de *lo clásico* y *lo romántico*; la concepción de la *mimesis* y la *creación*, en autores como Herder, Goethe, Lessing, o Mendelssohn. Uno de los temas centrales de sus escritos, el entusiasmo creativo se analiza desde la perspectiva antigua platónica: la mántica, y desde una perspectiva más moderna, con el concepto de genio desarrollado por pensadores del siglo XVIII.

Se estudian los primeros textos teórico-artístico-estéticos acerca de la nueva sensibilidad (romántica) y la nueva valoración estética para establecer un diálogo con los principales autores y la obra de Wackenroder.

El caso especial de la estética de la música de la época y la relación con la obra de Wackenroder se estudia tratando de resaltar las críticas y aportaciones, así como la desconexión entre de la práctica y la reflexión estética. Destacar la nueva valoración de la música y especialmente de la música instrumental será uno de los objetivos de este trabajo situándose como la principal aportación de nuestro joven autor dieciochesco.

Además se estudian las influencias de sus escritos en el pensamiento romántico, especialmente de su inmediata repercusión en E. T. A. Hoffmann y en A. Schopenhauer, girando en torno al concepto de la *música absoluta*, tratando de señalar la trascendencia de la obra de Wackenroder en el Romanticismo. Su obra como preludeo y compendio de muchas de las temáticas del Romanticismo.

Destaca el caso particular del personaje creado por Wackenroder, el compositor Joseph Berglinger: es un microrelato algo autobiográfico sobre el problema sociológico del artista, el conflicto irresoluble del deseo, en el contexto de la cultura alemana con la importancia del concepto de Bildung y la educación estética, además de la capacidad del arte para llegar a la intuición de lo infinito. Y también del papel del arte y de la estética en el hombre, la sociedad señalando los elementos utópicos y realistas: el arte como salvación y perdición del alma.

A la luz del análisis de la obra de Wackenroder, uno de los objetivos es tratar de exponer las posibles obras que pudo escuchar y sobre las que se inspiró para sus escritos. Esta labor es complicada y hay una diferencia muy grande con respecto a las secciones que están dedicadas a la pintura y las artes en general en las que se alude a fuentes reales como Vasari o Sandrart, aunque posteriormente se introduzcan elementos ficticios y escribe de los artistas concretos: Rafael, Durero o Miguel Ángel. El caso de la música es completamente diferente. Elige una figura anónima para representar los ideales y las penalidades de un compositor de la época aunque podría remitir al estado universal del artista como ser incomprendido. Por otro lado, aparte de la novela de Berglinger, hay una serie de ensayos que se concentran sobre todo en las *Fantasías*. En ellos alude a la música instrumental, a la música de iglesia, a las sinfonías en la primera parte, a la música de danza. No cita ningún compositor sólo los tipos de música de iglesia, de danza, sinfonía... y lo que le hacen sentir. En estos pasajes concentra uno de los momentos de mayor intensidad de sus escritos y una de las aportaciones fundamentales sobre la nueva valoración de la música.

Para ello, se han tenido de referencia las enseñanzas por él recibidas de sus maestros Reichardt y de Forkel. Este será un punto de desarrollo importante porque se podrán establecer las discusiones e influencias que se suceden acerca del conocimiento estético y artístico de la época.

La tesis tiene por objetivo señalar la trascendencia a través de los escritos wackenroderianos de su posición ante la música como el arte de mayor valor adelantando la concepción general del Romanticismo: la Música como órgano de la Filosofía; la Música como paradigma de lo imaginativo y lo inefable.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Fue el compositor J. F. Reichardt quien publicó por vez primera uno de los capítulos de la obra de Wackenroder, el titulado *Recuerdo en honor de nuestro venerable antepasado, el señor Alberto Durer* en su revista *Deutschland* en 1796. Poco tiempo después, su gran amigo, el escritor, editor y coautor de algunos capítulos de la obra, L. Tieck, desveló la autoría de su amigo, quien había escrito de forma anónima.⁶

La primera recensión que se hizo en la época, publicada en Leipzig en 1797 lleva el ilustre nombre de A. W. Schlegel, quien le dedica elogiosas palabras sin conocer en ese momento quien es el autor.

La obra en el ámbito musical no tuvo en principio una gran difusión. En la época, la referencia principal, E. T. A. Hoffmann, no le cita, y sin embargo las ideas de Wackenroder resultan ser fundamentales en este autor. Parte de nuestro trabajo consiste en destacar este hecho. En el Romanticismo pleno, filósofos como A. Schopenhauer o F. Nietzsche coinciden en sus ideas. De hecho, como podremos ver, del primero de ellos hay evidencias de que leyó los escritos wackenroderianos. En este sentido la valoración y actualización de Wackenroder resulta novedosa.

La mayor parte de la obra de Wackenroder se ha estudiado en el ámbito de la filología y la literatura alemanas, y principalmente su novela *La extraña vida musical de Joseph Berlinger*. Los estudios más recientes que pueden ser destacados son el editado por S. Donovan y R. Elliott: *Music and literature in German Romanticism*, los trabajos de A. Gimber, o del ya citado de E. Behler: *German Romanticism Literary Theory*.

Se han realizado algunos estudios, no muy numerosos, no en sí sobre la teoría implícita del arte que posee esta obra, sino sobre algunos de los

⁶ Sobre la autoría de la obra véase M. Hurst. Tanto en las *Fantasías...* como en *Los viajes de Franz Sternbald*, L. Tieck trata sobre este tema, a pesar de que existen numerosas diferencias según las ediciones de que se trate. La edición inglesa de 1971, se ciñe a la que es la obra en exclusiva de Wackenroder.

temas artísticos que trata. Es el ejemplo tanto del arte medieval y renacentista pictórico de Durero o Rafael. De los contenidos de la teoría artística que hay que señalar que en nuestro trabajo nos hemos centrado en cuestiones como la inspiración, la creatividad, o la tolerancia.

Además es reseñable el hecho de que la obra de referencia absoluta en los temas de la teoría del arte es la escrita por G. Vasari *Las Vidas de de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores, desde Cimabue a nuestros tiempos*. Cátedra, Madrid, 2012. En un claro homenaje, por un lado y una clara emulación, toma de esa obra numerosos datos, pero también los reelabora. Además del llamado “Vasari alemán” J. Sandrart, Wackenroder emplea para la obra de Durero su obra: *Academia alemana de las nobles artes de la arquitectura, escultura y pintura (1675-1679)*.

Por otro lado, resultan fundamentales para conocer sus aproximaciones a los temas artísticos, las enseñanzas recibidas por su maestro J. D. Fiorillo, cuya obra es la siguiente: *Geschichte der Zeichenenden Künste*. 9 vols. 1798-1801. *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten mit einem Vorwort von Achim Hölder* 6 vols., *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*. 3 vols. Reeditado como: *Sämtliche Schriften*. 15 vols. Hildesheim and New York: G. Olms Verlag, 1997.

La obra que Wackenroder maneja para los conocimientos específicos de Durero es la de Sandrart: *L'Academia Todesca della Architectura Scultura et Pictura, oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*. 2 vols. Nuremberg: Jacob von Sandrart, 1675; Nuremberg: Michael und Johann Friedrichen Endtern, 1679. Facsimile edition, (introduced by Klemm, Christian and Becker, Jochen). 3 vols. Nördlingen, Uhl, 1994-1995; *Iconologia deorum, oder Abbildung der Götter, welche von den Alten verehret worden*. Nuremberg: Froberger, 1680.

Sobre Durero hay una obra de referencia fundamental del historiador del arte E. Panofsky titulada *Vida y arte de Alberto Durero*, Versión de M. L. Balseiro. Alianza, Madrid, 2005. De 1943 Princetown University Press. En el contexto de la época, no deja de ser sorprendente puesto que a través

de la obra de Winckelmann se sitúa al arte clásico como el de mayor excelencia. En este aspecto, la obra de Wackenroder es un punto de inflexión. Toda una línea de revalorización del arte medieval se dará durante el Romanticismo. Y Wackenroder fue, si no el pionero, uno de sus primeros en revalorizar el arte medieval. Dentro del contexto artístico debe desatacarse la obra de R. Littlejohns “Die Madonna von Pommersfelden” Aurora, 1985 pp. 163-188.

También sobre su relación con la teoría del arte y el pensamiento de G. E. Lessing en su ensayo de 1766 *Laocoonte o sobre los límites entre la poesía y la pintura*, B. Prager trata sus categorías para analizar cómo Wackenroder las utiliza de manera inversa. También otros autores lo ponen en relación con Lessing pero en estos casos debido a la importante cuestión de la Ilustración como es la idea de tolerancia y de humanismo. Y dentro de la estética, como cuestionamiento de la imitación en las artes y defensa de la creación. Un importante estudio de reciente aparición es del profesor de Literatura comparada de la Universidad de Amsterdam J. Neubauer en el contexto del alejamiento de la mimesis, titulado *The Emancipation of Music from Lenguaje. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics* (Yale University, 1986).

Aunque desde un ámbito puramente musical, no existe demasiada bibliografía, los musicólogos de referencia son C. Dahlhaus y más actual E. Fubini, quienes le señalan como precursor del Romanticismo y le otorgan un papel esencial en la valoración de la música instrumental en el contexto de la Alemania de 1800. Dalhaus le sitúa sobre todo en el papel relevante en relación con la denominada *música absoluta*. Dahlhaus en su *Idea de la música absoluta*, toma la obra de Wackenroder, entre otros, para ilustrar los avatares de la historia del concepto. El tema del origen de la concepción de la música absoluta y de la valoración de la música instrumental en esa época era novedoso. Y no se le ha otorgado la trascendencia que tiene. Al principio tuvo más impacto en el ideal de la música como inspiración para la poesía con F. Schlegel y Novalis, pero ¿qué músico se inspira o lo toma de referencia?. De la inmediata repercusión en su época, la línea lógica de continuación habría de ser la obra de E T A Hoffmann como ya hemos

comentado, porque trata de la música instrumental en términos muy similares a como lo hace Wackenroder.

Un estudio destacado sobre la inspiración de Wackenroder para crear el personaje de Joseph Berglinger en G. B. Pergolesi es: C. Albert, “Zwischen Enthusiasmus und Kunstgrammatik, Pergolesi als Modell für Wackenroders Berlinger-Erzählung” en Brandstetter *Ton-Sprache: Komponisten in der deutschen Literatur*, Berna, Haupt, 1995, pp. 5-27.

Sobre su inspiración en el pensamiento antiguo y medieval, a nivel de estética, es interesante resaltar que apenas hay estudios que se hayan centrado en ello. Sólo aparecen como referencia en Neubauer y otros autores en relación con el arte y la pintura. Sin embargo, aludir a las fuentes de pensamiento que pudiesen estar relacionadas sería labor novedosa de esta tesis.

Sobre la forma musical hay pocas investigaciones. Y resulta interesante abordar la música desde el punto de vista de sus formas en la obra de Wackenroder, a pesar de que como veremos es una cuestión compleja. El libro de J. de Ruitter “Wahre Kirchenmusik oder Heuchelei? Zur Rezaption des Stabat Mater von Pergolesi in Deutschland bis 1820” en *Die Musikforschung* 43, 1990, pp. 1-15.

Sin duda, el más ambicioso en cuanto a su contenido, dada la dificultad del tema es el interesante artículo de W. Keil: *Wackenroder und die Sonatenform*, en Athenäum, 1996 pp. 137-151. A través de los escritos wackenroderianos trata de deducir las formas musicales a las que alude. Nuestro trabajo continúa en esa línea. La obra de J. Garratt sobre la importancia de la polifonía palestriniana en la música romántica: *Palestrina and the German Romantic Imagination*. Cambridge, es uno de los estudios de reciente aparición.

Sobre la música de danza, de iglesia, la sinfonía o el oratorio, etc debe resaltarse que hay pocos estudios vinculados a la obra de Wackenroder, porque dificulta el hecho de que el autor no cita compositores ni obras concretas. Es fundamental partir del análisis de sus maestros Riechardt y Forkel porque serían las enseñanzas principales que recibe

Wackenroder y sobre las que basa su pensamiento. En el ámbito musical, no hay que olvidar que el primero que editó uno de sus capítulos fue Reichardt. Curiosamente no fue la novela de Berglinger sino el capítulo dedicado a Durero.

Como señala M. Hurst Schubert, la autoría ha sido un tema complicado puesto que hay ciertas contradicciones en la atribución de algunos capítulos, de modo que no ha resultado sencillo determinar la autoría de cada uno en algunos capítulos, que deben tomarse como una obra conjunta de Wackenroder y Tieck. A pesar de ello no hay duda de los que son de Wackenroder tanto en *Las efusiones...* como de los ocho ensayos sobre los que centramos también la tesis de *Las Fantasías...*. La edición en inglés de Hurst Schubert traduce sólo aquéllos que son de Wackenroder. En esta tesis, nos centramos exclusivamente en la obra de Wackenroder, resaltando en todo caso la inestimable labor de su amigo Tieck, que como editor ha permitido que conozcamos los ensayos wackenroderianos

La primera aparición de *Las efusiones...es* de 1796 y el primer año de edición aparece como 1797, lo sabemos por una carta de A. Schlegel a Böttinger preguntando por una copia sobre Vasari para hacer la reseña. ES sabido también que Schlegel le envió a Goethe una copia. La obra creó interés en algunos círculos. El tono del monje anónimo, su reverencia hacia el arte y la música, así como su interés por artistas del Quinquecento y su fervor tuvo reacciones tanto negativas como positivas. Y el relato del compositor Berglinger inspiró otras historias literarias de tipo fáustico.

La publicación en 1798 de novela de Tieck *Los viajes de Franz Sternbald* cuyo origen fue en colaboración Wackenroder motivó el interés por los autores. Después, llegó en 1799 la secuela de *Las efusiones....* que planificó y publicó Tieck como tributo a su amigo: *Las Fantasías sobre el arte para amigos del arte*. Además de los ocho ensayos de Wackenroder, había doce contribuciones de Tieck.

Reacciones positivas de críticos como J. H. Meyer que decía que la recepción del libro fue buena y se leyó mucho en 1817. Y dice que Goethe tenía una copia. Además la reseña de A.W. Schlegel que fue favorable en

1797. La parte de crítica negativa viene de la mano de Goethe por las cuestiones religiosas, al encontrar la valoración de la música y el arte católico un riesgo a posibles conversiones.

Según Mary Hurst Schubert, el nombre de Wackenroder tuvo un papel central en los argumentos sobre la temática de *lo clásico y lo romántico*. Nuestro trabajo ha centrado uno de los capítulos en ese tema. Como bien dice los primeros románticos alemanes no se concibieron en sus comienzos como románticos.

M. Hurst habla sobre dos poetas. Uno, Heine que trata los románticos con ironía y sátira en su obra *La escuela romántica* de 1835 del que de *Las efusiones...* escribe y en donde tachó a Wackenroder de admirar sólo lo medieval y se le criticaba el gusto excesivo por Durero. Aquí será fundamental tratar el tema de la tolerancia frente al dogmatismo.

El otro autor que critica a Wackenroder será Eichendorff por identificar arte y religión y porque sea el sentimiento una vía de conocimiento, porque es considerado diletantismo. Además se critica el gusto por la música religiosa. Sin embargo, Wackenroder admiraba la música religiosa por la música en sí, no por la cuestión religiosa: la valoración de una obra religiosa por su valor artístico al margen se la función que tenía.

Según M. Hurst Schubert, dos gigantes de la crítica del siglo XIX, Haym y Dilthey comenzaron a corregir la interpretación de Wackenroder. Además de señalar que también le interesó la obra de Rafael, de intentar una interpretación más completa de todos los factores del Romanticismo, Haym también aclara que la cuestión del cristianismo gravita en las cuestiones artísticas. El arte como objeto de devoción, esto es fundamental que puede resaltarse de los ensayos wackenroderianos. Y Dilthey también trata de aportar una lectura positiva sobre la devoción del arte de Wackenroder como experiencia religiosa, como percepción de lo infinito a través de lo finito.

Ha habido además otras aproximaciones también positivas. Sobre el estudio de la pintura que aborda como la reelaboración de *Las Vidas*,, de Vasari, o los trabajos de Bellori, Malvasia, Bohm, o Mengs.

Sobre los románticos, el tema de clasicismo y romanticismo hay ya abundante bibliografía. Sobre su comparación, a veces algo simplificada, lo que es relevante para el estudio desde un punto de vista de la estética existen algunas referencias. En 1814 la obra *The Berlin Romantics* de J. Nadles evita los términos de contraste entre clásico y romántico y se centra en los berlineses en términos de influencia religiosa del pietismo, cuestión que adquiere relevancia para entender los escritos de Wackenroder.

METODOLOGÍA

El análisis de la obra de Wackenroder se realiza desde el ámbito estético, musical y de la teoría del arte. Se estudian sus concepciones sobre el lenguaje de las artes, la creatividad y la experiencia estética en el ámbito de la Alemania del XVIII para mostrar los síntomas de renovación, de disolución del Clasicismo o de parte de él. Para ello se revisan los conceptos de lo clásico y lo romántico en la obra de los hermanos Schlegel, en los escritos de arte de Goethe o sobre la Antigüedad de Winckelmann. Uno de los temas fundamentales del trabajo gira en torno al concepto de mimesis, del cual realizamos un recorrido histórico y su relieve especialmente en el siglo XVIII para poder confrontar nuevas perspectivas al respecto a través de los escritos de M. Mendelssohn y de Wackenroder que suponen un modo de rebatir la obra de Batteaux, *Las bellas artes reducidas a un mismo principio*.

Los escritos de Wackenroder se estudian también tratando de encontrar referencias al pensamiento antiguo como son la escuela pitagórica y al pensamiento platónico como elementos clásicos que resultan fundamentales en los ensayos wackenroderianos. En este trabajo hemos tratado sin embargo, de apuntar también cuestiones que permiten hablar de disolución de algunas nociones del clasicismo.

Todo ello situándolo en el contexto de su propia contemporaneidad. Los escritos de Wackernroder suponen una crítica al racionalismo de la época y una crítica en el plano concreto de las artes contra de la supeditación de la música al lenguaje; crítica al exceso de la mimesis en las artes y defensa de la fantasía, la contemplación, el placer estéticos.

Se estudia también la idea del lenguaje de los artes, en comparación especialmente con el *Laocoonte* de Lessing. La idea de la contemplación estética, definida por Kant y del entusiasmo creativo para señalar así las novedades que aporta dentro del pensamiento estético de la época.

Y por otro lado, está la sección que se ocupa especialmente de la música y que conlleva otro tipo de análisis específico y una metodología similar pero con diferencias. En base al pensamiento musical ilustrado como contexto, se trata de señalar y estudiar qué puntos de innovación aporta Wackernroder. Para ello se parte de las teorías de los Enciclopedistas para tratar de ver qué sucede en el ámbito de la imitación. Lo interesante es resaltar que la nueva concepción y valoración de la música se realiza en base a música del pasado inmediato (oratorios del Barroco) o del presente inmediato como puedan ser las Sinfonías de Haydn y de Mozart, y que se convertirá en referencia de la concepción romántica de la música absoluta.

En este trabajo, uno de los objetivos fundamentales es analizar qué elementos sitúan la obra del autor como uno de los primeros documentos de la estética romántica; y compararlo con las fuentes principales de la época. Para ello partimos de las enseñanzas provenientes de dos figuras de la relevancia como Forkel y Reichardt, y del tratado C. Ph. E. Bach y de la *Historia de la música* de Ch. Burney como las referencias principales.

Este punto se centrará en la valoración de la música instrumental, como adelanto de la posición que alcanza la música en el XIX no sólo frente a los enciclopedistas sino como cambio radical en la concepción de la época. Un epígrafe especial está dedicado al análisis histórico y musical de obras representativas de la época, en las que pudiesen haber inspirado a Wackernroder. Para ello es fundamental conocer qué pudo escuchar, qué le inspiró sus escritos. La Secuencia *Stabat Mater* de G. B. Pergolesi y un

pasaje de una sinfonía de Mozart se analizan desde el punto de vista histórico-musical como obras de referencia en sus ensayos.

HIPÓTESIS

Los ensayos de Wackenroder son uno de los primeros documentos en los que encontramos una actitud que ya es romántica en la concepción y valoración de las artes.

Esto lleva a situar sus escritos como claro ejemplo de la desconexión entre la práctica artística y la reflexión estética. Mientras grandes obras instrumentales se habían creado, y desde el ámbito estético no se valoraban, uno de los primeros escritos de valoración de la música instrumental en el ámbito de la estética se presenta en este autor. Además no será únicamente la música que posteriormente se denominará absoluta; en sus ensayos abarca también la vocal además de la instrumental.

Pueden considerarse de las obras que hipotéticamente pudo escuchar Wackenroder y sobre las que se inspiró para escribir su obra, teniendo como referencia también de lo que estudió y aquello que sus maestros le dieron a conocer. El trabajo trata de situar posibles obras, siempre teniendo presente la intención de Wackenroder de valorar la música en sí sin es la necesidad de especificar ni obra ni autor. Esto demuestra la abstracción en la parte musical frente a la concreción en la parte pictórica.

Otra hipótesis es que sus ensayos contienen una teoría implícita y el conocimiento de las artes y el pensamiento de su época tras la apariencia de ensayos diletantes. Esta es una hipótesis que sostienen ya algunos autores, como veremos, y que nosotros reafirmamos.

Una última cuestión es la de resaltar que estos ensayos suponen un modo de revalorizar el entusiasmo artístico y la pasión frente al exceso de poder puesto en la razón. Este punto es un ejemplo más de una disolución de los cánones clásicos y un acercamiento a aquello más irracional del espíritu romántico.

II PRIMERA PARTE

I La Estética en la Alemania del último tercio del siglo XVIII

II La Estética y la Teoría del arte en la obra de Wackenroder

1 La Estética en la Alemania del último tercio del siglo XVIII

1A La Ilustración tardía alemana. Los fundamentos del pensamiento estético y sus categorías: belleza, juicio estético, gusto, experiencia estética, inspiración, genio, técnica, mimesis, imaginación, autonomía del arte. A. Baumgarten, E. Kant. K. Ph. Moritz. G. E. Lessing. **Pg. 27**

1B Diversas consideraciones sobre *lo clásico* y *lo romántico* en J. W. Goethe, A.W. Schlegel, F. Schlegel y F. Schiller. Afinidades y divergencias con Wackenroder. **Pg. 44**

1C *Mimesis de la naturaleza* y *Transfiguración de la naturaleza* en el arte. Principales aportaciones en el último tercio del s. XVIII: De Batteaux a Mendelssohn. Influencia y crítica en la obra de Wackenroder.

Pg. 63

1D El ámbito del lenguaje y el parangón de las artes. G. E. Lessing. Analogías y diferencias en el pensamiento de Wackenroder **Pg. 82**

2 La Estética y la Teoría del arte en la obra de Wackenroder

2A El arte y su contemplación. El arte como salvación/perdición del alma. En el capítulo “Cómo y de qué manera debería realmente uno contemplar las obras de arte de los grandes artistas de la tierra y usarlas para el bienestar de su alma”.

El entusiasmo artístico y sus consecuencias. En el capítulo “La extraña muerte del viejo pintor Francesco Francia, largamente conocido en su tiempo y el primero de la escuela lombarda” **Pg. 93**

2B Sobre la originalidad y la copia en el arte. Lo inimitable. El don y la técnica. La *sprezzatura*. Más allá de la belleza. Lo sublime y lo grotesco. En los capítulos “El aprendiz y Rafael” y “Las rarezas del viejo pintor Piero di Cosimo de la escuela florentina” **Pg. 103**

2C Sobre la dificultad de hablar de las obras de arte. Parangones. Diálogos con Lessing, Winckelmann, Herder y Goethe. En los capítulos “Dos descripciones de pinturas”, “Los retratos de los Pintores” y “La crónica de los pintores” **Pg. 115**

2D El arte medieval en la obra de Wackenroder. La influencia de J. D. Fiorillo y J. Sandrart. En el capítulo “Recuerdo en honor a nuestro venerable antepasado, el señor Alberto Durero”. **Pg. 132**

2E El arte renacentista en la obra de Wackenroder. La influencia de G. Vasari, La Grazia y la Terribilitá en el capítulo “La grandeza de Miguel Ángel Buonarroti”; El genio y su idealización. El arte, ni se aprende ni de enseña, mana incontrolablemente del alma. La imaginación fértil, la inspiración. El efecto de la música en el alma. La concepción de la belleza en el capítulo “El paradigma de pintor ingenioso y a la vez profundamente sabio, presentado en la vida de Leonardo da Vinci, famoso fundador de la escuela florentina”. **Pg. 151**

1 La Estética en la Alemania del último tercio del siglo

XVIII

1A La Ilustración tardía alemana. Los fundamentos del pensamiento estético y sus categorías: belleza, juicio estético, gusto, experiencia estética, inspiración, genio, técnica, mimesis, imaginación, autonomía del arte. A. Baumgarten, E. Kant, K. Ph. Moritz y G.E. Lessing

Las Efusiones..., como afirma C-F. Berghahn, se enmarca dentro de unos de los proyectos de la Ilustración, unido paradigmáticamente con los nombres de M. Mendelssohn y G. E. Lessing: el de una estética obligatoria del efecto, en cuyo marco recaen sobre el arte tareas éticas centrales que sólo pueden ser asumidas por éste. *Las Efusiones...* suponen otra demanda central de la Ilustración alemana: la de la propia experiencia del ser humano como ser completo en el juego del conjunto de la experiencia intelectual y sensual, filosófica y estética.⁷

La experiencia estética implica una condición del placer que suele caracterizarse a partir de su intensidad y de su inmediatez. Estas características nos interesan especialmente en la obra de Wackenroder a las que se alude de forma insistente. Los precedentes históricos⁸ de la experiencia estética nos remiten a un pasado remoto como podrían ser los acontecimientos rituales con carga mimética. Éstos pueden ser interpretados como precedentes de los fenómenos estéticos: la intensidad extrema hasta perder el dominio y el control. Otro precedente histórico sería la definición de Aristóteles de la tragedia en la que trata sobre la Katharsis que implica una intensidad del efecto poético tanto en los creadores en su rapto poético, como en los receptores. Lo estético y cultural históricamente han pasado por

⁷ C-F- Berghahn, Epílogo a *Los Efluvios cordiales de un monje amante del arte*. KRK Pensamiento. Traducción e Introducción de H. Canal. Oviedo, 2008.

⁸ Para ello nos basamos en los señalados por V. Bozal en su *Historia de las ideas estéticas*. Vol II Historia 16, Madrid, 1998.

procesos de vinculación o de separación. Aunque la obra de Wackenroder no trate de aunarlos, en determinados ocasiones, veremos que parece fundirlos.

Lo que se pone de relieve en la experiencia estética es “un corte respecto del fluir de la vida cotidiana, un detenerse para introducir puntos de vista, estados o sentimientos diferentes, e incluso se dará el caso de que la vida cotidiana se convierta en objeto de experiencia estética”⁹. O como sucede en muchos de los ensayos wackenroderianos, la vida cotidiana queda al margen de la vida artística y estética. Son esferas no sólo distintas sino que pueden resultar dramáticamente incompatibles.

De modo que debe resaltarse por un lado la naturaleza de los objetos que producen tal placer y por otro, las propiedades de la naturaleza que lo produce; también es fundamental la condición del placer producido. La oposición entre placer estético y utilidad ha sido una de las cuestiones más estudiadas a lo largo de la historia del pensamiento estético. O bien se obtiene alguna utilidad de un objeto o bien sólo el placer de la contemplación. La experiencia estética implica detenerse y fijarse en ellas por sus valores plásticos, por la capacidad de activar la imaginación y encontrar satisfacción en ello. Sin embargo, a pesar de que la finalidad religiosa y estética son distintas, existe entre ambas un punto posible de conexión. El placer de la experiencia estética se asienta en la anulación de las finalidades prácticas y la contemplación. En muchos aspectos, los escritos de Wackenroder transmiten esa unión. Es por eso, como veremos más adelante, que su obra se inserta en la disolución de los valores del clasicismo aun cuando sea un amante del arte clásico.

El siglo XVIII sitúa la estética como disciplina moderna; una teoría de la belleza como teoría del gusto, análisis de la mente y teoría de la experiencia estética. Dos son los focos geográficos de especial importancia: Inglaterra y Alemania. Según Tatarkiewicz¹⁰, en Alemania se hicieron

⁹ *Ibid.*, pg.3.

¹⁰ En su *Historia de seis ideas*, dedica un capítulo a la experiencia estética, que toamos como una de las bases para nuestra Introducción, pg. 356 y ss.

importantes deliberaciones sobre la experiencia estética durante el siglo XVIII de un modo tan intenso como en Inglaterra, pero de una forma diferente y con unos resultados distintos.

Será uno de los textos de A. Baumgarten, según explica M. Cabot¹¹, el titulado “Reflexiones filosóficas en torno al poema” de 1735, donde aparece por vez primera el término *estética* referido a una determinada disciplina filosófica, en el sentido de una *teoría del conocimiento sensible* en general, y de su forma específica: *el gusto*. Desde Baumgarten el término se difundirá como nombre de una nueva especialidad o disciplina, sufriendo progresivos cambios de significado, desde el que le dio Baumgarten hasta Kant, que lo utiliza en la *Crítica de la razón pura* de 1781 para designar el análisis de las formas *a priori* de la sensibilidad y después en la *Crítica del juicio* de 1790 refiere a este término *el juicio* con relación a la belleza y el arte. Baumgarten procede de la escuela de la metafísica racionalista de Leibniz. Al principio mostraba la confusión entre la tensión entre los presupuestos sensualistas derivados del empirismo inglés y unas formas de razonamiento más cercanas a la tradición metafísica alemana. Es importante el papel que desempeñó Leibniz y su intento de justificar la experiencia estética como experiencia que cubre la existencia humana en sus distintos niveles. Leibniz pensaba en su sistema metafísico, que la mónada, al organizarse como forma, está sometida a un impulso originario que no es ni una ley mecánica ni una necesidad cósmica, sino que es la voluntad individual de aquello a lo que el individuo está destinado.¹²

Lo que según M. Cabot plantea Baumgarten es un tema que será permanente a partir de este momento en el pensar humano: el conocimiento sensible es el calco negativo ante la razón positiva y, de esta forma, figura como un reconocimiento de los límites de la razón. El conocimiento del arte habitará, desde estos momentos primeros de extremo racionalismo, el campo de lo que se encuentra más allá de la razón, en sintonía con el pensamiento místico y negativo. Desde esta perspectiva los románticos y

¹¹ *Belleza y Verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Alba Editorial. Barcelona, 1999.

¹² *Ibid.* Pg. 11

Wackenroder defenderán que a través del arte y la experiencia estética se llega al conocimiento del absoluto.

Para Baumgarten la estética es la “teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar bellamente, arte de la razón análoga”¹³. En esta última formulación se explicita que la estética tiene una legitimidad analógica como saber de todo aquello que la razón no puede comprender sólo por sí misma. La estética tiene como finalidad la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal, y esta perfección no es otra cosa que la belleza. En la intención de Baumgarten esto significa intentar complementar el sistema de C. Wolff, derivado de Leibniz, con el tratamiento de la región sensitiva del conocimiento, es decir, poner en claro las leyes que regulen las representaciones estéticas. Para Baumgarten la oscuridad de las formas de relación propias de las representaciones sensibles se ilumina desde el momento en que se denota su posibilidad de perfección o su belleza. La estética, por tanto, ha de ocuparse de diferenciar estas oscuras perfecciones de las obras de arte.

Escribe Baumgarten que la filosofía poética es la ciencia que encamina el discurso sensible hacia su perfección. “Pero ya que al hablar tenemos aquellas representaciones sensibles que comunicamos, la filosofía poética supone en el poeta una facultad cognoscitiva inferior. En el conocimiento sensible de las cosas, ésta debería ser guiada por la lógica, en un sentido más general; pero quien conoce nuestra lógica no ignorará cuán descuidado está en ella ese campo”¹⁴. Baumgarten se pregunta entonces por qué, si la LÓGICA sería reducida a los mismos límites en los que se encierra por su propia definición, considerada como ciencia del conocimiento filosófico de algo, o bien de la facultad cognoscitiva superior, guía en el debido conocimiento de la verdad: “Entonces, en efecto, se daría a los filósofos la oportunidad de investigar, no sin enorme beneficio, incluso aquellos artificios con los cuales podrían pulirse las facultades inferiores de conocimiento, afinarlas y aplicarlas a un más fecundo provecho de todos.

¹³ Íbid. Pg. 12

¹⁴ Íbid. Pg. 76

Puesto que la psicología da firmes principios, ninguno de nosotros duda que puede darse como una ciencia que guía la facultad cognoscitiva inferior o bien como una ciencia en torno al objeto del conocimiento sensible”.¹⁵

Baumgarten asegura que existiendo la definición, el término definido puede forjarse fácilmente. Remontándose a tiempos anteriores, recuerda que los filósofos griegos y los Padres de la Iglesia ya distinguieron siempre cuidadosamente entre *cosas percibidas* y *cosas conocidas*. Señala además lo que para él resulta una evidencia como es el hecho de que no equiparaban las cosas percibidas únicamente con las cosas sensibles, porque también las no sensibles (las representaciones imaginarias, por tanto) se honraban con este nombre. “Por consiguiente, las cosas conocidas deberán serlo por una facultad superior como objeto de la lógica; las cosas percibidas deberán serlo como objeto del conocimiento propio de la percepción o ESTÉTICA.”¹⁶

Se ha caracterizado la evolución de la teoría del conocimiento y la teoría del arte del siglo XVIII como un desplazamiento desde la impresión y el reflejo mimético hasta la transformación y expresión del sentimiento. A pesar de su orientación al pasado y su carácter normativo, el Neoclasicismo presentaba rasgos de aquella aspiración a lo ideal, lo utópico, que el Romanticismo haría suya. Las ideas esenciales de las teorías del arte en la época del *Sturm und Drang* eran la de lo expresivo y lo orgánico y dinámico del arte, así como las de la libertad en la creación, la inspiración del genio y el valor del sentimiento para la vida estética y el equilibrio anímico en general. Para ellas, el individuo se desarrolla dentro de un entorno y una tradición determinados.¹⁷

Otro de los ejes fundamentales en el pensamiento estético de la Ilustración será el desarrollo sobre las teorías del gusto y del juicio estético. Será I. Kant quien realice su formulación de modo más completo.¹⁸ La

¹⁵ Baumgarten, pg. 76

¹⁶ Íbid. Pg. 76

¹⁷ Pochat, pg. 76.

¹⁸ Pochat, Kant, pg. 444

tercera obra principal de Kant, la *Crítica del juicio* (1790), trata de la facultad específica de la imaginación y su efecto sobre el entendimiento, referido a lo empírico-lógico, y sobre la razón práctica, referida a la metafísica. Debe diferenciarse entre las sensaciones puramente empíricas, causadas por los objetos, y los juicios subjetivos de gusto. La complacencia, el juego de la imaginación en lo bello es indiferente al objeto. El juicio de gusto es desinteresado (mientras que lo agradable de la sensación empírica y la complacencia en lo bueno y lo útil sirven a algún fin). A lo particular del gusto sensible se opone la pretensión del juicio reflexivo, estético, de universalidad subjetiva. Bello es lo que sin concepto agrada universalmente. El sentimiento de placer estético y el libre juego de la imaginación van juntos. Se trata de un estado anímico que da libre juego a las facultades cognoscitivas y se mantiene en perfecto acuerdo con ellas.¹⁹

En este trabajo, la definición kantiana de genio supone una ineludible referencia. En los ensayos de Wackenroder se alude en numerosas ocasiones al proceso creativo, a la capacidad innata de distintos artistas para crear su obra, pero se cuestiona también la preponderancia del genio sobre el trabajo artístico y se plantea si pueden ir de la mano. Como veremos, a través de los ensayos wackenroderianos, podremos recorrer las distintas concepciones sobre la capacidad creativa, el impulso o *furor poético*, debiendo, como decíamos, remarcar la definición kantiana como la referencia principal en el siglo ilustrado

Kant define el genio como la disposición innata del ánimo mediante la cual la naturaleza de la regla al arte. Kant comparte con los teóricos del Sturm und Drang la opinión de que esta regla no puede aprenderse sino que es dada por la naturaleza: los artistas son favorecidos de la naturaleza y crean nuevas reglas, mientras que los científicos necesitan de reglas en su camino hacia el conocimiento y pueden exponer y transmitir el desarrollo de sus pensamientos. La creación de objetos bellos requiere según Kant genio.²⁰

¹⁹ Íbid. Pg. 441

²⁰ Pochat op. Cit. 442

E. Cassirer, desvela elementos claves del llamado *Siglo de las Luces*²¹. La idea del derecho y el principio de los derechos inalienables, constituyen uno de los rasgos fundamentales de la Filosofía de las luces, que con todo su apasionado impulso hacia adelante, con su empeño por quebrantar las viejas tablas de la ley y llegar a una nueva estructuración de la existencia, vuelve siempre, sin embargo, a los problemas filosóficos radicales de la humanidad. La filosofía de las luces considera que es la razón la que posee los derechos de primogenitura; es superior por la edad a toda opinión y prejuicio que la han oscurecido en el curso de los siglos. En todos los campos lucha contra el poder de la mera tradición y contra la autoridad; pero no cree realizar con esto un trabajo puramente negativo y disolvente. Pretende más bien arrumbar los escombros del tiempo para dejar al desnudo los grandes muros del edificio que son para ella incommovibles y permanentes, tan viejos como la humanidad misma. La filosofía de las luces no considera su misión como una acto destructivo, sino restaurador. Hasta en sus revoluciones más atrevidas, no pretende otra cosa que restaurar.

En el aspecto histórico esta doble tendencia se revela por una parte, en que la Ilustración, en toda su lucha contra lo existente y contra el pasado inmediatamente próximo, vuelve con preferencia a motivos intelectuales y planteamientos antiguos. En este sentido se pone en contacto con el humanismo del Renacimiento, cuya herencia recoge; pero como movimiento puramente filosófico con una mayor libertad. Recoge de él algunos rasgos fundamentales que corresponden a su propio modo de pensar y abandona los que no le interesan. Este hincapié parcial de la Ilustración logra conducirnos al manantial auténtico del problema. Así, con el problema del derecho. La ilustración no quiere detenerse en la mera consideración del derecho histórico, sino que vuelve con insistencia, al “derecho que ha nacido con nosotros” pero al defenderlo se enlaza de nuevo con la herencia intelectual más antigua.

²¹ Cassirer, E.: *Filosofía de la Ilustración*. Derecho, Estado y Sociedad. Pg. 261 y ss.

K. Ph. Moritz, es autor del escrito titulado *Propuesta para la unificación de todas las bellas artes y las ciencias bajo el concepto de lo perfecto en sí mismo* (1785) dirigido a Moses Mendelssohn²² Este autor tienen una especial relevancia puesto que a sus lecciones en la Academia acudiría Wackenroder. La influencia que ejerce en él será uno de los elementos fundamentales de algunos de los escritos de nuestro autor.

Uno de los temas de su pensamiento estético será el de la diferencia entre lo bello y lo útil, cuestión largamente tratada desde la Antigüedad. Moritz parte de la base de que en su época se ha rechazado el postulado de la imitación de la naturaleza como finalidad última de las bellas artes, y ha sido subordinado a la finalidad del placer, que se ha convertido para ello en ley fundamental de las bellas artes: “Se dice que del mismo modo que a las artes mecánicas se corresponde la utilidad, estas otras artes tendrían como objetivo, en rigor, meramente el placer. Moritz afirma que si hayamos placer, sin embargo, tanto en lo bello como en lo útil, debe plantearse en qué se distingue entonces lo primero de lo último.”²³

“En lo meramente útil hallo placer no tanto en el objeto mismo, cuanto en la idea de la comodidad o el bienestar que me procurará...Observo dicho objeto como mero medio del que yo mismo soy la finalidad, puesto que se da curso a mi perfección mediante ello. El objeto útil no es algo acabado o perfecto en sí, sino que sólo lo deviene cuando alcanza en mí su finalidad, o se perfecciona en mí. En la contemplación de lo bello, sin embargo, me descargo de la finalidad para restituírsela al objeto mismo: observo éste como no en mí, sino en sí mismo perfecto, que por tanto, constituye en sí mismo una totalidad, y me procura placer por su propia voluntad, dado que yo ofrezco al objeto bello no tanto una relación hacia mí, cuanto una relación de mí hacia él. Puesto que lo bello me agrada más bien por su propia voluntad, lo útil, empero, meramente por mi

²² En J. Arnaldo: *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos, pg. 81 y ss.

²³ Dentro de la teoría estética, esta es una de las grandes cuestiones: la diferencia entre lo bueno, lo bello, lo verdadero o lo útil. Pensadores de la Antigüedad como Platón o Aristóteles trataron estas cuestiones. En el siglo XVIII hay aportaciones significativas al respecto de las cuales, la Moritz cabe ser destacada.

voluntad, me procurará lo bello un placer más elevado y más desinteresado que lo meramente útil. El placer en lo útil es más grosero y vulgar; el placer en lo bello es más elevado y menos común...En lo bello, éste no tiene finalidad fuera de sí, ni existe por la perfección de otra cosa, sino únicamente por su propia perfección interna. No se lo contempla en cuanto que se puede hacer uso de él, sino que se usa sólo en cuanto que puede ser contemplado. No necesitamos tanto lo bello por su medio, cuanto lo bello nos necesita para ser reconocido.”²⁴

Sobre la universalidad del juicio de gusto será Kant quien formule más claramente su concepción: “Nos interesamos y afanamos por lo bello para conseguirle admiradores; podemos observarlo donde prefiramos, llegamos incluso a sentir una especie de conmiseración al ver una obra de arte maltratada por el polvo, o que unos transeúntes repasan con la mirada indiferente...”²⁵. La grata sorpresa, el amable olvidar nuestro propio yo es uno de los elementos esenciales que transmite Wackenroder en sus escritos que enlaza precisamente con el placer desinteresado en la experiencia estética del que escriben Moritz y Kant.

Según Moritz, la obra de arte debe entenderse como un todo al que nada puede añadirse ni destruirse sin destruir su armonía. Es comparable a un microcosmos, y el artista a un creador divino. Wackenroder transmite completamente las enseñanzas moritzianas; sin embargo, como veremos, en otros aspectos se aleja considerablemente. También en el concepto de genio coincide con él: “la génesis de una obra de arte nunca podrá comprenderse por la acción de algo exterior. Sólo el artista creador puede entenderla. En el momento de su nacimiento, la belleza ha cumplido ya su verdadera finalidad: el único gozo supremo...de la belleza...es siempre el del genio creador que lo produce, y por eso lo bello alcanza su finalidad suprema en su nacimiento, en su ser ya cumplido...”²⁶

²⁴ Op. Cit. Pg. 6.

²⁵ En los escritos de Wackenroder se insiste precisamente en este tema: el hecho de pasar por alto el arte, o la actitud de indiferencia serán los temas que denuncia en sus ensayos, como veremos.

²⁶ Pochat, pg. 445-

El acceso del espectador a la obra acontece, en palabras de Moritz de forma intuitiva: la forma autónoma se le presenta como una porción de la naturaleza, como espejo del universo y de lo infinito.²⁷ En lo que coincide Wackenroder muy significativamente es en que según Moritz una descripción del contenido artístico en modo discursivo supone una limitación. En este caso sólo tiene cabida un significado subordinado, “alegórico”.

La influencia del pensamiento de Herder y de Lessing en los escritos de Wackenroder se aprecia especialmente en relación con el capítulo titulado “*Algunas palabras sobre generalidad, tolerancia y filantropía en el arte*”.

El capítulo comienza con unas palabras del narrador, el monje amante del arte sobre la creación, aludiendo a la diversidad de cuanto hay en la tierra, y especialmente de las creaciones y los lenguajes del hombre.: “...el sentimiento íntimo del hombre habla diferentes idiomas en diferentes zonas y en diferentes épocas, y oye cómo discuten entre ellos y no se entienden; pero para el espíritu eterno, todo se resuelve en armonía. Sabe que cada uno habla el idioma que ha creado para él; que cada uno expresa su fervor como puede y debe; y cuando en su ceguera ellos se pelean unos con otros. El arte se eleva con forma eternamente cambiante, desde las más variadas zonas de la tierra hacia el cielo...”²⁸

Sobre la tolerancia, como valor que en la Ilustración adquiere gran trascendencia, escribe: “... es tan grato el templo gótico como el templo del griego, y la ruda música de guerra de los salvajes se hace un sonido tan agradable como los coros artísticos y los cantos litúrgicos...”²⁹ Se trataría de una clara defensa de la diversidad hacia los mundos distintos y una dura crítica a la intolerancia:

“Los hombres discuten entre ellos y no se entienden, y no ven que todos persiguen los mismos fines, porque todos permanecen aferrados en su posición, con pie fijo, y son incapaces de alzar sus ojos y dominar el conjunto con la vista...no comprenden que en nuestro globo terráqueo haya

²⁷ Íbid. Pg. 76

²⁸ Wackenroder. E. C. Pg. 131

²⁹ Wackenroder E. C. Pg.132

antípodas y que ellos mismos sean antípodas. Creen que el sitio en el que están es el centro de gravedad del mundo, y su espíritu carece de alas para sobrevolar todo el globo y abarcar con una sola mirada la totalidad que existe independientemente de ellos. Asimismo consideran su sentimiento el centro de la belleza en el arte y emiten, como si fuesen un tribunal, sentencia firme sobre todo, sin darse cuenta de que nadie los ha nombrado jueces...”³⁰

“¿Por qué queréis condenar a la Edad Media por no construir templos como los de Grecia?” Frente a la tendencia de la época a situar el clasicismo griego como paradigma del arte, se valora también el gusto por el mundo medieval. De Herder proviene la idea de que toda expresión artística es válida y de que por tanto, no se pueden juzgar otras culturas por no seguir las normas de la Antigüedad clásica y de la generalidad de lo humano, pese a las diferentes lenguas y culturas; de Goethe, desde un punto de vista más concreto, la defensa del arte gótico que desarrolla en *De la arquitectura alemana*, aunque debe recordarse que Goethe elevará lo clásico a las cotas más altas que alcanza el arte.

La crítica a la intolerancia y el respeto por la diversidad que transmiten los ensayos wackenroderianos tienen plena afinidad con el pensamiento de Lessing. Una de las facetas más relevantes de la Ilustración es la que tiene que ver con las ideas de educación, formación y el desarrollo plural de la persona y del género humano en su conjunto. En su acepción más estricta, Ilustración se identifica con los poderes reconocidos a la razón humana. Significa la supremacía de la razón, del conocimiento, del comportamiento humano, así como, en el campo de las artes, de la autonomía de la estética. La noción de *proyecto ilustrado*, naciendo en el siglo XVIII, no se agota en su tiempo, y se extiende como proyecto hacia la modernidad³¹. Escribe Lessing en *Ernst y Falk* que si la sociedad civil no

³⁰ Wackenroder. E. C. pg. 134.

³¹ La importancia de los valores que animan la Ilustración es tal que el proyecto ilustrado excede los límites cronológicos en que la Ilustración surge, la segunda mitad del siglo XVIII, y se extiende hasta nuestros días, convirtiéndose en proyecto moderno o proyecto de la modernidad. De esta manera, cabe hablar de la época de la Ilustración en dos

trajera consigo otro bien que la posibilidad de construir la razón humana en ella, la bendeciría a pesar de males incluso mayores³².

La crítica a los valores de la Ilustración estriba en la confianza excesiva puesta en la razón. Como escribe V. Bozal, se vio que la razón no conducía necesariamente y por su propia lógica al feliz dominio de la naturaleza, pudiendo conducir a la degradación y a la destrucción. Aún así muchos de los valores han quedado proyectados en el tiempo por su posibilidad hacia una mejor humanidad. De hecho, la estética tiene un papel fundamental en el proceso de emancipación del hombre: “el compromiso de la estética con la emancipación humana se lleva a cabo gracias al nuevo sujeto burgués y a la filosofía. La Ilustración participa también de una faceta utópica; la de poder alcanzar el equilibrio humano, la eliminación de conflictos. La estética ambiciona la utopía de un estado de felicidad en el cual la cabeza y el corazón se reconcilian en una paz inalterable”³³.

La terminología de cultura estética se ha entendido con varios significados, pero alcanza un papel relevante como educación estética, es decir, como formación artística y del gusto o la sensibilidad estética, entendidas éstas como parte fundamental de una educación integral de los individuos. Idea que se remonta a las concepciones de la *paideia* griega, del humanismo clásico.

Las disputas iniciales sobre la educación o la formación estética sintonizan con categorías ligadas a la noción de *humanidad* asumida como algo que afecta al proceso mediante el cual se adquiere cultura, como a la cultura misma en cuanto patrimonio del hombre ilustrado.

La formación estética reconoce sus débitos a la tradición de los educadores de la Ilustración inglesa, sobre todo a Shaftesbury, quienes ya otorgaban a lo estético una posición central en la ciencia social. La problemática inquieta a todo el siglo de los educadores. La temática de la educación se inscribe en el fomento por la Ilustración de lo que sea

sentidos. Bozal, V.: *Historia del arte. La Edad Moderna*. Madrid, 1998. Alianza. Dirigida por Ramírez, J. Pg. 325 y ss.

³² Lessing, G. E.: *Escritos filosóficos y teológicos*. Madrid, 1982. Editora nacional. Introducción, traducción y notas de A. Andreu. Pg. 616.

³³ Bozal, J.: *Historia del arte, La Edad Moderna*.

universal para todos los hombres, en la filosofía de la humanidad, de la que la obra de Lessing es un ejemplo. Se interesó por cuestiones filosóficas, literarias, o teológicas. En 1780 escribió Lessing *La educación del género humano*, donde afirmaba que “la revelación es para el entero género humano lo que la educación es para el ser humano individual. La educación es revelación hecha al individuo, mientras que la revelación es la continua educación del género humano”³⁴. Precisamente será esta idea de formación continua una de las claves fundamentales de la teoría de la Bildung: la formación permanente, integral y activa del propio sujeto a lo largo de su vida. Podría trazarse una línea que fuera de la paideia griega a la idea de Bildung, pasando por el humanismo renacentista.

A pesar de su confianza en el hombre y en su capacidad de ser progresivamente mejor, Lessing no deja de observar sus sombras. Escribe en *Ernst y Falk* algunas ideas acerca de la sociedad: “Ahí tienes la segunda calamidad que produce la sociedad civil, bien en contra de lo que es su intención. No puede unir a los hombres sin separarlos, ni separarlos sin consolidar abismos entre ellos, sin interponer entre ellos murallas divisorias. Y ¡qué terribles son esos abismos! ¡Qué insuperables resultan a menudo esos muros divisores! No se trata sólo de que la sociedad civil divide y separa a los hombres en varios pueblos y religiones. ¡No se puede unir a los hombres mas que separándolos, sólo mediante una continua separación se les ha de mantener unidos!”. Y en contra de la intolerancia reinante nos dice que es “muy de desear es que en todo Estado hubiera hombres que no se sometieran a los prejuicios de su religión nativa: que no creyeran que es preciso que sea bueno y verdadero todo lo que su religión tiene por bueno y verdadero”³⁵.

La idea de igualdad, en su carácter utópico, es también fundamental en estos diálogos: igualdad de poder respirar finalmente en una sociedad de hombres capaces de pensar sin tener en cuenta nada de diferencias sociales. Que hay personas que hayan tomado voluntariamente sobre sí la tarea de

³⁴ Lessing, G. E.: *Escritos filosóficos y teológicos*. Madrid, 1982. Editora nacional. Pg 574.

³⁵ Lessing, G. E.: *Escritos filosóficos y teológicos*. Madrid, 1982. Editora nacional. Pg 615 y ss.

contrarrestar los males inevitables que trae consigo el Estado. De hecho, como señala A. Andreu, puede hablarse de dos principios fundamentales de la *Antropología* de Lessing: el camino de la perfección que consiste en la realización de las posibilidades de las vidas propias, que lo han de hacer todos y cada uno de los hombres -la eternidad está por delante; hay que esforzarse, pero no angustiarse. Las andaderas de principiante o el andamiaje son y han de ser apoyos, no trabas.

Por ello será la *intencionalidad* uno de los factores fundamentales que Lessing requiere en el ser humano. Actuar con intencionalidad es lo que eleva al ser humano por encima de sus dificultades: “ Como el poeta, que deberá poseer la intención de instruirnos sobre lo que debemos hacer o dejar de hacer, la intención de darnos a conocer las características propias del bien y del mal, de lo decoroso y de lo ridículo, la intención de mostrarnos a aquél como bello y venturoso...de situarnos bajo la verdadera luz, para que ningún falso destello nos induzca a rechazar lo que deberíamos desear, ni a desear lo que deberíamos rechazar³⁶.

La preocupación por la educación, con una visión crítica, estuvo siempre presente en la obra de Lessing. Su admiración hacia Grecia, en la cultura, el espíritu en conjunto, no impedía tener una visión crítica hacia algunos aspectos como la verdadera libertad o la auténtica educación. En las *Cartas sobre literatura moderna* realiza una crítica de lo que opina Wieland sobre la educación en la Grecia antigua. “He escrito algunas observaciones acerca del *Plan de una academia para la formación de la inteligencia y del corazón de los jóvenes* del señor Wieland. Él dice haber tenido en cuenta el consejo de los griegos. Éstos, dice, hacen consistir la educación principalmente en el ejercicio de las fuerzas del ánimo y del cuerpo, pues ni éstas ni aquéllas alcanzan sin ejercicio la robustez y vitalidad pertinentes y el movimiento regular. La meta a que tendía su educación era formar a sus jóvenes ciudadanos en lo que llamaban lo bueno y lo bello; con una palabra que comprendía todos los atributos y perfecciones que distinguían de un esclavo y de un animal semejante al hombre, a un hombre libre y noble: todas las propiedades y facultades que elevan y embellecen al hombre y lo

³⁶ Lessing Op. Cit. pg. 232

capacitan para cumplir una noble función en la vida. Con tal propósito, que es el único digno de la naturaleza humana, se le infundía a la juventud lo antes posible el gusto de lo bueno y lo bello, junto a las mejores opiniones morales y políticas; desde este punto de vista se estudiaba a Homero, engalanando la juvenil memoria con las más sabias sentencias de los poetas, que fueron los verdaderos maestros y filósofos de los griegos más antiguos. A lo que Lessing responde “Quisiera molestar al señor Wieland con otra pregunta ¿es históricamente correcta su pretensión? ¿es cierto que los antiguos griegos instruían a su juventud con la sabiduría de Homero y de otros poetas? ¿Y a Homero lo entendían? Acuérdesse de lo que nos cuentan Jenofonte y Sócrates, que tenía la costumbre de citar en sus coloquios pasos instructivos de los poetas. Pero ¿qué le sucedió? Cuando por ejemplo arremetió contra la pereza, tomando como pereza a todas las ocupaciones frívolas, las de mero pasatiempo y las perjudiciales citó a Hesíodo: Sólo hay un trabajo indecoroso: la pereza. Y cuando urgió que quienes no puedan ser útiles al estado ni como capitanes ni como consejeros se avengan a obedecer, citó en tal sentido la conducta de Ulises en sazón de que los griegos quisieran levantar el sitio de Troya. Dice Homero que Ulises hablaba a los príncipes con amigables palabras, pero que si un inferior se ponía revoltoso, lo golpeaba con un cetro y le mandaba estarse quieto. ¿Qué hicieron con esas citas los acusadores de Sócrates? ¿No dijeron que contenían doctrinas peligrosas? ¿De modo que Hesíodo aprobaba todas las ocupaciones por injustas e indecorosas que fueran con tal de que fueran lucrativas? ¿De modo que Homero aconsejaba azotar a la gente inferior y más pobre? ¿y quiénes eran los acusadores de Sócrates? ¿Acaso los más ignorantes de Atenas? No, por cierto”³⁷.

³⁷ Lessing. La Décima carta es un breve acercamiento de lo que para Lessing es la verdadera filosofía en los griegos. ¿Era la filosofía de los griegos la que nos enseña qué es elevado o vil, qué es justo o injusto, qué es sabiduría o locura?; ¿la que nos enseña lo que de nosotros exigen la religión, la sociedad humana, el Estado en que vivimos, todas las demás relaciones que tenemos? Ni hablar! Se trataba de una filosofía, que con el nombre de exotérica, distinguía completamente Aristóteles de la verdadera filosofía; en una palabra, se trataba de la sabiduría de los sofistas: la que se orienta a obtener ventajas de la sociedad, y

Anticipándose en cierto modo a lo que Schiller aspira a través de sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, de 1795, Lessing atribuye un papel emancipador al arte, en concreto, una enseñanza moral. Al hablar sobre el teatro nos comenta que todo lo que pertenece al carácter de los personajes debe surgir de las causas más naturales: los milagros sólo los toleramos en el mundo físico, en el moral, todo tiene que seguir su curso natural, porque el teatro debe ser la escuela del mundo moral. Por extensión el resto del arte también podría ser así considerado.

Cuando Schiller subraya la vinculación de lo estético a la libertad, no pierde de vista su carácter de analogía derivada respecto a lo ético y no piensa tanto en la libertad física o moral como en la antropológica, es decir, en la que atañe a *todo el hombre* y se inscribe en su naturaleza cual símbolo de cooperación entre todos sus impulsos y necesidades. El impulso lúdico practica un modo peculiar de comportamiento, denominado *estado estético*. En sus cartas insinúa que la totalidad de nuestro carácter, cuya recuperación queda confiada a lo estético, debe trocar el estado de necesidad por uno de *libertad*. Debe ser la belleza el instrumento de renovación del Estado. Para lograr el arte ideal y el ideal de humanidad, el hombre, según Schiller necesita verificar en su modo de sentir una revolución total, la revolución estética total, que será una larga marcha en la educación de la humanidad

Igualmente la filantropía desde el punto de vista aristotélico aparece en muchos de los escritos de Lessing y es uno de los elementos de los ensayos de Wackenroder que apreciamos de modo constante, la apelación a la filantropía.

La catarsis aristotélica será el punto constante de referencia en el pensamiento estético de Lessing. En su *Dramaturgia de Hamburgo* dedica varios capítulos a tratar la tragedia según Aristóteles. La tragedia como mimesis dramática cuyo efecto, por medio de la compasión y el temor, sería la purificación (catarsis) de las pasiones. “Para Lessing, de lo que se trata aquí es de un proceso de educación, de formación ética del sujeto. La catarsis no consistiría tanto en un asunto de curación de ciertas

en ella. Para Lessing, los griegos no estudiaban filosofía más que con vistas a la retórica, y todas las demás ciencias se subordinaban a ella.

perturbaciones anímicas a través e la descarga emocional dirigido a un apaciguamiento o supresión de los efectos nocivos para llegar a una autocomprensión del sujeto. Lo que importa a Lessing es la integración moral de las pasiones, la superación de su carácter perturbador, y en definitiva, su conciliación con la racionalidad práctica: la mutación de las pasiones en disposiciones virtuosas. Como el arte debe mejorarnos es fundamental el sentimiento de la compasión, que acompañada del temor, posibilita la identificación del sujeto con sus semejantes, de modo que el teatro se convierte así en una escuela de la simpatía, en un ámbito donde el individuo purifica sus pasiones y aprende a compadecerse de los demás y de sí mismo, humanizándose.

De modo que estos autores de los que hemos tratado en esta introducción: Lessing, Moritz y Wackenroder encarnan muchos de los valores de la Ilustración, proponiendo una crítica sobre muchos de los radicalismos de la época, tanto religiosos, políticos o artísticos, proponiendo los valores de tolerancia, o continua formación como los fines a los que el hombre debe tender. Wackenroder además supone el contrapunto, tras encontrar en el arte uno de los valores extraordinarios para el hombre, al final de sus ensayos como veremos, se siente un tinte dramático ante el conocimiento de la realidad.

1B Diversas consideraciones sobre *lo clásico y lo romántico* en J. W. Goethe, A.W. Schlegel, F. Schlegel y F. Schiller.

Las categorías principales en torno a las que se constituye el proyecto de la estética moderna a lo largo de los siglos XVII y XVIII, es decir, conceptos como los de imaginación, genio, gusto, etc., operan todos ellos un desplazamiento hacia los componentes creativos y constructivos del proceder estético, que se traducen en un debilitamiento del presupuesto de la mimesis que trataremos en el capítulo 2B. Las cuestiones que, sin embargo, adquieren un nuevo valor y deben ser resaltadas son algunas concepciones de los autores de este momento son las de *lo clásico y lo romántico*.

Se trata de abordar estas dos categorías a través de las distintas concepciones de la belleza y de lo que está más allá de la belleza. Esta sección trata de poner de relieve los poderes de la imaginación frente a la razón. Las manifestaciones artísticas comenzarán a ir más allá de los cánones clásicos como lo equilibrado, lo que tiene forma, proporción; en estos momentos, también lo oscuro, indefinido, desordenado, aquello que se sale de la norma, estará presente en el arte. Además de la imitación, como paradigma del arte clásico, se apelará a la imaginación; y el alejamiento de la mimesis se convertirá en uno los ejes esenciales del arte y la estética de este final del siglo XVIII.

Tres son las cuestiones principales sobre las que Wackenroder coincide con los autores a los que nos referiremos a continuación. Por un lado la conciencia histórica. Su contemporaneidad enfrentada a un pasado siempre idealizado. En unos casos ese pasado es el la Grecia clásica, la Antigüedad. En el caso de Wackndroder, es también el pasado medieval y renacentista percibido como un tiempo en que el hombre vivía de modo auténtico y en equilibrio.

Por otro lado, esa conciencia histórica se contrapone también a la situación del artista que en su la época de Wackenroder se presenta ya como ser alienado. El conflicto arte-realidad se exagera hasta límites dramáticos en los capítulos de Joseph Berglinger. Frente al artista moderno en situación dramática, los artistas del arte clásico aparecen en estos

ensayos, la mayoría de las veces, integrados en un estado de creatividad ideal, equilibrada, en ausencia de conflicto.

Los escritos wackenroderianos se convierten en una crítica a la severidad de la Alemania protestante, y a ciertos valores de los poderes de la razón, como aludimos en la Introducción. Frente a los tratados sistemáticos y teóricos en los que hay que exponer el fundamento racional a cualquier cuestión, Wackenroder elige escribir ensayos, desde un punto de vista de la subjetividad; plasmando de forma intencionada un sentido fantaseado. Son escritos sin pretensión analítica a pesar de que demuestra un conocimiento artístico erudito. En ese sentido, como aludiremos más adelante, la concepción de Goethe de *lo clásico* como lo sano y *lo romántico* como lo patológico adquiere en Wackenroder pleno sentido.

Los términos en que se establece la reflexión estética en la Alemania de finales del siglo XVIII como recuerda D'Angelo son los de: Antiguo/Moderno, Ingenuo/Sentimental, Clásico/Romántico. En *Sobre el estudio de la poesía griega*, F. Schlegel encuentra que frente a la belleza como ideal del arte clásico, en el moderno hay caos, desequilibrio, y gusto por lo interesante. Le interesa destacar que existe una reflexión que en la griega no había. Contrapone el carácter natural de cultura antigua frente al artificial de poesía moderna. La religión cristiana se opone a la religión natural de los griegos. El papel cada vez más dominante de la teoría respecto al arte es la manifestación más evidente de la pérdida de naturalidad.³⁸ En este aspecto, Wackenroder ejemplifica la intencionalidad de huir de todo tratado sistemático y sus escritos son un conjunto de ensayos, poemas, novelas, etc para transmitir sus apreciaciones sobre el arte sin intención teórica, sino tratando de transmitir lo que siente y aludiendo a la fantasía como factor esencial el disfrute en el arte.

C-F. Berghahn destaca los ensayos de Wackenroder como aportación significativa a la *Querelle des Ancients et des Modernes*, estallada en 1687 en la Academia Real de París sobre la cuestión de la relatividad o la normalidad del arte antiguo, que resurge en Alemania en el periodo clásico-

³⁸ D'Angelo. Op. Cit. Pg. 59.

romántico: ahora, bajo los auspicios de la estética de la autonomía, de la filosofía Kantiana y la revolución francesa.³⁹ F. Schiller y los hermanos Schlegel sobre antiguo/moderno escriben en *Sobre la poesía ingenua y sentimental* el primero y *Sobre el estudio de la poesía griega*, el segundo, Friedrich. Destacará en ellos la conciencia de la inocencia perdida como conciencia de la modernidad. Como podremos ver, varios de los ensayos de Wackenroder presentan esta misma temática de la conciencia del tiempo pasado, de la nostalgia de los tiempos antiguos.

Aún pudiendo situarse *Las Efusiones...* en esa discusión, resulta para C-F. Berghahn⁴⁰ una obra desconcertante, pues, ni se postula sistemáticamente una verdadera relatividad entre la Antigüedad, la Edad Media, el Renacimiento, ni se aprueba la concepción clasicista temprana de Rafael mediante el examen de los momentos históricos de este arte. Lo que queda, casi como provocación es la analogía entre Durero y Rafael, tomada más bien del espíritu de Perrault que del de Schlegel o Schiller.

En *Poesía ingenua y sentimental*⁴¹ escrito de 1796, F. Schiller compara el estado de equilibrio entre los antiguos con el anhelo en la época moderna, centrada en la moral: “se exige de lo ingenuo que la naturaleza gane la partida al arte y el afecto a la reflexión, y que la sorpresa como necesidad interior triunfe sobre el arte. Ingenuos son también algunos poetas de la modernidad, Shakespeare sobre todo. Ingenuo es lo auténtico, el genio que obedece a la naturaleza y su instinto y amplía los límites de lo conocido sin ir más allá de la naturaleza misma –libre y natural en la expresión, conservando su inocencia en el corazón-. El artista de la Antigüedad se distinguía como maestro de la limitación, la sencillez de las formas y lo que puede ser representado de modo sensible y corpóreo, como la escultura antigua. En las artes poéticas, el artista moderno se distingue por su imaginación, riqueza del material, capacidad para expresar lo ilimitado y

³⁹ C-F. Berghahn. Epílogo a *Los Efluvios cordiales de un monje amante del arte. Poéticas de la contingencia*. Traducción e Introducción de H. Canal. Edición KRK. Oviedo, 2008. Pg. 265 y ss.

⁴⁰ *Ibid.* Pg.265 y ss.

⁴¹ Schiller en Pochat, pg 461 y ss

espiritual, como por ejemplo, Klopstock o Milton que serían ejemplo de la definición romántica del arte.”

Por su parte, A. W. Schlegel⁴² escribe sobre la diferencia entre *lo clásico* y *lo romántico* de forma sistemática en las *Lecciones*. En las de Berlín de 1801-1802 trata de los dos tipos tradicionales del arte clásico en la forma y en el género y de la aspiración a lo infinito de la modernidad en el espíritu cristiano y del rebasamiento de límites y la mezcla de géneros: el arte romántico es aspiración ilimitada. En la segunda serie de conferencias de Berlín de 1802-1803 caracteriza a la poesía clásica empleando términos propios de las artes y así ésta es *plástica* o *arquitectónica* mientras que la poesía moderna es *pintoresca*. La poesía determinada por el espíritu romántico está más cerca de la situación presente que la clásica. En las *Lecciones* de Viena de 1809- 1811 trata de la poesía y de las artes plásticas y la música de acuerdo con el “moderno sistema de las artes”.

Escribe A. W. Schlegel una observación sobre las artes plásticas que realiza Hemsterhuis: los pintores antiguos fueron acaso demasiado escultores, y los modernos escultores demasiado pintores. Ello toca el verdadero núcleo de la cuestión, pues el espíritu de toda la cultura y toda la poesía antiguas es escultórico, igual que el de la cultura y la poesía modernas pintoresco. En lo que coincide plenamente con Wackenroder es en la apreciación del arte medieval. Al hablar Schlegel sobre la perfección técnica y el significado de la arquitectura gótica defiende una concepción liberal del arte que reconozca los valores tanto a la escultura clásica como a la romántica. Se plantea si no podemos conceder que cada una de estas cosas es grande y admirable en su género, por muy distinta que sea y deba ser la otra, refiriéndose al Panteón, la abadía de Westminster o la catedral de San Esteban de Viena. El arte clásico griego delimitó de forma acabada y perfecta la cultura antigua, el clima y las circunstancias vitales de Grecia, expresando todo esto de manera afirmativa y armónica; el arte romántico

⁴² Seguimos en este punto la síntesis del historiador de la estética G. Pochat. *Historia de la estética y de la teoría del arte. De la Antigüedad al siglo XIX*. Akal, Madrid, 2008, pg. 291.

encuentra su fundamento en la religión y en lo ficticio, contradictorio, anhelante y en continuo progreso, lo que ya vio Herder.⁴³

En la tercera parte de sus *Lecciones* hace A. W. Schlegel una comparación entre las unidades de la teoría clásica del drama (tiempo, lugar y acción) y las artes plásticas; el espíritu escultórico del drama antiguo corresponde a la escultura, que se limita a la pura forma y prohíbe toda relación con el mundo circundante. La poesía romántica es pintoresca porque en ella se encuentran tanto personajes principales y secundarios como circunstancias temporales y espaciales y la mirada se dirige hacia una lejanía ilimitada. La iluminación y la perspectiva son su mayor atractivo.

En un Fragmento de *Athenaeum* de 1798 escribe F. Schlegel: “la poesía romántica es una poesía universal progresiva...la modalidad poética romántica está aún en formación, y hasta puede decirse que su verdadera esencia es este hallarse en eterno devenir y no poder jamás alcanzar la consumación”. Como señala F. Schlegel, el arte moderno es una mezcla, hibridismo y confusión de géneros. El drama moderno se hace lírico y elegíaco; la poesía se hace filosofía. *Romeo y Julieta* es una elegía en forma de drama y *Hamlet* es una tragedia filosófica frente a la tragedia estética de los griegos.⁴⁴

El objetivo de la cultura griega es según F. Schlegel la armonía y el de la moderna, la disarmonía. Pero el antiguo no puede seguir siendo un modelo para el moderno. Son órdenes de valores diferentes entre clásico y moderno. Muchas de estas ideas pasaron a ser fragmentos de *Athenaeum*: el proceso de formación de las categorías que articularán la noción schlegeliana de *lo romántico*.

⁴³ Según Pochat, la oposición que Schiller tematizó entre lo ingenuo y lo sentimental se resuelve en el Romanticismo con la opción por la profundidad religiosa, manifestándose lo sentimental como aspiración sin límite: “en el arte y la poesía griegos se buscó la unidad original, carente de conciencia, de forma y materia; en el arte y la poesía modernos, cuando éstos fueron fieles a su propio y peculiar espíritu, una penetración mayor y más íntima en ambas vistas como dos instancias opuestas. Aquél cumplió su cometido a la perfección; éste, sólo aproximativamente puede satisfacer su aspiración a lo infinito.

⁴⁴ D’ Angelo. Op. Cit. Pg. 54.

También F. Schiller, como decíamos anteriormente nos trae la idea de que el poeta ingenuo (el de la antigüedad) forma un todo con su objeto. Y el poeta sentimental reflexiona sobre él. La poesía ingenua tiende a la imitación de lo real, la sentimental a la representación de lo ideal; el primero brilla en el arte de la *limitación* y el sentimental sobresale en el arte de lo *infinito*. Lo clásico es la forma cerrada, la estatua griega; lo romántico es la progresión infinita, la forma abierta, la pintura o la música.

A pesar de puntos en común hay diferencias entre las concepciones de F. Schlegel y de F. Schiller. Schlegel habla de *antiguo sentimental* como categoría histórica; Schiller como dos modos o géneros poéticos. Tanto Homero como Shakespeare son ambos, para Schiller, poetas ingenuos; también Goethe. Es más oposición de estilos que de épocas.

F. Schlegel en *Diálogo sobre la poesía*⁴⁵, al tratar sobre *lo sentimental y lo romántico* escribe: “quisieran los dioses que él (Jean Paul) lo fuese en el sentido que yo tomo esta palabra, y creo deber tomarla en su origen y en su naturaleza”. Define lo *romántico* como aquello que representa una materia sentimental en una forma fantástica: “Olvida por un instante el usual y peyorativo significado de *sentimental*, en el que, bajo esta denominación, se entiende casi todo lo que es vulgarmente conmovedor y lacrimógeno, impregnado de aquéllos sentimientos familiares, en la conciencia de los cuales, hombres sin carácter se sienten tan indeciblemente dichosos y grandes. Piensa más bien, en Petrarca o en Tasso, cuyos poemas, frente a la más fantástica novela de Ariosto, podrían muy bien llamarse sentimentales; no me acuerdo ahora de un ejemplo en el que el contraste sea tan claro y la preponderancia tan neta como aquí. Tasso es más musical y lo pintoresco en Ariosto no es, ciertamente lo peor. La pintura ya no es tan fantástica como lo fue en su gran época, en muchos maestros de la escuela veneciana, y, si puedo hacer caso a mi sentimiento, también Correggio, y tal vez no sólo en los arabescos de Rafael. Por el contrario, la música moderna, si se tiene en cuenta la fuerza humana que la domina, ha permanecido tan fiel, en su conjunto, que sin miedo podría llamarla un *arte sentimental*.”

⁴⁵ Schlegel, F.: *Poesía y Filosofía*. Alianza Universidad, Madrid, 1994, pg. 133.

Se pregunta entonces F. Schlegel ¿Qué es pues *lo sentimental*? Lo que nos interpela, aquello en lo que domina el sentimiento, y no el sensual, sino el espiritual. La fuente y el alma de todas estas emociones es el amor, y el espíritu del amor debe, en la poesía romántica, planear por todas partes, invisible-visible: esto debe decir toda definición.

“Sólo la fantasía puede captar el enigma de este amor y representarlo como enigma; y esta enigmaticidad es la fuente de lo fantástico en la forma de toda representación poética. La fantasía se esfuerza con todas sus fuerzas por exteriorizarse, pero lo divino sólo indirectamente puede comunicarse y exteriorizarse en la esfera de la naturaleza. Por tanto, aquello que originariamente era fantasía, queda, en el mundo de las apariencias, sólo lo que llamamos ingenio (Witz).”⁴⁶

Todavía otra cosa entra en la significación de *lo sentimental*, la cual, es característica de la tendencia de la poesía romántica en su oposición a la antigua: aquí no tienen en cuenta ninguna la distinción entre apariencia y verdad, entre el juego y la seriedad. Aquí está la gran diferencia. La poesía antigua se ajusta continuamente a la mitología, y evita así una materia propiamente histórica. La antigua tragedia es asimismo un juego, y el poeta que hubiese representado un acontecimiento real que interesase seriamente a todo pueblo, habría sido castigado. La poesía romántica, en cambio, descansa toda ella en un fundamento histórico, más de lo que se cree y se sabe. El primer drama que ves, como cualquier relato que lees, si contienen una intriga con espíritu, podéis casi con certeza contar con que tienen, en su fondo, una historia verdadera, aunque en modos diversos deformada. Boccaccio es casi todo historia verdadera, y así otras fuentes de las que ha derivado toda invención romántica.⁴⁷

Como asegura el propio F. Schlegel, a pesar de que ha trazado una característica precisa de la oposición entre lo antiguo y lo romántico; ruega que no se piense que para él lo romántico y lo moderno coinciden: “Pienso por el contrario, que son tan diversos como las pinturas de Rafael y de Correggio difieren de los grabados ahora de moda. Si quieres ver con toda

⁴⁶ F Schlegel, pg. 134

⁴⁷ Íbid., pg. 135.

claridad la diferencia, lee *Emilia Galotti*, drama de Lessing, tan indeciblemente moderna como en nada romántica, y recuerda luego a Shakespeare, al que querría poner en el verdadero centro, el núcleo de la fantasía romántica”.

De modo que concluye que es en estos casos donde busca y encuentra lo romántico, “en los más antiguos de entre los modernos, en Shakespeare, en Cervantes, en la poesía italiana, en aquella antigua edad de los caballeros, del amor y de las fábulas, de la que derivan la cosa y la palabra mismas.”

Escribe F. Schlegel que *lo romántico* no es tanto un género cuanto un elemento de la poesía, el cual, puede dominar o ceder más o menos, pero nunca faltar del todo: “...exijo que toda poesía deba ser romántica y detesto por qué la novela quiere ser un género aparte...Una novela es un libro romántico. El drama está hecho para ser visto, mientras que la novela desde los tiempos más antiguos fue destinada a la lectura. También el drama debe ser romántico, como todo arte poético. “

F. Schlegel alude así al arte propiamente romántico en “nuestra época no romántica”, “en nuestra época no fantástica”⁴⁸ con lo que indica el matiz racionalista y secular que la Ilustración moderna ha instaurado como un punto de no retorno en la cultura europea; con ella ha de contar el espíritu romántico lo quiera o no, y en tal sentido, el romanticismo es moderno, y al mismo tiempo crítico con la modernidad. Es en este punto además en lo que la obra de Wackenroder coincide con Schlegel.

La caracterización de Schlegel de lo romántico está dada por la fantasía y el tono confesional que está presente en toda poesía: la poesía está tan profundamente enraizada en el hombre que siempre crece de modo salvaje. Hay dos aspectos básicos para la caracterización de lo romántico: lo sentimental y el fundamento histórico. Lo romántico piensa ya desde la historia.

F. Schiller había empleado la categoría de *lo sentimental* en su escrito de 1795 *Sobre poesía ingenua y sentimental*, para caracterizar los

⁴⁸ Dominguez, J.: publicado en revista de Estudios Sociales n° 34, dic 2009 titulado *Lo romántico y el Romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine*. Pg. 50.

dos modos fundamentales de elaboración y expresión artísticas, y para distinguir entre antiguos y modernos. F. Schlegel decía que romántico es lo que nos presenta una materia sentimental en una forma fantástica. Lo sentimental es un rasgo que puede aparecer con mayor o menor claridad en todas las artes, sobre todo en la pintura, pero en el caos de la música, éste es el arte romántico por excelencia: “la música moderna, si tiene en cuenta la fuerza humana que la domina, ha permanecido tan fiel en conjunto a su carácter, que sin miedo podría llamarla un arte sentimental. Lo sentimental es lo que nos interpela, aquello en lo que domina el sentimiento, no el sensual sino el espiritual.

Como señala Hans Juretschke⁴⁹, el binomio clásico-romántico que F. Schlegel emplea con frecuencia en sus fragmentos juveniles, no llegó a tener un significado de claro perfil. Se contrasta clásico con progresivo o antiguo con romántico, sin que lo clásico se identifique siempre con lo antiguo, ni lo romántico coincidiera forzosamente con lo moderno. El *Diálogo sobre la poesía* ilustra esta ambigüedad terminológica de modo muy elocuente, especialmente en la *Carta sobre la Novela*. Según H. Juretschke es distinto el enfoque de su hermano A. W. en *Curso de literatura dramática* en el cual se identifica sistemáticamente lo clásico con lo antiguo y lo romántico con lo moderno. Friedrich Schlegel se daba cuenta de que los términos encerraban matices históricos y psicológicos y que no era lícito utilizarlos de un modo excluyente y unívoco. De ahí la sagacidad de muchos de sus fragmentos.

F. Schlegel en su *Diálogo de la Poesía* (1800) trata en uno de los epígrafes de las épocas del arte poético: “Allí donde algún espíritu vivo aparece ligado a un signo dotado de forma, ahí hay arte, hay distanciamiento para vencer la materia, para emplear instrumentos, hay un proyecto y leyes de tratamiento...”⁵⁰ Y sobre lo antiguo y lo moderno escribe que es esencialmente propio de todo arte vincularse a lo ya dotado de forma, y por ello la historia se remonta, de generación en generación, de grado en grado, cada vez más en la Antigüedad, hasta la primera fuente originaria:

⁴⁹ Schlegel, F.: *Obras selectas*. Vol. II Edición, introducción, estudios y notas por Hans Juretschke. Fundación universitaria española, Madrid, 1983, pg. 465.

⁵⁰ F. Schlegel: *Poesía y Filosofía*. Alianza Universidad, Madrid, 1994, pg. 101

“Para nosotros, los modernos, para Europa, esta fuente se encuentra en la Hélade, y para los helenos y su poesía lo fue Homero y la antigua escuela de los Homéridas. Se dio allí una fuente inagotable de poesía susceptible de infinitas formas, una poderosa corriente de representación donde una ola de vida bate rugiendo sobre la otra.”⁵¹

Sin embargo, quien transmitió de modo más audaz los límites entre lo clásico y lo romántico fue J. W. Goethe: “denomino *clásico* a lo sano y *romántico* a lo enfermo”⁵². Podríamos afirmar entonces que lo sano es lo equilibrado, lo dotado de forma, la luminosidad, lo que es completo y pleno; mientras que lo enfermo es la desproporción, el desequilibrio, lo indeterminado, a veces carente de forma, lo que es incompleto, no pleno, enfermizo y decadente. Sin embargo, en lo romántico, en el sentido de lo que es inacabado e incompleto permite la presencia del deseo, el anhelo; y lo clásico, en su plenitud y completitud supondría satisfacción y no implicaría intención de cambio, de movimiento, de deseo, ni anhelo.

De los ensayos de Goethe dedicados al arte⁵³, destacan varios sobre la temática de *lo clásico y lo romántico*. Además del valor en sí mismo de estas reflexiones sobre el arte, son relevantes en este trabajo por el nexo que suponen con la obra de Wackenroder y especialmente por ser uno de los claros precedentes en algunas de sus ideas. Por otro lado, suponen además en determinados casos, un contraste con nuestro autor de *Las Efusiones...y Las Fantasías...*

El ensayo al que aludiremos sobre los escritos de arte de Goethe por el interés en vincularlo con los escritos de Wackenroder es el titulado *Lo antiguo y lo moderno* de 1818. Al comienzo del artículo, explica Goethe que como anteriormente se vio obligado a hablar bien de la Antigüedad, en especial de los artistas plásticos de entonces, no quiere ser incomprendido, como dice que habitualmente sucede, y quiere explicarse. Lo que le lleva a escribirlo son unas palabras de un amigo, Karl Ernst Schubarth al que tiene en alta estima y que dice no compartir la opinión de los admiradores de la

⁵¹ Íbid, pg. 102.

⁵² de las *Conversaciones con Goethe* p. 150 de Eckermann

⁵³ Véase J. W. Goethe: *Escritos sobre arte*. Traducción, Edición y Notas de M. Salmerón. Síntesis, Madrid, 1999.

Antigüedad a los que pertenece el mismo Goethe, según la cual, en el mundo no se ha puesto de relieve nada mejor para una formación noble y perfecta de la humanidad que entre los griegos. “Sin embargo de nuestro Goethe se dice que yo prefiero a Shakespeare, porque creo haber encontrado en él un hombre valioso y al mismo tiempo inconsciente de su valía que, con gran seguridad, supo reflejar la verdad y la falsedad del hombre exactamente, sin errores, con naturalidad, y sin recurrir a razonamientos, reflexiones, sutilezas, clasificaciones y exageraciones.” Todo ello, -responde Goethe- como si pensara que Goethe hubiera tenido el mismo fin, pero desde el principio he querido luchar contra este punto de vista, superarlo y prevenirme cuidadosamente contra el mismo, para que no se tome por verdad plena lo que no es más que un claro error”.⁵⁴

Goethe escribe lo siguiente: “aquí nuestro amigo da en el clavo, pues precisamente aquello en lo que ve que me supera Shakespeare es en lo que nos superan los antiguos. Todo talento, cuyo desarrollo no sea favorecido por su tiempo y sus circunstancias, de tal manera que más bien tenga que labrarse trabajosamente a través de múltiples obstáculos y liberarse de muchos errores, está continuamente en desventaja frente a un contemporáneo que encuentre la posibilidad de formarse con facilidad y de ejercitar su talento sin oposición”⁵⁵

En la intención goethiana de hacer un recorrido por *lo viejo y lo nuevo*, por *lo pasado y lo presente*, y *lo producido artísticamente*, asegura que todo ello nos lleva al estado de ánimo en el que se encontró el autor. Si éste era sereno y desenvuelto, no sentiremos libres, si se sentía limitado, preocupado y en un momento delicado, nos llevará en la misma media al agobio. Es esta una de las cuestiones que los ensayos de Wackenroder tratan de transmitir.

Goethe recalca la virtud de la naturalidad en el arte y de cómo nos produce alegría toda obra de arte que el artista haya realizado con comodidad y desenvoltura *hasta que la inmediatez con la naturaleza no nos*

⁵⁴ Íbid. Pg. 271.

⁵⁵ Íbid. Pg. 272.

hace desear nada más. Es decir, alcanza un estado ideal. Según Goethe, éste no debería salir de su círculo ni de su formato, de no ser así preferían todas las ventajas procedentes de su individualidad.

Al tratar sobre los estilos artísticos, escribe Goethe de los manieristas que cuando no exageran nos producen placer y que su talento les hace que se sientan limitados en su época y escuela. Y crean de ese modo un lenguaje propio: “las antigüedades de Herculano nos muestran que también en la época de los antiguos, todo terminó por desembocar en semejante manierismo.”⁵⁶

Con respecto a lo que según él representa el talento único, piensa en Rafael, “nacido con el más feliz de los talentos naturales y que creció en una época en la que se consagraban al arte los más probos esfuerzos: la atención, la dedicación y la fidelidad.”⁵⁷ Goethe destaca la influencia esencial de los maestros precursores “que llevaron al joven Rafael hasta el umbral y éste no tuvo más que levantar el pie para entrar en el templo. Exhortado por el Perugino a la ejecución más cuidada, su genio se desarrolló en contacto con Leonardo y Miguel Ángel”⁵⁸.

Goethe, del mismo modo que hizo Wackenroder, y que ya en el pasado otros tantos percibieron, refleja la diferencia entre los tipos de artista atormentado y equilibrado. Entre estos últimos se encontraría Rafael. Frente a ellos, dice Goethe, “está Leonardo, que a fuerza de pensar se había extenuado y Miguel Ángel se torturó durante los más bellos años de su vida buscando bloques de mármol en las canteras y al final, de todos los proyectos escultóricos de héroes del Antiguo y Nuevo Testamento sólo el de Moisés llevó a cabo...”⁵⁹

Rafael por el contrario, ejerció su arte durante toda su vida con la misma desenvoltura e incluso acrecentada. La fuerza moral y la energía que impulsaban a la acción alcanzan en él un equilibrio tal, que se puede afirmar

⁵⁶ *Íbid.* Pg.

⁵⁷ *Íbid.* Pg.

⁵⁸ Escritos sobre arte pg.

⁵⁹ *Íbid.* Pg.

que ningún artista reciente ha pensado de manera tan pura y perfecta como él lo hizo y se ha expresado con tanta claridad. Según Goethe se trata de un talento que aporta el agua más pura salida de las primeras fuentes. Jamás imita el estilo clásico, y, sin embargo, siente, piensa y actúa como un griego.

La idea de Rafael como un artista equilibrado y Miguel Ángel como artista atormentado nos la transmitía también Wackenroder, como podremos ver en la sección dedicada a sus escritos. Los conceptos de *grazia* y *terribilitá*, el primero como rasgo de Rafael, y el segundo de Miguel Ángel, serán elementos clave para definir no sólo su obra, sino también su personalidad.

Concluye el capítulo goethiano en que ninguna época es incapaz de producir el talento más hermoso, pero que no le está dado a toda época desarrollarlo dignamente y a la perfección. Como veremos Wackenroder presenta también esta idea en sus escritos desde la perspectiva de evitar el dogmatismo, el prejuicio y la intolerancia hacia las diversas manifestaciones artísticas.

El concepto de la facilidad en el arte al que alude Goethe, es lo que en la época renacentista equivaldría el término de *sprezzatura*, del genio en estado puro y equilibrado que representa Rafael; implica la diferencia entre imitar o la autenticidad de sentir, pensar, actuar de modo auténtico. Todos estos temas, tienen especial afinidad con los escritos de Wackenroder, el cual escribe en ocasiones con un cierto tono de misticismo acerca del arte: “...el sentimiento artístico no es sino un rayo de luz celestial, sólo que el cristal de la sensualidad, pulido de múltiples formas en diferentes zonas de la tierra, lo refracta en miles de colores diferentes. Belleza: ¡palabra maravillosamente extraña! Inventad primero nuevas palabras para cada sentimiento artístico, para cada obra de arte...” Es una valoración del sentimiento artístico extensible más allá de la belleza como categoría estética y una invitación a saber captar en cada obra en su propia cualidad, en su diversidad: “En cada una de ellas interviene un color distinto, y para

cada una de ellas han sido creados nervios distintos en el edificio del hombre”⁶⁰.

Una de las constantes en los ensayos wackenroderianos, como decíamos más arriba, es la crítica al racionalismo, al exceso de los poderes de la razón, así como a la insistencia en abarcar el mundo a través de la palabra: “pero hiláis con estas palabras, por medio de las artes de la razón, un sistema rígido y queréis obligar a todos los hombres a sentir según vuestras normas y reglas, y vosotros mismos no sentís nada”.⁶¹ Se trata de uno de los momentos en los que apela más duramente a teóricos, críticos de las artes, instituciones etc...señalándoles como los culpables de convertir el arte en estereotipo, mercancía y desvincularlo de la autenticidad.

“La aparición de Rafael” es un capítulo escrito por Wackenroder que también presenta las temáticas de *lo clásico* y *lo romántico*, interpretadas como mitología vs religión, cuestión a la que autores como los hermanos Schlegel o Hegel han dedicado algunos textos.

Las *Efusiones sentimentales de un monje enamorado del arte* y *Fantasías sobre el arte para amigos del arte*, constituyen un documento importante del nacimiento de la nueva sensibilidad estética, sobre todo en relación con las artes figurativas y con la música.”

Como remarca D’Angelo: “...sería erróneo pensar que la estética romántica quede enteramente bajo la égida de las artes verbales, y se instituya preferentemente como una teoría de la literatura. Se puede decir, por el contrario, que, cuando nace, lo hace mirando a la pintura y a la música, y que no deja de mantener su orientación hacia estas dos artes, que no casualmente han sido citadas como las artes románticas por excelencia.
..”⁶²

Uno de los primeros documentos de la estética romántica en Alemania, la obra de Wackenroder, lo constituyen escritos sobre pintura y sobre música, y los recorre en un sentido muy vivo de la dificultad que tiene la palabra para explicar estas artes, que mediante la renuncia la lenguaje

⁶⁰ Wackenroder. E. C. pg. 73.

⁶¹ Wackenroder. E. C.: pg. 70.

⁶² D’Angelo. Op. cit. Pg. 233.

verbal se convierten en vehículos de una expresividad inagotable. En la pintura, pero sobre todo en la música, se expresa de la manera más clara la tendencia romántica a la superación hacia el infinito de la finitud de la forma; superación, en que consiste la esencia misma de la estética romántica.

Frente a lo clásico, que es perfección, forma acabada, límites definidos y cerrados, lo romántico es progreso continuo, forma abierta, superación de los confines en el tiempo y el espacio. A menudo, los mismos teóricos del romanticismo han formulado este contraste como antítesis entre el carácter escultórico de lo clásico y el carácter pictórico de lo romántico. Todos los románticos están de acuerdo en sostener que la escultura es un arte fundamentalmente griego (no hay a sus ojos una escultura romántica) mientras que la pintura es el arte moderno por excelencia. Y la exaltación de la música es tan frecuente entre los románticos como la de la pintura; está generalizada su colocación en una posición privilegiada en la jerarquía de las artes. Para el romántico, la música es el alma de toda creación artística: Wackenroder la exalta como arte supremo, como lenguaje angélico más que humano. F. Schlegel afirmaba que todo arte desarrollado tiende a transformarse en música, y Novalis aconsejaba a todos los artistas que aprendieran de los músicos. Si bien en su *Filosofía del arte*, Schelling la coloca en un peldaño inicial de la escala de las formas artísticas, le reconoce una función absolutamente especial, en la medida en que, eximida de la necesidad de representar contenidos concretos, vuelve a figurar en el universo escindido de la materia, bajo la forma del purísimo movimiento primigenio.⁶³ En *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer le atribuye un papel muy semejante en muchos aspectos, que de modo más claro, ponen de manifiesto la deuda de Schopenhauer con las estéticas románticas. Para él, la música no es imagen de las ideas, como todas las demás artes, sino imagen de la voluntad misma, o sea, de la esencia metafísica del mundo. La primacía romántica de la música se encarnará en la figura de E. T. A. Hoffmann, también músico y compositor, que hace del

⁶³ La segunda parte de la Tesis está dedicada a la música. Sobre estas cuestiones, así como en la noción de música absoluta nos detendremos especialmente.

poder misterioso y demoníaco de la música un motivo recurrente de sus novelas y relatos: *sólo en el reino del romanticismo la música es de casa*, escribió.

Sacralizar la Galatea

Hay que señalar que el desplazamiento del interés artístico de la Antigüedad pagana a la Edad Media cristiana, tan característico del arte y la crítica románticos, como apunta D'Angelo⁶⁴, se da en primer lugar en el ámbito de la teoría de la pintura. Pero también fue Wackenroder quien de modo más evidente dio este paso. Esta última afirmación de D'Angelo, contradice la postura de C-F. Berghahn quien precisamente señala en el Epílogo de *Las Efusiones...* que Wackenroder no haría esa contraposición tan explícita. En cualquier caso, por ello resulta más interesante y nos muestra de un modo más claro la tesis sobre la disolución y no una ruptura abrupta entre clasicismo y romanticismo.

En el texto inicial de las *Efusiones sentimentales...* titulado *La aparición de Rafael*, Wackenroder cita un pasaje de la carta que escribió Rafael a Baltasar de Castiglione cuando estaba pintando *La Galatea* de la Villa Farnesio, en el que cuenta cómo busca la inspiración para dicha figura no en modelos reales, sino en una *cierta idea que me viene a la mente y le da un sentido enteramente nuevo*. Lo que Rafael refería en relación con la imagen de una divinidad pagana, aparece en esta obra como la figura de la Virgen. El hecho de convertir una figura mitológica en una madona, una virgen, puede resultar, en principio, desconcertante. Una de las posibles razones podemos encontrarla en este pasaje, cuya temática supone una de las constantes en sus ensayos, y es una crítica al racionalismo, y más concretamente una defensa de la inspiración artística como lo que escapa a la razón:

“Los que se dicen teóricos y sistemáticos describen de oídas la inspiración del artista y están perfectamente satisfechos de sí mismos cuando reúnen con su filosofismo vanidoso y profano palabras transcritas para algo de lo que no conocen ni el espíritu, que no se deja describir con palabras, ni el significado. Hablan de la inspiración del artista como de una

⁶⁴ Op. Cit. Pg. 70.

cosa que tuviesen delante de la vista...Con cuántas palabras inútiles han pecado esos arrogantes escritores, en estos últimos tiempos, en materia de ideales de las bellas artes. Reconocen que para que los artistas logren sus ideales éstos han de recorrer un camino más sinuoso que el de la naturaleza y la experiencia comunes; admiten que esto sucede de una manera misteriosa, y aún así ellos creen conocer cómo, pues parece que se avergüencen de que algo se oculte o mantenga escondido en la mente humana, algo de lo que no puedan informar....otros cínicos descreídos reniegan con risa sarcástica del entusiasmo artístico. Hay falsos sabios que descuidan los ánimos de sus discípulos al enseñarles sobre asuntos divinos opiniones ligeras...como si estuviese en su poder aprehender lo que los más grandes maestros del arte sólo han alcanzado por inspiración divina.”⁶⁵

Sobre Rafael, al que considera un artista excepcional entre todos los pintores, decíamos más arriba, que nos cuenta que legó en una carta unas palabras a B. de Castiglione en la que afirmaba que para la concepción de la belleza se inspiraba en una idea del alma. En el texto de Wackenroder se alude de un modo ficticio a unas hojas del arquitecto Bramante, que como señala H. Canal⁶⁶, sirven para apoyar las tesis del narrador, y se trata de uno de los más claros ejemplos del montaje de fuentes, en que se mezclan datos ciertos y ficticios. Asegura que al examinar de viejos manuscritos de su monasterio, encontró bajo un polvoriento pergamino inservible, algunas hojas salidas de la mano de Bramante, y reconoce no entender cómo han llegado a este lugar, y que transcribe:

“para mi propio placer y para poder conservarlo con exactitud, quiero registrar aquí un suceso maravilloso que mi querido Rafael, mi amigo, me confió bajo el sello de la confidencialidad. Cuando de todo corazón, le di a conocer hace algún tiempo mi admiración por sus madonas y sus sagradas familias, pintadas por encima de todo lo hermoso, y le insté con muchos ruegos a decirme de dónde había tomado la inigualable belleza, los conmovedores gestos y la insuperable expresión de sus cuadros de la

⁶⁵ Wackenroder. E. C.: pg. 70.

⁶⁶ Canal, H. Op. Cit. pg. 76

santa Virgen, se emocionó mucho; después de haberme tenido en suspenso un rato con el pudor y la reserva juvenil tan propios de él, me abrazó con lágrimas en los ojos y me descubrió su secreto. Me contó cómo siempre había llevado dentro de sí, desde su más tierna infancia, un sentimiento especialmente sagrado hacia la madre de Dios, de forma que, a veces, con sólo pronunciar en alta voz su nombre, se sentía muy melancólico. Después, una vez que su mente ya había empezado a dedicarse a la pintura, había sido siempre su máximo deseo pintar a la Virgen María en su perfección celestial, aunque todavía no se atrevía a ello”⁶⁷

Éste es pues, continúa el monje, el contenido de la inestimable hoja que cayó en mis manos. He aquí claramente pues, lo que el divino Rafael entiende con esas extrañas palabras, cuando dice: “Me ciño a una cierta idea que me viene al alma”.⁶⁸

A W. Schlegel realizó una reseña de *Las Efusiones...* en la que alude cómo el autor (Wackenroder, aunque en el momento de la reseña de A. W. Schlegel, el autor es anónimo) recomienda calurosamente la prácticamente olvidada historia de los artistas, principalmente la lectura de Vasari. Schlegel advierte sin embargo, que a pesar de todo, los artistas jóvenes no tienen a menudo los conocimientos suficientes para comprender debidamente esta fuente principal para la historia de la época, que es según él la más importante del arte moderno. Además insiste en que el estudio del mismo se ha vuelto aún más complicado y laborioso a causa de las anotaciones, suplementos, y rectificaciones de los nuevos editores, de las que, sin embargo, no se puede prescindir. En palabras de Schlegel, “también a Vasari le falta mucho para ser un biógrafo ejemplar; especialmente sus panegíricos se pierden tanto en una vaguedad oratoria, que a menudo no pueden dar una idea del carácter de las obras de arte descritas a aquellos que no tienen ninguna...Mediante una obra que entregue las más curiosas biografías de artistas basándose en el Vasari con crítica y uso de materiales históricos sobrevenidos precisamente de esta forma, como han sido aquí rejuvenecidas y animadas las de Francesco Francia, Leonardo da Vinci y

⁶⁷ Wackenroder. E. C.: pg. 71.

⁶⁸ Wackenroder. E. C.: pg. 72.

Piero di Cosimo mediante una representación expresiva, se habría hecho mucho por la instrucción y a la vez por el entretenimiento. En una comparación con el original italiano, saltará fácilmente a la vista cuán felizmente ha transformado el autor (Wackenroder) su tema mediante nueva disposición y omisión, así como mediante rasgos figurados y contemplaciones entremezcladas.”⁶⁹

A. W. Schlegel, como demostración de los pasajes imaginarios señala algunos momentos de la vida de Leonardo, en cuyo ejemplo el autor se esfuerza en mostrar que el genio del arte no se empareja de mala gana con la grave Minerva.

Sin embargo, “no podemos aprobar completamente, continúa Schlegel, la mezcla de verdad histórica y ficción en el artículo de la *Aparición de Rafael*. Rafael escribió realmente las palabras aquí citadas; sólo que no se refiere a una madona, sino a la diosa del mar Galatea, reproducida en la Farnesina, que como se sabe, no pertenece a los ideales supremos que el pincel de Rafael llevó a cabo: por lo tanto no tiene lugar el misterioso sentido de aquellas palabras. El que un artista educado en la religión de Rafael, también sin tendencia a la exaltación, pudiese tener semejantes visiones artístico-religiosas, se podría defender desde la vida de Benvenuto Cellini, donde desde luego fueron provocadas por una situación extraordinaria”.⁷⁰

⁶⁹ A. W. Schlegel. *Reseña de Las Efusiones sentimentales de un monje amante del arte*. Texto procedente de la edición de H. Canal. Op. Cit. Pg. 253.

⁷⁰ *Ibid.* Pg. 262.

1C Mimesis de la naturaleza y Transfiguración de la naturaleza en el Arte. Principales aportaciones en el último tercio del siglo XVIII: De Batteaux a Mendelssohn. Influencia y crítica en la obra de Wackenroder.

El arte y pensamiento estético del siglo XVIII mantienen el principio de la *mimesis*, la imitación, como uno de sus fundamentos esenciales. Será el cuestionamiento de este principio el fundamento para la disolución de la estética clásica, que comenzará a percibirse en la generación del Romanticismo temprano, del que Wackenroder forma uno de sus más claros referentes.

En esta sección podremos apreciar cómo se articulan esas críticas al concepto de mimesis tanto a nivel teórico con las aportaciones de M. Mendelssohn, como a un nivel más subjetivo y no sistemático con la obra de Wackenroder. La estética romántica no se centra tanto en la recepción; no es, como la mayoría de las estéticas del siglo XVIII una estética que tenga en cuenta antes que cualquier otro valor, el modo en que se disfruta o se percibe el arte. Sin embargo la obra de Wackenroder es ejemplo de la importancia que se otorga tanto a la producción como a la recepción de la obra de arte. Como apunta P. D'Angelo⁷¹, para una estética de la obra resulta más difícil prescindir del vínculo entre la obra y el exterior de la obra, resulta por tanto más difícil prescindir de la imitación; la estética romántica lo consigue o bien porque modifica radicalmente el nexo entre obra y mundo, o bien porque concede una gran importancia a la relación obra-autor. La estética romántica no sólo es una estética de la obra, es también una estética de la producción.

La etimología de la palabra *mimesis*,⁷² no es clara. Parece que el significado se origina con los rituales dionisiacos y significaba la representación de los actos de culto que realizaba el sacerdote y de ahí se comenzó a aplicar a la danza, la mímica y la música. Posteriormente ha

⁷¹ Op. cit. Pg. 117.

⁷² Nos basamos en la síntesis realizada por Tatarkiewicz, W.: *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 2001, pg. 301 y ss.

significado *reproducción de la realidad* con distintas variantes a lo largo del tiempo: desde reproducción no aplicable a las artes visuales, o como imitación de la naturaleza aplicada a las artes.

La concepción que más ha perdurado en el tiempo es la que nos dejaron Platón y Aristóteles, y que tuvo su origen en Sócrates, quien decía que la mimesis era *la copia de la apariencia de las cosas*. Platón consideró al principio que sólo la poesía y la tragedia eran imitativas, frente a la épica que era descriptiva. En el Libro X de la *República*⁷³ pensó que el arte era copia pasiva del mundo; era una mimesis de mimesis y no era el mejor camino para conocer la Idea. Aristóteles pensaba que el arte imitaba la realidad; pero en su caso, la imitación no implicaba una copia fidedigna, sino una libre interpretación de la realidad. En la *Poética* expone que “la poesía trágica, así como la comedia y la poesía ditirámica y en gran medida la aulética y la citarística, todas ellas vienen a ser imitación, pero se diferencian unas de otras en tres puntos: o porque imitan con diferentes medios, o porque imitan cosas diversas o porque imitan de manera distintas y no del mismo modo. Todas hacen la imitación sirviéndose del ritmo, de la palabra, de la armonía, bien por separado, bien mezclándolos. El arte que imita sólo con las meras palabras y con los metros, por el momento sigue sin nombre”.⁷⁴

Por otra parte, en la imitación entendida desde el punto de vista aristotélico se mejora o empeora aquello que se imita. Según Aristóteles la imitación es de personas que actúan y forzosamente éstos son gente honrada o vil; o bien imitan a personas mejores, peores o semejantes a nosotros. Aristóteles al tratar de las causas que originan la poesía señala que “fueron dos las causas que originaron la poesía, y ambas naturales. En efecto, el imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación, y también le es connatural el complacer a todos con las imitaciones. Y prueba de ello es lo que ocurre con

⁷³ *Íbid.* Pg. 302.

⁷⁴ Aristóteles: *Poética* 1447 a. Traducción y notas de V. García Yebra. Gredos. Madrid, 2014.

las obras de arte: pues las cosas que vemos en la realidad con desagrado, nos agrada ver sus imágenes de la forma más fiel, así por ejemplo ocurre con las formas más repugnantes de animales o cadáveres”.⁷⁵

Estas ideas de la Antigüedad sobre la mimesis se retomaron en el Renacimiento, siendo uno de los términos más utilizado el de *imitatio*, y sucediendo en esa época un cambio importante en la concepción sobre el arte, que fue la utilización del término *inventio*, que significaba la introducción del elemento creativo. Será en la época de la Ilustración cuando se retome otra idea surgida ya en el Renacimiento como es la de que la imitación debe ser de la naturaleza pero al modo en lo habían hecho los antiguos, siendo su principal referente J. J. Winckelmann.

En el siglo XVIII, en el ámbito artístico, como decíamos más arriba, se continuaba concibiendo el arte como mimesis de la realidad, y en concreto de la naturaleza. G. E. Lessing considera que el arte es mimesis o imitación de la naturaleza. En el prefacio de su *Laocoonte* nos recuerda que “poesía y pintura son análogas en la impresión que producen pero las dos difieren tanto por los objetos que imitan como por la manera de imitarlos”.⁷⁶

En este sentido, el *Laocoonte* de Lessing, así como la obra de Wackenroder *Las Efusiones...* y *Las Fantasías...* están insertos en los debates artísticos acerca de la mimesis de la época. La de Lessing puede entenderse como una contestación o réplica al tratado del abate Batteux de 1746 *Las bellas artes reducidas a un mismo principio*. Batteux afirmaba que sólo la naturaleza es el objeto de todas las artes y todas las bellas artes quedan, bajo su punto de vista, integradas bajo un mismo principio: el de la imitación. En este caso, Lessing aporta el punto de vista discordante: no todas las artes pueden quedar integradas de la misma manera en el principio de imitación; cada una tiene una especificidad lingüística que hace que no se las pueda incluir bajo un mismo principio puesto que la imitación difiere

⁷⁵ Aristóteles: *Poética*. 1448 b. Traducción y notas de V. García Yebra. Gredos. Madrid, 2014.

⁷⁶ G. E. Lessing: *Laocoonte o sobre los límites entre la pintura y la poesía*. Edición a cargo de E. Barjau. Madrid, Editora nacional, 1977.

según los medios y el objeto que imiten. Esto es lo que llevó a Lessing a centrar parte de su ensayo en los medios artísticos para explicar las diferencias entre las distintas artes y a romper así con la admitida y extendida idea de la indiferenciación de las artes.⁷⁷

A pesar de que pudiese considerarse que era una cuestión indiscutible la concepción del arte como mimesis en la época de la Ilustración, hay que señalar que precisamente en ese tiempo comienza una de sus crisis más importantes, cuyo punto álgido se dará en el Romanticismo. Como señala P. D'Angelo, la tesis de que las artes en general puedan considerarse como una reproducción de la realidad, una imitación de la naturaleza, una mimesis de objetos y acciones forma parte esencial de las convicciones más estables y extendidas de la estética occidental hasta finales del siglo XVIII y ha constituido la piedra angular sobre la que se han constituido la mayor parte de las teorías estéticas.⁷⁸ Pero al llegar el Romanticismo esto cambia. P. D'Angelo señala una de sus causas:

“el romanticismo supone la crisis definitiva del concepto de imitación, aunque sólo sea basándose en la premisa de que el arte es producción de verdad, y que el modo de acceso al conocimiento del mundo consiste en la actividad artística. Si el arte es creador de verdad, si el arte es lo que da acceso a la realidad, es evidente que ya no es en absoluto posible pensar en el arte en tanto que vinculado a un mundo o a una verdad preexistente por un vínculo de fidelidad, por un vínculo creado en la imitación”.⁷⁹

Serán la imaginación y la fantasía sobre lo que pueda sustentarse, al menos en parte, la crisis de la mimesis y la importancia de la creatividad. Por eso es fundamental recalcar que es el siglo XVIII el que encarna esta dualidad. Es precisamente en la estética dieciochesca cuando comienza la crisis de la imitación en el sentido más clasicista del término, cuando

⁷⁷ Sobre este tema tratamos en el punto 1D.

⁷⁸ D'Angelo, *íbid.*, pg. 119.

⁷⁹ *Íbid.*, pg. 117 .

comienzan a surgir las categorías estéticas que diluyen tanto la tradicional mimesis como generan modos de valoración más allá de los cánones de la belleza clásica. Como podremos ver, los ensayos de Wackenroder son un claro ejemplo de este momento de disolución en el que encontraremos ciertas ambigüedades que revelan la complejidad de los cambios.

La naturaleza y el arte

“De dos lenguajes maravillosos y se su fuerza misteriosa” es uno de los capítulos de *Las Efusiones...* en el que Wackenroder además de realizar una crítica al racionalismo, dedica una sección a tratar de la imposibilidad de la palabra para expresar sentimientos, y escribe, que es lo que interesa en este punto de la mimesis, sobre el arte y la naturaleza como lenguajes.

Algunos autores como H. Canal⁸⁰ apuntan que “la idea del origen divino del lenguaje está tomada también de las tesis de Herder, de tintes panteístas, influenciadas por Spinoza. A raíz de “el lenguaje de las palabras es un gran don del cielo, y fue una buena y perdurable obra del Creador”, por medio de las palabras reinamos sobre todo el orbe...adquirimos sin especial esfuerzo todos los tesoros de la tierra. Sólo lo invisible, que flota sobre nosotros, no lo envilecen las palabras en nuestro ánimo....”

Wackenroder, a través del monje amante del arte, escribe que conoce dos lenguajes maravillosos, por medio de los cuales el Creador ha concedido a los hombres concebir y comprender los asuntos celestiales en todo su esplendor: “...vienen a nuestro interior por caminos totalmente distintos del que nos brindan las palabras; conmueven de una vez, de manera maravillosa, nuestro ser completo y se agolpan en cada nervio y cada gota de nuestra sangre. Uno de estos lenguajes maravillosos solamente lo habla Dios; el otro sólo lo hablan unos pocos elegidos entre los hombres, ungidos por él como sus predilectos. Me refiero a la naturaleza y el arte”.⁸¹

⁸⁰ Wackenroder. E. C.: *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*. Traducción e Introducción de H. Canal. Epílogo de C-F. Berghahn. KRK Ediciones. Oviedo, 2008. Pg. 11 y ss.

⁸¹ Wackenroder. E. C. *Íbid.* Pg. 154.

Debe resaltarse en este punto una cuestión fundamental de la reflexión estética: la capacidad del arte de conmover y especialmente de hacerlo “de una vez”, es decir, sin mediación necesaria de la reflexión. El arte conmueve de modo inmediato. Sobre este tema se ha discutido largamente en la teoría de las ideas estéticas y nos detendremos en ello posteriormente.

De nuevo encontramos la concepción crítica hacia la palabra como incapaz de dar cuenta del sentimiento, e indirectamente reaparece una crítica al empeño racionalista de querer abarcar y conocer mediante la razón todas las esferas del mundo: “...en torno a nosotros, el Creador colocó una infinita cantidad de cosas, de las cuales cada una tiene una esencia distinta y de las cuales no entendemos ni comprendemos nada...y sin embargo puso en el corazón una simpatía maravillosa por estas cosas que le conducen por caminos desconocidos a sentimientos o convicciones que nunca alcanzaríamos por medio de las palabras más medidas.”⁸²

Una de las duras críticas a tratar de apartar cualquier atisbo de subjetividad en la era de la razón ilustrada; lo encontramos en el siguiente pasaje de Wackenroder: “Los filósofos, en su loable empeño por encontrar la verdad, se han equivocado; han querido desvelar los secretos del cielo y ponerlos entre los asuntos terrenales, bajo iluminación terrenal y expulsar de su pecho los sentimientos oscuros de los mismos con una atrevida defensa de su oficio.”⁸³

Los *sentimientos oscuros* son los fenómenos que la razón no puede explicar. En este sentido habría que aludir a M. Mendelssohn, y a la influencia del pensamiento de Wolf y de Leibniz. En relación con ello está la idea de los *sentimientos mixtos o complejos*. Sobre la complejidad de sentimientos nos encontramos la estela que deja Locke, cuyo estudio titulado *Ensayo sobre el entendimiento humano*, que aparece en 1690, parte de la tradición empirista inglesa y ataca el principio racionalista de las ideas innatas. A diferencia de Bacon, Locke describe el alma humana como un

⁸² Wackenroder. E.C. Íbid., pg. 155.

⁸³ Wackenroder. E.C. Íbid., pg. 156.

espejo sobre el que las percepciones simples son reflejadas o quedan impresas sin sufrir deformación. La experiencia proporciona material al pensamiento y al saber. El hombre posee ciertas cualidades innatas constitutivas: entendimiento, apetitos, voluntad, con las cuales es capaz de estructurar sus impresiones. La percepción y la experiencia, la memoria y la capacidad para comparar y abstraer contribuyen a la formación de ideas complejas, las cuales constituyen el contenido de la conciencia. Innumerables impresiones de los sentidos quedan relacionadas unas con otras en las conciencia.

La idea de la formación de ideas complejas caló hondo en el pensamiento ilustrado. También influido por Locke, J. Addison en varios ensayos publicados en *The Spectator* de 1712 partía de la psicología sensualista para su concepción estética. Como Locke en su teoría del conocimiento, Addison distingue entre sentimientos primarios y sentimientos secundarios de placer. Los primeros brotan de las impresiones sensibles inmediatas (las ideas simples de Locke) y se dividen en tres grupos: 1) el sentimiento de lo grande, lo poderoso y lo sublime, 2) la experiencia de lo nuevo, lo inhabitual y lo sorprendente y 3) la sensación agradable que acompaña a la contemplación de una forma bella o de una obra artística de apariencia regular y equilibrada. Estos tres tipos de placer quedan subsumidos bajo la denominación general de *placeres de la imaginación*

Wackenroder considera el arte como un lenguaje de una índole distinta que la naturaleza. Le es propio ejercer una maravillosa fuerza sobre el corazón del hombre, por medio de tan oscuros y secretos caminos.

“El arte habla a los hombres a través de imágenes y se sirve por tanto de una escritura jeroglífica, cuyos símbolos conocemos y entendemos por su apariencia. Pero aún en figuras visibles lo espiritual y lo imperceptible de una manera tan conmovedora y admirable que nuevamente conmueve y sacude de raíz todo nuestro ser y todo lo que está en nosotros.... algunas pinturas han purificado mi ánimo e infundido en los más íntimo de mi alma convicciones más virtuosas que los sistemas de moral y las meditaciones espirituales... Las lecciones de los sabios sólo ponen en movimiento nuestro cerebro, sólo una mitad de nuestro yo, pero los dos lenguajes maravillosos,

cuya fuerza proclamo aquí, conmueven nuestros sentidos y nuestro espíritu; o más bien parecen fundirse todas las partes de nuestro ser en un órgano único y nuevo...Uno de los lenguajes maravillosos que desde toda la eternidad habla el Supremo, la eternamente viva e infinita naturaleza, nos eleva directamente a la divinidad a través de los enormes espacios de los aires. Pero el arte, que por medio de ingeniosas composiciones de tierra coloreada y algo de humedad, imita la figura humana en espacios estrechos y limitados, aspirando a una íntima perfección (una forma de creación que les fue concedida a los mortales) abre los tesoros en nuestro corazón humano, dirige nuestra mirada a nuestro interior y nos muestra lo invisible, es decir, todo lo noble, grande y divino de la figura humana”.⁸⁴

Según el narrador, el arte representa la suprema perfección del hombre. “La naturaleza, hasta donde un ojo mortal puede ver en ella, se asemeja a oráculos incompletos de boca de la divinidad, pero si pudiéramos hablar así de estas cosas, cabría tal vez decir que Dios podría de la misma manera, considerar tanto la naturaleza como el mundo como obras de arte”.⁸⁵

La historia de la relación del arte con la naturaleza y la verdad⁸⁶, es uno de los grandes temas de la estética, tratando de analizar la diferencia que existe entre ambos y hasta qué punto difieren. La relación y los parangones entre arte y naturaleza han cambiado a lo largo del tiempo. Aunque no es este lugar para tratar un tema de tal amplitud, remitimos a las ideas esenciales que han sido la base del pensamiento estético desde la Antigüedad.

Uno de los referentes acerca de la definición de naturaleza proviene de los griegos. En el Libro II de la *Física* de Aristóteles se afirma que a la naturaleza pertenecen aquellas cosas que tienen en sí mismas el principio de movimiento y de reposo: animales, plantas, el hombre...lo que es fabricación del hombre ya no lo es (convención vs naturaleza). Según Aristóteles la expresión naturaleza se refiere tanto a un proceso natural

⁸⁴ Wackenroder. E.C. *Íbid.*, pg. 156.

⁸⁵ Wackenroder. E.C. *Íbid.*, pg. 157.

⁸⁶ Tomamos de referencia la síntesis realizada por Tatarkiewicz, W.: *Historia de seis ideas*. Tecnos, Madrid, 2001. Pg. 235 y ss.

como a los productos de ese proceso. Es decir, la naturaleza en un sentido cambia incesantemente y en otro persiste a pesar de las condiciones cambiantes.

En la cultura romana, naturaleza significó la suma de las cosas visibles, *summa rerum* y *origo rerum* y *lex natura*; principio de generación de las cosas y la fuerza que las había producido. La Edad Media conservó ambos significados y añadió un adjetivo diferente a cada uno de ellos, diferenciando entre *natura naturans* y *natura naturata*, esto es, la naturaleza creadora y la naturaleza creada. Estos términos medievales se formaron probablemente en el siglo XII a partir de las traducciones latinas de Averroes. La terminología fue adoptada por Aquino, los místicos y en algunos filósofos modernos como Giordano Bruno y Benito Spinoza. En algunos autores medievales, el término naturaleza incluía también a Dios como *natura naturans*.

Sin embargo, a partir del Renacimiento, se limitaba la naturaleza a la creación. Dios es el creador de la naturaleza pero no forma parte de ella. La naturaleza naturata es la suma visible de las cosas pero también es la fuerza que ha producido y produce. Una segunda naturaleza invisible y evidente sólo a la mente es la esencia de la primera y es la *natura naturans*. La expresión *natura* pasó a las lenguas modernas casi sin modificación, conservando su ambigüedad.

En los últimos años de Antigüedad, Plotino escribió que “las artes no imitan simplemente las cosas visibles, sino que llegan hasta los principios que constituyen el origen de la naturaleza”. Alberti habla de naturaleza entendiendo las proporciones inmutables y las leyes inaccesibles a una mera inspección superficial.

Para los antiguos la naturaleza era orden, determinación, belleza, y para los artistas algo que imitar. Aristóteles pensaba que el arte humano podía ser más perfecto que la naturaleza. Durante la Edad Media se apoyaba la antigua tesis según la cual, la naturaleza es bella y perfecta porque se trata de la obra de Dios, idea originada con los padres de la Iglesia. Ricardo de San Víctor escribió que la acción de la naturaleza y la acción del arte son

diferentes y hemos de admirar el regalo de Dios que es el arte. R. Grosseteste escribía que el arte imita la naturaleza. Ésta es por lo tanto perfecta, o Tomás de Aquino que decía que una obra de la naturaleza parece obra de una inteligencia, porque a través de ciertos medios aspira a ciertos fines, en esto, el arte imita. En época renacentista M. Ficino pensaba que por encima de la naturaleza estaba el mundo de las ideas. Sin embargo Leonardo pensaba que la naturaleza era perfección, muy al contrario que Bellori que consideraba la naturaleza muy inferior al arte.

El pensamiento oscilaba entre considerar la naturaleza por su belleza, por su poder creativo, por la inmutabilidad de sus leyes, o como modelo para el arte. En la historia del pensamiento estético, a pesar de que ha tenido mucha importancia la concepción de la naturaleza como perfección, orden, armonía, belleza y es por lo tanto imitable, hubo formas distintas de concebirla. Para Shaftesbury el arte es más perfecto que la naturaleza; en el arte puede hacerse bello incluso lo que es feo como pensaba Hutcheson, o de modo contrario puede pensarse que el arte no puede expresar ciertos fenómenos y propiedades de la naturaleza, o que la belleza de ambos, pertenece a órdenes diferentes. Como apunta D'Angelo al respecto: "...para el Romanticismo, el arte es producción de verdad, y para los románticos, el modo de abrirnos paso al conocimiento del mundo consiste fundamentalmente en la actividad artística."⁸⁷ En este sentido Wackenroder lo ejemplifica magistralmente a través de su obra.

Todo ello nos lleva a una cuestión fundamental de la estética romántica, la transformación que supone la disolución hasta el abandono del principio de imitación. "Si el arte es creador e instaurador de la verdad, si es el arte lo que da acceso a la realidad, es evidente que ya no es en absoluto posible pensar en el arte en tanto que vinculado a un mundo o a una verdad preexistente por un vínculo de fidelidad, por un vínculo creado en la imitación"⁸⁸. Pero era precisamente éste, el fundamento de casi todas las concepciones del arte y de la belleza vigentes en el pensamiento occidental

⁸⁷ D'Angelo, Op. Cit. Pg. 117.

⁸⁸ Íbid. Pg. 117.

desde la Antigüedad. La tesis de que las artes en general puedan considerarse como una reproducción de la realidad, una imitación de la naturaleza, una mimesis de objetos o acciones, forma parte esencial de las convicciones más estables y extendidas de la estética occidental hasta finales del siglo XVIII, y ha constituido la piedra angular sobre la que se han construido la mayor parte de las teorías estéticas que se han sucedido en el este larguísimo período. Ciertamente, el sentido que se ha ido dando al término imitación ha variado muchísimo, como ha variado el modo de entender el objeto al que se refiere la imitación.

Disolución de la mimesis

La crítica romántica al principio de imitación no implica negar la belleza, o el carácter poético de la naturaleza, sino más bien afirmar que tanto la naturaleza como el arte son fuerzas creadoras autónomas. Para ello, D'Angelo cita cómo al principio del romanticismo alemán, la obra de Wackenroder trata de la naturaleza y el arte como dos lenguas maravillosas y formas de revelación absoluta como hemos podido ver anteriormente. Por otra parte, F. Schlegel, en el *Diálogo de la poesía* aproxima arte y naturaleza no porque el primero asuma como modelo a la segunda, sino porque una y otra son universos vivientes y creadores con su propia fuerza productora. El romántico cuestiona la teoría tradicional de la imitación porque presupone una actitud meramente receptiva y pasiva y no autónoma y creativa que se exige al artista. K. P. Motriz se refería a la imitación en cuanto que ésta consistirá en el esfuerzo de emular la capacidad creadora de la naturaleza.

De Moses Mendelssohn es destacable el texto de 1757 sobre la disolución de la mimesis en el arte titulado “Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras”⁸⁹. La importancia de estos escritos radica en que contienen ideas que pueden vincularse claramente con el pensamiento de Wackenroder, probablemente conocidas, en parte

⁸⁹ En *Belleza y Verdad, Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Ed. De M. Cabot. Alba Editorial, Barcelona, 1999. Pg. 239 y ss.

directamente y en parte de modo indirecto a través de su maestro K. Ph. Moritz.

Para Mendelssohn las bellas artes y las letras son una ocupación para el virtuoso, una fuente de placer para el aficionado y una instructiva escuela para el filósofo. ⁹⁰ Adelantando una sensibilidad ya romántica, encuentra que en las reglas de la belleza que siente el genio del artista y que el crítico de arte resuelve en definiciones racionales yacen los más profundos secretos de nuestra alma. “Toda regla de la belleza constituye al mismo tiempo un descubrimiento en el ámbito de la doctrina del alma. Pues, dado que lo que contiene es una prescripción bajo cuyas condiciones puede un objeto bello producir el mejor efecto en nuestro ánimo, aquélla deberá ser reconducida a la naturaleza del espíritu humano y explicada sobre la base de las propiedades de este último.” ⁹¹

Wackenroder insiste a través de sus ensayos en que lo que no puede ser revelado o conocido por la razón se encuentra en el ámbito del arte, como acceso a los dominios del alma que a través del pensamiento nunca podrán ser aprehendidos. En eso coincide plenamente con Mendelssohn, al decir:

“Así pues, cuando el filósofo sigue las huellas de los sentimientos en sus oscuros caminos, deberán abrirse para él nuevas perspectivas en la doctrina del alma, que jamás se le habrían revelado a través de experiencias y definiciones racionales”. ⁹²

Especialmente en el final del párrafo citado encontramos un claro nexo con las ideas de Wackenroder. Su obra, como veremos al tratar de su teoría del arte en la segunda parte, es una constante alusión a la incapacidad de la razón de dar cuenta del sentimiento.

⁹⁰ Es cierto que en este punto parece diferir con la gran trascendencia que otorga Wackenroder al arte. Sin embargo, veremos más adelante que no es tan grande ese contraste.

⁹¹ Mendelssohn. Op. Cit. Pg. 240.

⁹² Mendelssohn. Op. Cit. Pg. 242.

Para ambos, el alma humana es tan inagotable como la naturaleza; a la mera reflexión le es imposible fundamentar todo aquello que le corresponde, mientras que la experiencia ordinaria sólo raramente suele ser decisiva. Escribe Mendelssohn que los afortunados instantes en los que por así decir, sorprendemos a la naturaleza en acción, nunca se nos escapan con tanta facilidad como cuando nos empeñamos en observarnos a nosotros mismos; y cuando se manifiesta, el alma se encuentra demasiado ocupada por otros asuntos como para poder percibir lo que sucede en su propio interior.

Concluye Mendelssohn, dando la mayor trascendencia al arte, otorgándole un papel esencial en el hombre, al igual que hace Wackenroder: “...deberán descomponerse con cuidado los fenómenos en donde los resortes de nuestra alma se hallan en su máxima actividad, y deberán ser confrontados con la teoría a fin de ampliarla bajo una nueva luz y extender sus límites con nuevos descubrimientos. Pero ¿con qué fenómenos podrían todos los resortes del alma encontrarse en mayor actividad que bajo los efectos de las bellas artes?”⁹³

Las bellas artes son para ambos el medio para conmover, para crear efectos y mover el alma. Ambos le otorgan un papel esencial a las manifestaciones artísticas. Escribe Mendelssohn que la belleza es la dominadora incuestionable de todos nuestros sentimientos, el fundamento de todos nuestros impulsos naturales, el espíritu vivificante que transforma en sentimientos el conocimiento especulativo de la verdad y que enciende en nosotros una activa resolución:

“Nos embelesa en la naturaleza, en donde la encontramos originaria pero fragmentariamente; y el espíritu del hombre ha sabido refigurarla y multiplicarla en las obras de arte. El arte poético, la elocuencia, las bellezas de las figuras y los sonidos penetran en nuestra alma a través de los diversos sentidos y dominan todas sus inclinaciones. Según sea su voluntad, tan pronto pueden alegrarnos o afligirnos. Pueden despertar nuestras pasiones y apaciguarlas de nuevo y nos plegamos de buen grado ante el poder con que

⁹³ Mendelssohn. Op. Cit. pg. 240.

el artista nos hace esperar, temer, calmarnos, enfadarnos, reírnos y de nuevo verter lágrimas. Todos estos diferentes efectos deben surgir de una única fuente. Dos fuentes distintas de movimiento harán de nuestra alma una esencia compuesta, mientras que nuestra convicción es que se trata de una esencia simple.”⁹⁴

Los dos autores transmiten de forma vehemente que las bellas artes y las letras poseen la fuerza para dominar nuestras pasiones, de modo que todas ellas deben actuar de diferentes maneras en nuestra alma y ser capaces de poner en movimiento sus más ocultos resortes. Ahora bien, se pregunta Mendelssohn: ¿qué es lo que tienen en común los distintos objetos del arte poético, de la pintura, la elocuencia y la danza, la música, la escultura y la arquitectura? ¿qué tienen en común todas estas obras de la creatividad humana para tender a coincidir en único fin?

Una importante sección del ensayo de Mendelssohn, como decíamos, está dedicada a la cuestión de la mimesis y la obra de arte. Su aportación crítica será fundamental, junto a la de otros autores de la época, para comprender los elementos de la disolución de la estética clasicista. Se trata del cuestionamiento de la obra de referencia en este tema, a la que aludimos en la Introducción: *el tratado “Las bellas artes reducidas a un mismo principio”* de Batteaux. Esta distancia creada con el filósofo francés la observamos también en Wackenroder.

Batteux (1713-1780), filósofo estético francés, autor de *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746) según Mendelssohn, perspicaz conocedor y juez de las bellas artes con gratos escritos⁹⁵. Nos recuerda que el pensador francés sostiene, después de que muchos otros lo hayan hecho antes, que la mimesis de la naturaleza sería el medio universal a través del cual nos complacen las bellas artes, y cree poder deducir de este único principio todas las reglas particulares de las bellas artes y las letras. La crítica de Mendelssohn es la siguiente:

⁹⁴ Mendelssohn, Op. Cit. Pg 241.

⁹⁵ Mendelssohn, Op. Cit. Pg. 241.

“En sus manos todo se convierte en una imitación de la naturaleza, y para un escritor tan atractivo como Batteux, no puede haber resultado difícil aportar los más bellos pensamientos y las frases más instructivas a propósito de los principios más estériles. No queremos insistir ahora en lo inadecuado de este principio. Concédase de momento que la imitación de la naturaleza fuese la única causa por la cual nos agradan las artes, pero ¿satisfará esta respuesta al filósofo que no planteó la cuestión sino para conocer mejor la naturaleza del alma? La imitación de la naturaleza es el único medio para agradar. ¡Puede ser! Pero ¿qué es lo que así se concibe?; ¿no nos agrada también la naturaleza sin imitación?; ¿qué clase de medios ha empleado el supremo artífice para complacernos en el modelo originario? ¿Debemos buscar estas leyes naturales originarias que vinculan tanto al más perfecto inventor como al imitador, tan pronto como tienen el propósito de agradar?. Y ¿debemos sin más recurrir a éstas si queremos efectuar una elección en la naturaleza y distinguir los objetos que merecen ser imitados?”⁹⁶

Son dos cuestiones, decíamos, las que reaparecen en los escritos de Wackenroder que pueden ponerse en relación con lo planteado por Mendelssohn. Por un lado está implícito el tema de la creación a través de la figura del dios creador y del hombre como un alter ego del dios creador – imitador. Por otro lado, se discute acerca de qué debe ser elegido de la naturaleza para imitar en el arte. Ambas cuestiones son importantes en Wackenroder, y a ellas nos referiremos concretamente al tratar de su estética.

Formulando la pregunta en términos más generales, continúa Mendelssohn: “¿qué tienen en común las bellezas de la naturaleza y del arte, qué relación tienen con el alma humana para de ese modo agradarle? Y no se nos remita a la voluntad inmediata de Dios. No se haga como aquel filósofo inglés F. Hutcheson, (1694-1747) filósofo moral y estético británico, *Inquiry into the origin of our ideas of beauty and virtue* (1720) que introdujo un nuevo sentido para la belleza, con el que el Altísimo habría dotado a nuestra alma con sabios propósitos, pero también por medio de un

⁹⁶ Mendelssohn. Op. Cit. Pg. 242.

acto de fuerza. Éste es el camino más expeditivo para cortar de súbito el hilo de toda investigación racional y para transformar el todo más perfecto, la naturaleza, en algo así como una obra fragmentaria. El sistema de las intenciones divinas debe ser distinguido del sistema de las causas eficientes. El perfecto artífice sabe lograr los propósitos más sabios por los medios más sabios. Su sabiduría ha elegido los más sabios fines últimos; pero en efecto, los ha realizado mediante la más sabia institución de las causas eficientes. De tal modo, si el creador infinitamente bueno ha encontrado conforme a sus propósitos que los hombres hayan de obtener placer en la belleza, tendrá que haber hecho su alma de tal condición que este bienestar pudiera influir naturalmente y explicarse de manera inteligible”.⁹⁷

Uno de los objetivos de Mendelssohn es tratar de encontrar la fuente de placer que las bellas artes nos procuran. Afirma que cualquier concepto de perfección, de armonía y de completud será preferido por nuestra alma a lo fallido, imperfecto y discordante. Según este autor, éste es el primer grado de bienestar y malestar que alternativamente acompañan a todas nuestras representaciones. La verdad de este principio ha sido demostrada por las meras declaraciones del espíritu, y la experiencia concuerda plenamente con ello.⁹⁸

Para Mendelssohn, “...el medio universal a través del cual puede complacerse nuestra alma es la representación sensiblemente perfecta.”⁹⁹ Puesto que el fin último de las bellas artes es agradar, podemos presuponer como indudable el siguiente principio: la esencia de las bellas artes y las

⁹⁷ Mendelssohn. Op. Cit. Pg. 243.

⁹⁸ Según Mendelssohn, cuando el conocimiento de esta perfección es sensible, ésta es llamada belleza. Pero un conocimiento se llama sensible no cuando es meramente percibido por los sentidos externos, sino, en general, cada vez que de un objeto percibimos a un tiempo una gran multitud de rasgos sin poder distinguirlos claramente entre sí. Ya se mostró por qué ni las representaciones claras ni las oscuras se llevan bien con el sentimiento de la belleza; no menos que por qué los claros conceptos de belleza ejercen un tan poderosos atractivo en la facultad de desear. La perfección intelectual ilumina el alma y satisface su pulsión originaria hacia representaciones concluyentes. Mendelssohn. Op. Cit. Pg. 244.

⁹⁹ *Ibid.* Pg. 244.

letras consiste en una representación artificial (artística) sensiblemente perfecta. En lo que sigue coincide Wackenroder es en la consideración de que esta representación, a través del arte, puede ser sensiblemente perfecta incluso cuando su objeto en la naturaleza no sea ni bueno ni bello.

Sobre el cuestionamiento de la mimesis, decíamos más arriba, es sobre lo que sustenta Mendelssohn su ensayo y por lo que resulta esencial en la concepción del arte de Wackenroder, tanto por sus afinidades como por sus desavenencias.

“Tan a menudo como las obras de arte cuentan con un modelo que imitar en la naturaleza, este modelo podrá ser en sí y para sí mismo tanto agradable como desagradable, y en ambos casos suscitar bienestar en la imitación. No obstante, deberá repararse en esta diferencia: el modelo agradable en la naturaleza suscitará goce en y para sí tanto por relación al objeto como por relación al asunto. Este goce es elevado merced a las bellezas del arte en la imitación y en la medida que dura la ilusión de los sentidos, transformado en un dulce éxtasis. En cambio, el recuerdo inmediato de que lo que vemos es arte y no naturaleza comporta algo de desagradable, en cuanto nosotros desearíamos más bien, antes que la copia, el modelo agradable mismo. Sin embargo, los modelos desagradables en la naturaleza producen en la imitación un sentimiento bastante más mixto. En sí y para sí, su representación resulta agradable con relación al objeto, pero con relación al asunto se mezcla con otro determinado goce.”¹⁰⁰

Sobre la mimesis escribe Mendelssohn que cuando la obra de arte cuenta con un modelo natural, la expresión debe ser ante todo fiel, es decir, debe reproducirnos todas las partes del modelo tal como las habríamos percibido en el mismo por medio de los sentidos. La reproducción de un objeto que concuerda en todas sus partes es lo que se llama imitación; por ello, en este sentido, la imitación es una propiedad necesaria de las bellas artes y las letras.

¹⁰⁰ *Ibid.* Pg. 245.

Según Mendelssohn, todas las partes de una correcta imitación coinciden en el común fin último de representar de manera semejante un cierto modelo originario; por ello, cualquier imitación, ya en sí y para sí misma, lleva el concepto de una perfección, y si nuestros sentidos pueden percibir la similitud de la imitación, entonces ésta es capaz de suscitar un sentimiento agradable. Para ilustrarlo evoca las imágenes de los objetos en un agua quieta, o en una habitación oscura, o las figuras de los cuerpos sólidos vertidos en yeso que, asegura, nos agradan meramente a causa de su semejanza¹⁰¹. Pero, concluye que, puesto que la semejanza con el modelo no es más que una perfección simple, ésta sólo llega a suscitar un grado muy bajo de goce, que a menudo apenas resulta perceptible y que, por así decir, únicamente afecta a la superficie de nuestra alma.

A ello se añade la perfección del artista que percibimos en las imitaciones artísticas: “pues todas las obras de arte son improntas visibles de las habilidades del artista que, por así decir, nos dan a conocer su alma entera de una manera intuitiva”¹⁰². Vemos claramente cómo Mendelssohn toma una postura de carácter plenamente romántico, en la que coincide con el pensamiento de Wackenroder, sobre la que gira toda su obra: la intuición como esencia en la experiencia artística.

La perfección del espíritu suscita en palabras de Mendelssohn, un placer incomparablemente mayor que la mera imitación, dado que es más digna y ampliamente más compuesta que aquélla. Es tanto más digna cuanto que la perfección de un ser racional es más elevada que la perfección de las cosas inanimadas, y asimismo es más compuesta, porque para una bella imitación se requieren muchas facultades del alma, y a menudo, incluso diferentes habilidades de los miembros exteriores.

Sobre la diferencia entre naturaleza y arte ambos autores tienen puntos de vista distintos. Frente a Wackenroder, que otorga tanto valor a la naturaleza como al arte, Mendelssohn defenderá la superioridad del arte

¹⁰¹ A este respecto, una referencia evidente, a la que aludimos al comienzo, es la *Poética* de Aristóteles.

¹⁰² Mendelssohn. Op. Cit. Pg. 247.

frente a la naturaleza. En este punto, Wackenroder se desvincula del pensamiento de Mendelssohn, quien dice encontrar más de qué maravillarnos en una obra de Huysum (pintor holandés del s. XVIII especializado en cuadros de flores y frutos), que en la imagen que de esta flor nos refleja cualquier río; y el más encantador paisaje en la cámara oscura no nos atrae tanto como pueda hacerlo el nacido del pincel de un gran paisajista.

La contraposición entre el genio y el trabajo aplicado queda remarcada más claramente en los escritos de Mendelssohn que en los de Wackenroder. “El goce en las bellezas de la naturaleza es propiamente encendido hasta el encantamiento a través de la consideración de la infinita perfección del Maestro que la produjo; y qué frío ha de ser el goce del ateo que, frente a ello, debe contentarse con las bellezas del objeto. A partir de las mencionadas propiedades de la bella expresión se ve también por qué en las obras de arte nos agrada más el genio que la aplicada diligencia”.¹⁰³

Según Mendelssohn “el genio demanda una perfección de todas las facultades del alma y una concordancia de las mismas en un único fin último. Por ello, sus signos, que una mano maestra esparce sobre las obras, han de deleitarnos incomparablemente más que los signos de la paciencia y el ejercicio exigidos por la diligencia.”¹⁰⁴ Sin embargo, Wackenroder como veremos defenderá en más de una ocasión que “el genio del arte no se empareja de mala gana con la grave Minerva”.¹⁰⁵

Como veremos en la sección que trata la teoría del arte y la estética de en la obra de Wackenroder, son numerosos los ensayos que dedica a diversos artistas, especialmente del Renacimiento, sobre los que estudia su proceso creativo, y las cualidades que los hacen ser artistas llenos de genialidad. Unas veces el genio se producirá en un carácter equilibrado; otras veces, el genio llevará emparejados conflictos y vidas inestables. En ocasiones la genialidad va de la mano con el trabajo incansable que

¹⁰³ Íbid. Pg. 247.

¹⁰⁴ Íbid. Pg. 248.

¹⁰⁵ Wackenroder. E. C. Pg. 106.

representa la diosa Minerva. Otras veces, sin embargo, el trabajo resulta ser un esfuerzo estéril ante la potencia del genio, y sin embargo, nuestro autor, en ocasiones resalta que no existe una contraposición entre el don y la técnica. De todo ello, trataremos en la segunda parte de este trabajo.

1D Sobre el lenguaje de las artes. La concepción de G. E. Lessing sobre los signos artísticos y su especificidad.

El autor de la época ilustrada que sobresale sobre la cuestión del lenguaje de las artes es G. E. Lessing. Su pensamiento estético se basa en su concepción de la especificidad lingüística de las artes. Su obra, que abarca múltiples géneros, concentra en el *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* y *La Dramaturgia de Hamburgo* el tratamiento de las temáticas artísticas. Son páginas dedicadas a la pintura, la poesía y el teatro especialmente, aunque también escribe sobre música o escultura. Puede decirse que el *Laocoonte* es un estudio concreto sobre los signos artísticos. Las ideas de Lessing sobre los signos artísticos y el parangón de las artes conforman una importante vía para establecer las analogías y los contrastes con el pensamiento sobre las artes de Wackenroder.

Si hablamos de los precedentes inmediatos en la concepción de los signos artísticos a comienzos de la época de la Ilustración, J. B. Dubos, en sus *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*, de 1719, abordó el tema afirmando que “la pintura se sirve, como la música, de signos naturales, mientras que la poesía, que no puede prescindir de la forma discursiva del lenguaje, se sirve de signos artificiales. La imagen es natural, imitativa, intuitiva y actúa de forma inmediata sobre la vida anímica del espectador. El signo lingüístico en cambio, es de naturaleza racional; expresa ideas abstractas y el hombre sólo puede acceder a él mediante el rodeo del intelecto”¹⁰⁶.

Sin embargo, si nos remontamos más atrás en el tiempo, a los primeros tiempos cristianos, puede señalarse otro referente. En la teoría de los signos que aparece en *De doctrina christiana*, San Agustín distingue entre signo natural y signo convencional (*signa naturalis* y *signa data*). El primero designa la constitución natural de un objeto, tiene un carácter remitente, el cual es evidente de suyo y pertenece al mundo de la experiencia. La segunda forma signica la establece el hombre, que mediante ella quiere remitir a un complejo de significaciones tras el signo reconocido.

¹⁰⁶ Pochat, G.: *Historia de la estética y la teoría del arte. De la Antigüedad al siglo XIX*. Akal, Madrid, 2008, pg. 369.

En esta teoría de los signos aparecen ya dos temas fundamentales de la estética y la hermenéutica posterior: el papel imprescindible del exégeta cuando se trata de desvelar la semejanza o la relación de analogía entre signo y designado, y la diferenciación entre signo natural y convencional, que pone de manifiesto el carácter instrumental del lenguaje y sugiere la existencia de distintos planos de significado en la expresión lingüística.¹⁰⁷

La distinción de Dubos entre *signos naturales* y *signos artificiales* determinó en parte la concepción de la alegoría y del símbolo que predominó en el siglo XVIII. En muchas de las concepciones que surgieron estaba presente el supuesto de que la imagen sensible es inmediatamente accesible a la conciencia y de carácter alegórica (precisamente el carácter alegórico de la imagen será una de las críticas que realice Lessing en el *Laocoonte*) y el símbolo remite a algo abstracto; como signo se dirige al entendimiento del hombre y apela a su capacidad abstractiva.

Las importancia que otorga Lessing al lenguaje de las artes, a la especificidad de los signos artísticos, aunque no es original, sí que es uno de los planteamientos más claros y elaborados de la época, y supone lo que algunos autores han dado en llamar una *naciente semiótica*.¹⁰⁸

En el ámbito del siglo XVIII francés el filósofo D. Diderot con su *Carta sobre sordos y mudos*, de 1751, escribe sobre la distinción de las artes. Diderot compara la descripción de Neptuno en un pasaje de la *Eneida* de Virgilio con su representación pictórica: “El pintor no puede escoger el mismo momento que el poeta: la cabeza tranquila del dios surgiendo de las

¹⁰⁷ *Ibid*, pg 269.

¹⁰⁸ Como señala M. Fiz en *La estética de la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 2000, pg. 24, “las diferencias de las impresiones de nuestros sentidos que subyacen a las artes, exigen técnicas artísticas distintas. La estética de la Ilustración descubre que el hombre se afirma en el mundo por medio de los sentidos. La pintura y la poesía no representan de igual manera el mismo objeto; la elección de un asunto a imitar no puede como asegura Diderot descuidar los medios expresivos o jeroglíficos particulares de cada arte. Las tensiones entre las series motivadas o inmotivadas estimulan la concepción ilustrada de las artes e impulsan una semiótica naciente de las misma, es decir, su entendimiento desde una teoría de los signos muy rudimentaria, que ha desembocado a través de múltiples avatares, en las estéticas del Estructuralismo o de la Semiótica de nuestros días”.

aguas, tan majestuosa en el poema, haría, en cambio, un mal efecto sobre las aguas en el cuadro”. Diderot se pregunta por qué una descripción admirable en un poema resulta ridícula en la tela. La respuesta se situará en la no coincidencia del momento más bello del poeta con el momento más bello del pintor.”¹⁰⁹

Si nos remontamos más atrás en el tiempo, una de las referencias más antiguas sobre este tema nos la sintetiza Tatarkiewicz. Se trata del autor del siglo I Dío Crisóstomo, que trata sobre la diferencia entre artes visuales y poesía: 1) el artista visual crea una representación que no se desarrolla en el curso del tiempo como sucede en la obra del poeta; 2) como no puede expresar toda idea visualmente, debe recurrir a los símbolos; 3) obligado como está a luchar contra un medio resistente, carece de la libertad que caracteriza al poeta; 4) se encuentra también limitado por no poder decirle a los ojos que crean lo imposible; no puede engañarles como engaña el poeta con el encantamiento de sus palabras¹¹⁰.

La concepción de Lessing sobre los signos artísticos se focaliza básicamente en la diferenciación entre *signos sucesivos* y *signos simultáneos*. Según Lessing los signos que emplea cada arte son distintos. Los que emplea la poesía son signos sucesivos y arbitrarios; el tiempo, dice, es el dominio del poeta. Los signos que emplea la pintura son simultáneos, y el dominio del pintor es el espacio. La pintura emplea figuras y colores distribuidos en el espacio, mientras que la poesía emplea sonidos articulados que se suceden en el tiempo.

Lessing recalca la importancia de que todo signo tiene necesariamente una relación sencilla y no distorsionada con aquello que significa, de modo que signos yuxtapuestos no pueden expresar más que objetos yuxtapuestos, mientras que signos sucesivos no pueden expresar más que objetos sucesivos. De hecho Lessing es muy crítico con la plasmación de varios tiempos en un cuadro: reunir en un solo y único cuadro dos momentos necesariamente alejados en el tiempo, lo que ha hecho Tiziano con la historia entera del *Hijo pródigo*, su vida licenciosa, su

¹⁰⁹ Jiménez. J.: *Imágenes del hombre*, Tecnos, Madrid, 1998, Pg. 301.

¹¹⁰ Tatarkiewicz, W.: *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 2001, pg 139.

miseria y su arrepentimiento, todo ello supone, según Lessing, una intrusión del pintor en el terreno del poeta, algo que el buen gusto no aprobará nunca.

Sin embargo reconoce que esté permitido hacer pequeñas transgresiones de los principios que domina cada arte, siendo ésta la clave de muchas de las manifestaciones artísticas posteriores. Afirma que son los cuerpos los que constituyen la finalidad de las artes plásticas, y las acciones son objeto de la poesía. Lo que resulta de mayor relevancia en su pensamiento es que señala la importancia de lo que cada arte denota: “las artes plásticas denotan acciones por medio de los cuerpos y la poesía denota cuerpos por medio de las acciones. Los cuerpos no existen únicamente en el espacio sino también en el tiempo. Todos tienen una duración y pueden a cada instante mostrarse bajo nuevas apariencias y nuevas relaciones. De modo que la pintura puede también imitar acciones, pero solamente por vía indirecta, es decir, sugiriéndolas por medio de los cuerpos. Por otra parte, las acciones no pueden subsistir por sí mismas, sino que deben referirse a seres determinados. Como estos seres son cuerpos en realidad, se puede decir que la poesía también representa los cuerpos, pero sólo indirectamente, a través de las acciones.”¹¹¹

Lo que ocupa una zona intermedia entre las artes plásticas y la poesía, es según Lessing, el teatro, y más concretamente el arte del actor. Como *pintura visible*, su ley suprema tiene que ser sin duda la belleza; pero como *pintura transitoria* no siempre necesita dar a sus posiciones esa calma que hace tan imponentes las obras de arte de la Antigüedad. Con frecuencia puede permitirse y debe hacerlo el ímpetu salvaje de un Tempesta, la audacia insolente de un Bernini. Tales cosas tienen en el arte del actor la fuerza expresiva que le es propia, sin la agresividad que asumen en las artes plásticas a causa de su situación fija y permanente. Solo que el actor no debe detenerse en ellas demasiado tiempo; debe prepararlas de un modo gradual con los movimientos precedentes, y luego con los siguientes ha de integrarlos de nuevo en el tono general de la corrección y la armonía. Nunca debe darles toda la contundencia a la que puede conducirles el poeta con su texto. Porque se trata efectivamente de una *poesía muda*, pero que quiere

¹¹¹ Lessing, *Laocoonte*. Cap. XVI

hacerse comprensible a nuestros ojos y cada uno de los sentidos quiere sentirse halagado y debe transmitir sin falsedad los conceptos que hay que llegar al alma con moderación.¹¹²

Una de las críticas que más frecuentemente se le ha hecho a Lessing es precisamente que existe la posibilidad de mostrar distintos tiempos en un cuadro, o la posibilidad de describir o plasmar la espacialidad en poesía (sin tener en cuenta el lenguaje de las artes en su transcurso a lo largo de la historia, tema de interés estético pero que ya no corresponde a esta tesis). Sin embargo, debe recordarse que Lessing tuvo esa cuestión en cuenta. Varios pasajes de su obra tratan este asunto. Uno de ellos es una cita de Antonio Rafael Mengs en sus *Pensamientos sobre la belleza y el gusto en pintura* a propósito de los vestidos en los cuadros de Rafael porque el artista ha reunido, nos dice, magistralmente en uno sólo dos momentos diferentes. Todos los pliegues tienen una razón de ser en Rafael: unos están motivados por su propio peso y otros por la acción de sus miembros. A veces su posición descubre cómo estaban antes”. Lessing alaba el que se hayan presentado a la vez dos instantes de la acción. Igualmente sucedería en la poesía: “su imaginación progresiva no le permite sorprender más que un solo aspecto a la vez, una sola propiedad de los objetos materiales”¹¹³, sin embargo, Lessing plantea por qué no podría añadir de cuando en cuando más palabras (encontrándonos así con el aspecto descriptivo en la poesía).

Para ilustrar sus ideas Lessing emplea numerosos ejemplos del arte y de la poesía de la Antigüedad, siendo la obra de Homero la que para él representa la cima del arte poético. Su admiración hacia Homero radica en que sólo describe acciones progresivas, y en cuanto a los cuerpos, el hecho de que no nos los describe sino en tanto que toman parte en dichas acciones, y generalmente, los describe con un solo rasgo. Se trataría de un análisis del estilo de Homero. En el Capítulo XVI del *Laocoonte* dice Lessing: Ciertamente que Homero, por circunstancias especiales, se ve obligado a detener nuestra mirada por más tiempo en ciertos objetos corpóreos y sabe presentarnos dicho objeto por medio de innumerables artificios, en una sucesión de

¹¹² G. E. Lessing: *Dramaturgia de Hamburgo*. Edición de la Asociación de directores de escena de España. Madrid, 1993, Pg 99.

¹¹³ Lessing, *Laocoonte*, Cap. XVII

instantes, en cada uno de los cuales parece cambiar. Homero quiere representar el carro de Juno: es preciso que Hebe lo forme ante nuestra vista pieza por pieza: vemos sus piezas pero no como existen en su conjunto sino acoplándose sucesivamente en manos de Hebe”.

Para Lessing es el caso de los objetos o figuras bellas el que queda circunscrito a la pintura: “la belleza material resulta de la armonía de las diversas partes que la vista abarca de una vez. Exige pues que estas partes estén yuxtapuestas y deben ser objeto de la pintura, pues sólo ésta puede imitar la belleza material”¹¹⁴. Sin embargo, el poeta sí puede pintar la belleza en sus efectos, siendo el modelo nuevamente Homero. Como ejemplo Lessing nos acerca el pasaje en que Helena se presenta en medio de la asamblea de ancianos del pueblo troyano. Homero, nos dice Lessing, cuidadosamente se abstiene de toda descripción detallada de la belleza física; sin embargo, nos da una idea de la belleza por los efectos que produce. En este punto, Wackenroder coincide en la concepción de los efectos que produce la belleza.

No llevemos a mal que los troyanos
Y griegos por mujer tan bella,
Durante tiempo, los terribles males
Hayan sufrido de la guerra. Pues su belleza
Sólo a los dioses inmortales se parece.

Lo que Homero no podía describir en sus elementos constitutivos, nos lo da a conocer por medio de los efectos que produce: ¿qué artificio puede mejor dar una idea más viva de la belleza que éste de representar a la fría vejez reconociendo que Helena valía aquella guerra que costó tantas lágrimas y sangre?

Lo que quiere poner de relieve Lessing es la impotencia de la poesía descriptiva al afirmar que los signos del lenguaje son arbitrarios y deben representar lo sucesivo y no lo simultáneo. Es interesante plantearse qué es lo que hace poético al lenguaje. Lessing afirma que el poeta no quiere sólo hacerse inteligible, no basta con que sus composiciones estén expresadas de manera clara y concisa, esto sólo le basta al prosista. El poeta quiere hacer

¹¹⁴ Lessing. *Laocoonte* Cap XXI.

tan vivas las ideas que despierte en nosotros, que en nuestro transporte creamos experimentar las impresiones sensibles de los objetos mismos, y que en este momento de ilusión, dejemos de tener conciencia del medio de que se vale para obtener su resultado, es decir, de las palabras. Lessing no niega al lenguaje el poder de describir un conjunto material por medio de sus partes, pero sí niega esta capacidad al lenguaje poético porque las descripciones de los cuerpos hechas con palabras no pueden producir la ilusión, que es el objeto principal de la pintura.

Es precisamente en esta cuestión donde Lessing y Wackenroder tienen planteamientos afines. A pesar de que el acercamiento a las artes es distinto, a pesar de que ambos realizan ensayos sobre pintura con enfoques diversos, sí que coinciden en considerar la especificidad de cada arte, y especialmente la dificultad o la imposibilidad de la descripción de una pintura, y particularmente de lo específico de los signos. En el caso de Wackenroder, de modo contundente, prefiere no decir de una obra más que es bella o excelente. En su capítulo, que veremos en la segunda parte, titulado *Dos descripciones de pinturas*, prefiere a través de un poema, expresar el efecto que le han producido. No se trataría de llevar al lenguaje poético, o de querer traducir, sino expresar lo que la obra le produce. Por ello, ambos, Lessing y Wackenroder son plenos defensores del efecto de la obra de arte. Sin embargo sus pensamientos serán distintos y ahí radica su encanto; no van por la misma senda, Lessing simplemente compara lo que un poema expresa y cómo lo hace, y los medios que supone un mismo tema en poesía; y Wackenroder expresa lo que siente y trata de evitar la explicación racional de la obra.

Igualmente a como sucede en la diferencia que señala Lessing entre filosofía y teología, quiere subrayar la diferencia entre poesía y filosofía. En *Pope, ¿un metafísico?* escrito conjuntamente con M. Mendelssohn, encontramos lo que consideraron un estudio provisional sobre la posibilidad de que un poeta como tal pueda tener un sistema como lo pueda tener un filósofo

Otras de las cuestiones en las que Lessing y Wackenroder tienen afinidades, es por un lado el momento seleccionado de la representación artística (si es o no adecuado el de mayor intensidad dramática) y por otro, del papel esencial de la imaginación en la obra de arte.

Siendo una cuestión constante en el ámbito artístico la tensión/distensión en la obra de arte, ya sea de la acción dramática en el teatro, en la narración literaria, en el decurso musical, etc (lo que precede a una idea, lo que sucede en el presente, lo que sigue a una acción determinada) según Lessing, el artista debe guardar cierta medida en la expresión y no escoger nunca para la representación aquel momento en que la acción alcanza su mayor intensidad. El artista (el pintor) no puede sorprender más que en un sólo instante. Lessing habla del momento fecundo o *momento pregnante*, que define como aquel que deja un mayor juego y libertad a la imaginación. Ahí radica una de sus afirmaciones más interesantes, si bien es verdad que responde a una cuestión más del gusto clasicista que a una concepción del lenguaje en sí misma. Afirma que cuantas más cosas vemos en una obra de arte, más ideas evocamos y más cosas nos figuramos. Es el instante de paroxismo el que menos goza de este principio: más allá no existe nada, mostrar a los ojos el grado extremo de la pasión es ligar las alas a la imaginación, no pudiendo elevarse por encima de la impresión sensible.¹¹⁵

Wackenroder trata las cuestiones del momento pregnante de un modo más indirecto; no en sí como un análisis, sino que alude a ello para poder expresar el sentimiento que le producen. Coincide además con el pensamiento lessingniano en la importancia que ambos señalan de la posibilidad de dejar volar la imaginación como el más alto objetivo del arte, y como uno de los temas esenciales de la estética del Romanticismo.

Lessing iba a haber realizado otro ensayo sobre la música. Por contraste a lo que aparece en el *Laocoonte...* que es una comparación entre poesía y pintura, éste quedó como un proyecto que iba a tratar sobre la interrelación entre las artes, concretamente entre música y teatro. Algunas ideas sobre este tema se encuentran en determinados pasajes de la

¹¹⁵ Lessing, *Laocoonte*.Cap. XXII.

Dramaturgia de Hamburgo. En esta obra escribe sobre los *tempi* en la música y cómo influyen en el teatro. De cómo la música puede adelantarnos las pasiones en el teatro. Es interesante resaltar sus apreciaciones sobre las diferencias entre la sinfonía de obertura y la música de los entreactos. Escribe: “la sinfonía de obertura consta de tres tiempos (movimientos). El primero es un largo. El aire es grave e incluso salvaje, y el espectador debe suponer que el espectáculo que le espera tendrá un contenido de ese tipo más o menos. Y así el resto de los tiempos: nos adelantan qué vamos a sentir. Sin embargo, la música de los entreactos tiene un tiempo único en cada caso, y comenta las incidencias del acto precedente.”¹¹⁶ Lessing se muestra de acuerdo con Agricola en no aprobar la existencia de un segundo tiempo referido a los hechos que seguirán. Porque la música no ha de estropearle nada al poeta: el poeta trágico gusta más que cualquier otro de lo inesperado y lo sorprendente; no acepta de buen grado que se descubra anticipadamente su proceso; y la música lo descubriría, si pretendiera insinuar la pasión que va a seguir”¹¹⁷.

Todo el arte en general se compone de momentos de tensión y distensión, clímax, recapitulaciones...que hacen que nos preguntemos qué ocurre a continuación, o que pensemos por qué ha sucedido una cosa, o recordemos un pasaje. En efecto, si todo queda mostrado es difícil imaginar e ir más allá. Por eso *el Laocoonte* de Lessing, además de un ensayo sobre la especificidad del signo artístico, podemos considerarlo como un análisis de cómo interpretamos las obras de arte, de cuál es el mejor modo de expresión para llegar a la finalidad última de la obra de arte, que es a través de los sentidos, el placer y el goce de la imaginación. Lessing cuya escritura ágil y perspicaz resulta convincente; sin embargo, debe señalarse que hay numerosas obras de arte que son lo contrario a lo que él postula. Igualmente, cuando deja escrito que lo ideal es no representar el momento de mayor tensión, sugiere al artista que huya de todo lo que sea transitorio; sonrisa, llanto, sorpresa...frente al carácter, el alma, que aparentemente son estables.

¹¹⁶ Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*. Pg. 99

¹¹⁷ En este sentido, resurge aquí la eterna cuestión de si la música es sierva o señora de la palabra, temática que seguiremos en la parte de la tesis dedicada a la música

La actitud transitoria, puesto que llega a convertirse en mueca, no debe ser representada. También Diderot trató sobre este asunto. Dice Lessing que La Mettrie se dejó pintar y grabar; ríe solamente la primera vez que se le ve. Obsérvesele a menudo, y su risa se convertirá en una contorsión.

Sobre lo inadecuado de pintar todo aquello que sea transitorio, nos recuerda también al poeta Filipo, que en sus versos satiriza un pintor que representaba a Medea en el frenesí de su desesperación, y de cómo podría resultar afectada la escena:

¿Todavía estás sedienta de la sangre de tus hijos?
¿persiste aún Jasón siéndote infiel?
¿ves todavía a Creusa renovar tus encolerizados celos?
Pues en pintura y todo, ¡vete al diablo, asesina de tus hijos!¹¹⁸

El difícil equilibrio entre la medida y el exceso era un tema que preocupaba a Lessing no sólo en el ámbito de la formación de la persona, sino también en el más concreto de las artes. La idea de conmovir, de que a través del arte se desarrolle el juego de la fantasía está en la base de una representación artística que no llegue a la desmesura o a la exageración. Siempre fue muy crítico no sólo con el hecho de mostrar la disarmonía en las artes plásticas, sino también con la actuación de los actores de teatro que llegaban en muchas ocasiones a rozar lo grotesco o lo ridículo. Recordamos que sugería evitar el exceso de pathos aconsejando la elegancia descuidada y natural, evitar la afectación, buscar la sencillez, llegando incluso a la displicencia. “Ideales” que parece Lessing buscaba en los actores y con frecuencia no encontraba.

La concepción lessingniana de la diferenciación entre las artes y de la superioridad de la Poética sobre la Plástica son materias sobre las que existe un nexo importante con el pensamiento de Wackenroder. Para éste último, será la música la que se sitúe en la cima de las bellas artes. Sobre esta cuestión el trabajo se centra en toda la segunda parte.

¹¹⁸ Lessing, *Laocoonte*, Cap. XIII.

Como veremos, Wackenroder cree inútil describir un pintura; en todo caso, del arte, es preferible hablar a través del arte. De algo excelente sólo puede expresarse su excelencia o su belleza. Por esa razón, al hablar de pintura prefiere hacerlo escribiendo un poema. Ambos serán distintos y ahí radica su encanto. Lessing no va por esa senda, simplemente compara lo que un poema expresa y cómo lo hace, y los medios que supone un mismo tema en poesía.¹¹⁹

Este es otro tema de relevancia en las cuestiones estéticas de la época a pesar de que es un tema de discusión con una larga historia. No es tema de esta tesis centrarse en cualquier caso en este punto. Lo que sí es relevante es que este autor así como Wackenroder establecen sus puntos de vista sobre este tema, pudiendo concluir sus concepciones sobre las artes, además de la crítica, y la tolerancia como base en este punto

Además de un ferviente clasicista, Lessing es un absoluto defensor no sólo de la autonomía propia de cada arte, sino de la superioridad de una sobre otras. En su caso, la poesía sobre la pintura. En este punto Wackenroder difiere. Será la música entre todas las artes la que abra al hombre la vía hacia la absoluta fantasía, imaginación, a lo inefable. Ya hemos señalado que la segunda parte de nuestro trabajo está centrada en este asunto. En los capítulos VI, VIII, y IV de *Laocoonte* afirma que “la esfera de la poesía es más extensa porque el campo abierto a la imaginación es infinito. Sus imágenes son inmateriales. La poesía es la más amplia de las dos artes, y además es el arte que más desarrolla la invención y la concepción de la idea frente la ejecución, más propia del pintor”. Se trata de una de las más polémicas afirmaciones que realiza Lessing, que forma parte del famoso parangón. Cada arte requiere unos medios y una forma de expresión, de pensamiento y de invención.

Sobre el debate en torno al *Laocoonte* podremos leer en el punto 2C en el que tratamos los debates y las polémicas en el ámbito estético sobre el poema de Virgilio y la escultura de Agesandro, Polidoro y Atenodoro a través de autores además de Lessing, incluyendo los escritos del propio

¹¹⁹ Véase el estudio de Brad Prager que analiza con los presupuestos de Lessing la obra de Wackenroder.

Wackenroder. En este punto sólo hemos querido ceñirnos al tema de los signos artísticos y su especificidad.

2 La Estética y la Teoría del arte en la obra de Wackenroder

2A El arte y su contemplación. El entusiasmo artístico y sus consecuencias.

El arte como salvación/perdición del alma

El arte y su contemplación es la temática central del capítulo “Cómo y de qué manera debería realmente uno contemplar las obras de los grandes artistas de la tierra y usarlas para el bienestar de su alma“. En él, comienza Wackenroder aludiendo, a través del narrador, por una parte, a aquéllos que son capaces de admirar sinceramente las obras de arte y por otro lado, el capítulo es un lamento por el tiempo pasado y una crítica a los tiempos actuales en los que el arte se percibe como un producto sin valor, de modo que intrínsecamente estamos ante una nostalgia e idealización del pasado. Esta añoranza del pasado es una constante a lo largo de la historia. Wackenroder en otros capítulos, como veremos, insiste en ello. De hecho hace alusión al mito de Ossian, conocido probablemente a través de los textos de J. MacPherson, a pesar de que el ciclo osiánico primitivo, en gaélico, pertenezca al siglo III d. C. A través de este mito se narran las hazañas del héroe irlandés Finn y de su hijo Ossian, que encarna la nostalgia del pasado.

Uno de los ejes sobre el que basculan los escritos de Wackenroder es la preocupación por la capacidad de comprender las obras de arte: “Son pocos, demasiado pocos, los que pueden entender realmente las obras de estos seres (los maestros excelentes) moldeados de un barro más noble y lo que es lo mismo, admirarlas íntimamente”.¹²⁰

Se lamenta, a través del narrador, de cómo la experiencia del arte ha perdido toda trascendencia: “Las pinacotecas se contemplan como ferias donde se juzgan, alaban y desprecian nuevas mercancías de pasada; cuando deberían ser templos donde uno con tranquila y silenciosa humildad y en profunda soledad, pudiera admirar a los grandes artistas, como los supremos

¹²⁰ Wackenroder. E. C. Pg. 171.

entre los seres terrenales y reconfortarse con la larga y fija observación de sus obras en el resplandor de los pensamientos y sentimientos más encantadores”.¹²¹

La contemplación de las obras de arte exige una actitud especial que rompa el transcurso de la cotidianidad. Exige un estado de ensimismamiento, de respeto, de veneración; una actitud sagrada hacia el arte es lo que tratan de subrayar estos ensayos. Podríamos afirmar que, en el fondo, no dejan de ser un reflejo de la propia realidad de Wackenroder, aquélla en la que su propio padre desprecia todo lo que sea el arte y no sea la jurisprudencia, y en la que veremos cómo al personaje de la novela de Joseph Berglinger le sucede algo similar entre el deseo de dedicarse a la música y la obligación que supone el estudio de la medicina.

La trascendencia que Wackenroder otorga al arte es uno de los rasgos característicos de todos sus ensayos. La finalidad no debe ser, como defendían algunos pensadores y artistas de la época, el mero deleite o el puro hedonismo. Al arte está encomendada una función vital como es la salvación del hombre, la salvación del alma: “Las obras de arte, habría que utilizarlas respetuosamente para la salvación del alma. Las obras de arte van más allá de lo regular y lo cotidiano y debemos elevarnos hacia ellas con todo nuestro corazón para, en esos ojos nuestros tan a menudo turbios por la niebla de la atmósfera, hacer de ellas lo que son conforme a su sublime esencia”.¹²²

Sin embargo, el arte como medio para la salvación del alma, se tornará dramática y tristemente después, en el capítulo titulado *La extraña vida musical de Joseph Berglinger*, en lo contrario: el arte como el camino hacia la destrucción del alma...¹²³

¹²¹ Esa crítica que Wackenroder realiza en 1797, es similar a la que efectuarán Walter Benjamin o Th. W. Adorno con respecto a las obras de arte en el siglo XX. *La dialéctica de la Ilustración* de Adorno o *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* de Benjamin serán dos referentes fundamentales del pasado siglo sobre la cuestión del arte y la autenticidad.

¹²² Wackenroder. E. C. Pg. 173.

¹²³ Sobre el capítulo *La extraña vida musical de Joseph Berlinger* nos centramos en la Parte II de esta tesis, dedicada a la música.

En las obras de arte, uno ha de adentrarse y debe tratar de que pueda perpetuarse el disfrute, y no prescindir u olvidarse de ello rápidamente. Un primer mal necesario que señala el autor es la sorpresa de lo nuevo, pero el auténtico disfrute exige de una silenciosa y tranquila serenidad de ánimo. La aspiración es el poder llevar las obras de arte siempre en la imaginación, para consuelo y evocación del alma: “a modo de amuletos espirituales me las llevaré a la tumba.”¹²⁴

En estos fragmentos se aprecia que el autor muestra un grado de sacralidad hacia las obras de arte que en su época apenas se encuentra. En este caso, la pasión artística llega a confundirse con la pasión religiosa; el entusiasmo artístico y el fervor religioso como estados pasionales que ocasionalmente se confunden. En este caso, se trata del entusiasmo entendido como *furor poeticus*. Los límites entre la experiencia estética y la religiosa quedan difuminados. La experiencia estética era situada por los teóricos del siglo XVIII un paso más allá de la religión. Se valoraba el arte por sus cualidades formales, visuales, acústicas, sentimentales...pero desvinculado de una función religiosa. En este caso no hay vinculación a la religión sino un reclamo de la pasión y de conceder un halo sagrado al arte no en sentido cultural religioso sino como objeto artístico.

Además Wackenroder en sus ensayos alude a lo secreto y oculto en el arte, lo enigmático, lo que no puede desvelarse. Y celebra el que haya quien encuentre ese disfrute donde otros no lo hacen. Concluye con su constante tono ingenuo que el arte está por encima del hombre en el sentido de que su arte permanecerá en el tiempo.

La experiencia estética¹²⁵ puede concebirse en los siguientes términos: como *cognitio aesthetica*, concentración, encantamiento, idea, *sensua animi*, *lentezza*, delirio, o remedio para el aburrimiento.

Sobre la *cognitio estética*, debe recordarse que el adjetivo *estético* es de origen griego. *Aisthesis* eran las impresiones sensoriales, asociadas a *noiesis*, o pensamiento. En latín emplearían los vocablos *sensatio* e *intellectus*. Todos estos términos fueron utilizados en la filosofía de la

¹²⁴ Wackenroder. E. C. Pg. 175.

¹²⁵ Nos basamos en la síntesis realizada por Tatarkiewicz, Op. Cit. Pg. 247 y ss.

Antigüedad y de la Edad Media, pero en la filosofía teórica, porque sobre belleza y arte no se aplicó ese término.

Fue a mediados del siglo XVIII en Alemania cuando uno de los filósofos de la escuela de Leibniz y Wolff, A. Baumgarten, conservando la antigua distinción entre conocimiento intelectual y sensible, *cognitio intellectiva* y *sensitiva*, la interpretó de un modo nuevo y sorprendente: identificó *cognitio sensitiva*, el conocimiento sensible, con el conocimiento de la belleza, denominando el estudio del conocimiento de la belleza con el nombre grecolatino de *cognitio aesthetica*, o estética. Los nombres fueron asimilándose como una de las grandes divisiones de la filosofía, junto a la lógica y a la ética. El empleo del término en sí no lo usarían ni Platón ni Aristóteles ni pensadores modernos ingleses o franceses del siglo XVIII. Se calificaría de estéticos una serie de estados mentales inefables, experiencias y respuestas emotivas al arte y la belleza. La experiencia estética fue un término tardío para fenómenos de los que se venía discutiendo desde hacía al menos dos mil años.

La experiencia que desde el siglo XVIII ha sido denominada como *estética*, había sido sencillamente definida en siglos anteriores como percepción o experiencia de la belleza. Pero no es sencillo definirla. Los estetas han distinguido varias propiedades como la sublimidad, lo pintoresco, el encanto, lo trágico, lo cómico...son experiencias dentro de la experiencia estética que hay que distinguir de la experiencia de la belleza y del arte.

Como decíamos, otro de los fundamentos sobre el que se asienta la experiencia estética es la concentración. En este sentido, Wackenroder insiste en ello de forma continua. Para percibir la belleza, debemos concentrar la vista o el oído, presentando atención y concentración en ello. Nuestro conocimiento de la belleza se origina en los sentidos pero requiere una actitud que olvide todo lo demás.

El estado especial que conlleva, queda definido desde el pensamiento clásico a través de la *Etica a Eudemo* de Aristóteles, donde se encuentra implícita una teoría de la experiencia estética aunque no emplee el

término en sí. Según Tatariewicz¹²⁶ se pueden extraer del pensamiento aristotélico seis rasgos de la sensación que experimentamos cuando asumimos la actitud de espectador/contemplador/oyente...: a) se trata de la experiencia de un placer intenso que se deriva de observar o escuchar; un placer tan intenso que puede resultarle al hombre difícil apartarse de él; b) esta experiencia produce la suspensión de la voluntad hasta tal punto que se encuentra como “encantado por las sirenas”, desprovisto de su voluntad; c) la experiencia tiene varios grados de intensidad, resultando a veces excesiva pero no sucede, como en otros casos, en que puede llegarse a la repugnancia; d) la experiencia es característica del hombre y sólo de él; otras criaturas tienen placeres pero derivados más del gusto y olfato que de la vista y el oído; e) la experiencia se origina en los sentidos, sin embargo, no depende de su agudeza puesto que los animales no tienen esa experiencia teniendo más agudeza en los sentidos; f) este tipo de placer se origina en las mismas sensaciones (y no en las asociaciones tal y como hoy día se las denomina): de lo que se trata es de que las sensaciones puedan disfrutarse bien sea por sí mismas o por las cosas con las que se las asocia, evocan o anticipan (el olor a comida anticipa el placer de comer, mientras que ver o escuchar deleitan por sí mismos).

La obra de Platón trató la teoría de la belleza que llevó de modo indirecto a una teoría de la experiencia estética y la importancia de la idea: la verdadera belleza está en las ideas. Nuestros ojos y oídos no pueden percibir la belleza de las ideas, sólo la de los objetos. Por ello hay una facultad especial del alma que percibe la belleza ideal.

Posteriormente, Plotino afirmó que sólo quien posee una belleza inherente podría percibir la belleza del mundo. Para percibir y experimentar las emociones estéticas haría falta la posesión de un sentido especial de la belleza y de ciertas cualidades morales y espirituales.

Ciñéndonos a los últimos años del siglo XVIII y principios del siglo XIX, la síntesis de muchas de las ideas que se habían ido conformando, se logra en la obra de I. Kant con la *Crítica del Juicio*, de 1790: el juicio de gusto no es cognoscitivo, por lo tanto no es un juicio lógico, sino estético, lo

¹²⁶ *Ibid.* Pg. 349.

que significa que su base sólo puede ser subjetiva. Pocos años después de la muerte de Wackenroder, en 1818, Schopenhauer publicaba *El mundo como voluntad y representación* donde quedaba plasmada la idea de que la experiencia estética es contemplación. De ello trataremos en la parte dedicada a la música.

Sobre el entusiasmo artístico y sus consecuencias.

En el ensayo de Wackenroder titulado “La extraña muerte del viejo pintor Francesco Francia, largamente conocido en su tiempo y el primero de la escuela lombarda” el artista aparece descrito como mártir del entusiasmo artístico. Existe toda una tradición de historias y narrativas con este hilo conductor desde *lo fáustico y lo diabólico* tan presente en la literatura y en el arte, el *furor poeticus* de la Antigüedad propio de los poetas, a los estados saturnianos tan habituales en las almas de pintores renacentistas y barrocos.

Se trataría de uno más de los ejemplos de esta temática. En este caso concreto a través del artista Francesco Francia (1450-1517) orfebre, grabador y pintor de Bolonia del que Vasari escribió en *Las Vidas...*

En la narración que aquí podemos leer de Wackenroder, este artista italiano cree que su obra es similar a la de su admirado Rafael, obra que sólo conoce por las descripciones que escucha de sus contemporáneos. Cuando al final de su vida, se encuentra realmente ante una obra del gran pintor, queda trastornado. Entonces llora amargas lágrimas de dolor, confuso, desorientado ante tanta belleza y ante la evidencia de que su arte, en comparación con el de Rafael, es imperfecto; cuenta el narrador amante del arte que el ánimo de Francesco estuvo ausente de espíritu hasta que entró en un estado febril, de debilitamiento y tristeza y finalmente murió.

Según las palabras de Wackenroder, a través del monje amante del arte, Vasari y otros, insinuaron la posibilidad de que Francesco Francia fuese envenenado, sin embargo, como indica H. Canal Wackenroder critica esa hipótesis: “sólo los que serían cínicos racionalistas pensarían así”.¹²⁷ La posibilidad de una muerte por exceso de entusiasmo es lo que quiere resaltar Wackenroder. El racionalismo ilustrado tenía que convertirlo en un

¹²⁷ Wackenroder. E.C. Introducción de H. Canal. Op. Cit. Pg. 11 y ss.

envenenamiento. Otro ejemplo de una similar consecución hacia la muerte será la breve novela sobre Joseph Berglinger. Ha de señalarse que la propia vida de Wackenroder tiene elementos dramáticos muy que se asemejan a estos casos.¹²⁸

La referencia al entusiasmo puede remontarse con claridad a la Antigüedad clásica con la obra de Platón, *Ión* que trata sobre la inspiración poética. Sócrates advierte al rapsodo Ión de que sólo es experto en la poesía de Homero gracias al dominio de una técnica y un conocimiento adquirido. El pasaje es el que sigue:

“Sócrates: ...eso que a ti te permite hablar correctamente sobre Homero no es una técnica,...sino una fuerza divina que te mueve como la que está en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría heraclea. En verdad, esa piedra no sólo une las propias cadenas de hierro, sino que introduce una fuerza en ellas de tal modo que pueden hacer eso mismo que la piedra hace, es decir, unir otras cadenas, de manera que a veces, una gran fila de cadenas de hierro queda unida a otra gran fila. En toda esta fila, la fuerza se origina a partir de aquella piedra.

Así también, la propia Musa hace inspirados, y por medio de ellos se forma una gran fila con otros que están inspirados. Pues todos los grandes poetas buenos de la epopeya cantan los grandes poemas épicos no gracias a una técnica, sino porque están inspirados y sometidos. También los poetas líricos buenos actúan de igual manera. Lo mismo que los que están afectados por el frenesí de los coribantes bailan sin estar en su sano juicio, así también los poetas líricos componen esos bellos cantos cuando no están en su sano juicio, es decir, cuando se adentran en la armonía y el ritmo, y están dominados y poseídos por el furor báquico, al igual que las bacantes que sacan para sí miel y leche de los ríos cuando están poseídas y serenas; también el alma de los poetas líricos trabaja eso que ellos mismos dicen. Pues dicen que los poetas que nos traen sus cantos tras cogerlos de las fuentes que destilan miel, de los jardines y valles de las Musas, y, que al igual que las abejas, ellos también revolotean. Y dicen verdad. Pues el poeta

¹²⁸ A pesar de que Wackenroder murió de tifus, su estado vital fue apagándose por la falta de libertad. A los 24 años, podría pensarse que murió porque no fue capaz de soportar esa vida.

es una cosa ligera, alada y sagrada, y no es capaz de poetizar hasta que no llegue a estar inspirado, sin razón, y la inteligencia ya no esté dentro de él.”¹²⁹

También el mito de las cigarras que narra Platón nos presenta la locura, la *mántica*. Se dice de estos animalillos que antaño fueron hombres que pertenecieron a un tiempo anterior a cuando nacieron las musas, y que al nacer éstas y aparecer el canto, quedaron algunos de ellos tan transportados de placer, que cantando, cantando, se descuidaron de comer y de beber, y murieron sin advertirlo.

En *Fedro* de Platón 245a puede leerse: ...”El tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar los hechos de los antiguos, educa a los que han de venir. Aquel pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como pro arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos...”¹³⁰

Quien destaca un matiz fundamental del entusiasmo es Novalis, y condensa el sentido que se aprecia en los escritos wackenroderianos. Él establece una cualidad sagrada al arte; no lo vincula con una fe determinada. El entusiasmo, la pasión puede entenderse según las palabras de Novalis: “si hablas de religión, creo que te refieres al entusiasmo en general, del cual la religión es sólo una aplicación”¹³¹. Es importante esta reflexión porque subraya la pasión en sentido de entusiasmo y no por el hecho religioso.

El entusiasmo y el don para las artes, lo que entendemos también como genio, queda definido en uno de los nombres fundamentales del pensamiento y de la estética del siglo XVIII: E. Kant¹³² quien compartía las tesis de los empiristas (Hume), según la cual no es posible un saber más allá de los límites de la experiencia sensible, al mismo tiempo se adhería a la

¹²⁹ Platón: *Ión*.533 d. Traducción y Notas de E. Lledó. Gredos, Madrid, 2010.

¹³⁰ Platón: *Fedro*, 245 a. Traducción y Notas de E. Lledó. Gredos, Madrid, 2010, pg.792.

¹³¹ *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. J. Arnaldo.

¹³² Kant en Pochat, Op. Cit. pg 441 y ss.

lógica de los racionalistas, según la cual, las categorías del entendimiento regulan todo lo que los sentidos suministran al hombre.¹³³

En 1781 apareció la *Crítica de la razón pura*¹³⁴, en la que trataba de examinar críticamente la pretensión y las condiciones de un conocimiento científico seguro y mostrar cuáles podían ser los principios que satisficieran tal pretensión. Con este propósito expuso las siguientes argumentaciones: el hombre conoce el mundo sensible a través de los sentidos y de la intuición y de la sensación (aisthesis) a ellos ligada; en el mundo sensible todo se le presenta ordenado conforme a las categorías del espacio (figura, tamaño, relación de las cosas entre sí) y del tiempo (esta confiere a la intuición interna de la consciencia su forma propia y específica, y se comunica a todas las sensaciones). A estas dos formas a priori de la intuición acompañan las categorías del pensamiento humano, que ordena todas las cosas en la conciencia según la cantidad, la cualidad, la relación y la moralidad.

Las categorías del entendimiento constituyen el único cauce posible del conocimiento humano. Estas categorías no pasarían de ser conceptos vacíos si no las llenasen las impresiones de la percepción sensible y las expresasen las categorías de la intuición. De ahí que el hombre no puede conocer la cosa en sí y que no hay ningún entendimiento puro no determinado por las percepciones sensibles y las formas de la intuición a ellas ligadas.

Kant¹³⁵ define el genio como la disposición innata del ánimo mediante la cual la naturaleza da la regla al arte. Kant comparte con los teóricos de la época del *Sturm und Drang* la opinión de que esta regla “no puede aprenderse, sino que es dada por la naturaleza; los artistas son favorecidos de la naturaleza, y crean nuevas reglas, mientras que los científicos necesitan de reglas en su camino hacia el conocimiento y pueden exponer y transmitir el desarrollo de sus conocimientos”

¹³³ En la Introducción aludimos a la definición kantiana de genio.

¹³⁴ Seguimos en este punto la síntesis del historiador de la estética, Pochat.

¹³⁵ Kant en Pochat, Op. Cit. Pg. 449 y ss.

Como señala D' Angelo¹³⁶, en el romanticismo alemán, el concepto de genio es asumido como tema central de la reflexión estética, tanto desde la teoría literaria del *Sturm und Drang*, que había subrayado la fuerza instintiva y rompedora del genio, antítesis de las reglas y de las convenciones artísticas, como desde la filosofía kantiana, que se basaba en dicho concepto no ya para explicar la recepción y el juicio de las bellas artes sino su producción. En el pensamiento de Schelling se puede advertir claramente la proximidad con Kant, al menos inicial. En la última parte del *Sistema del idealismo trascendental* menciona al genio como la única facultad mediante la cual pueda explicarse la contradicción inherente a todo producto artístico; producto que, por un lado, limita con los productos de la naturaleza, y por otro, con los de la libertad; producto que se crea conscientemente, pero al final del proceso creativo aparece como si se hubiera producido inconscientemente, como los organismos naturales. Una unión tal de actividades consciente e inconsciente no puede ser fruto del yo consciente, sino más bien de una naturaleza más alta, una naturaleza que con su favor hace posible lo que al yo consciente le es imposible, o sea, el genio.

El genio es un oscuro, desconocido poder, que Schelling en su *Filosofía del arte* definirá como un fragmento de lo absoluto divino, “elemento divino en el hombre”. En los ensayos wackenroderianos, el tema de la salvación o la perdición del alma puede interpretarse como una transformación de una visión positiva a una negativa. Y además como señalábamos más arriba, se ha interpretado por parte de algunos estudiosos, la propia vida de Wackenroder desde esta perspectiva: su pasión contrapuesta a lo que era para él una obligación le habría hecho entrar en una crisis y enfermar hasta morir. En la parte de la tesis dedicada a la música trataremos del capítulo de Joseph Berglinger en donde sucede ese hecho exactamente.

¹³⁶ Op. Cit. Pg 146 y ss.

2B Sobre la originalidad en el arte. La copia. Lo inimitable. Más allá de la belleza: lo sublime y lo grotesco. El don y la técnica. La sprezzatura.

Es a través de dos de los ensayos de Wackenroder, los titulados “El aprendiz y Rafael” y “Las rarezas del viejo pintor Piero di Cosimo de la escuela florentina” como abordaremos cuestiones como la originalidad en el arte, de lo que es inimitable; distintas lecturas sobre cuestiones que están presentes en otros capítulos como son el genio y la técnica, y subrayar las categorías estéticas de lo sublime o lo grotesco que rebasan el límite de lo bello. Por último, una referencia a la *sprezzatura*, como la virtud de que el arte no parezca arte, descrita en el famoso texto del Renacimiento *El Cortesano* de B. da Castiglione.

F-C. Berghahn¹³⁷ señala que *Las efusiones...* “...son un catalizador del pensamiento estético en la época en torno a 1800 y disponen a la vez el desarrollo del paisaje artístico del romanticismo alemán. No sólo se encuentra aquí la imagen del verdadero artista como genio inspirado y enfático, en contraposición al artista intelectual de Winckelmann o del artista pagano antiquizante de Goethe, son también la poética de imágenes a las que vehemente recurrirán los textos románticos desde *Franz Sternbald* de L. Tieck y la pintura romántica a partir de C. D. Friedrich”. Como asegura, *Las efusiones...* no tratan sólo de pintores y sus cuadros. El texto en sí está compuesto artificialmente de imágenes.

Es interesante aportar la interpretación que realiza C-F. Berghahn desde un punto de vista hegeliano. Afirma que en esta obra de Wackenroder, del arte no interesa la dimensión mimética, porque las imágenes vinculantes ya no son posibles en absoluto, sino la abstracta, la iniciadora de la imaginación y la reflexión. Con ello, el texto se convertiría en auténtica puerta de entrada de la modernidad estética (con su artificiosa ingenuidad y la contemplación del arte) y con ello, tanto la poética como la estética de *Las efusiones...* según este autor, quebraría de manera dialéctica la tesis de Hegel del fin del arte en la edad de la reflexión.

¹³⁷ Berghahn, C-F.: Epílogo E. C., cap. III, Op. Cit. pg. 274.

Según Berghahn, Hegel había manifestado rotundamente en las *Lecciones de Estética*, al resumir su tesis sobre la religión del arte del Romanticismo, que el arte había dejado de ser la manera suprema en la que la verdad se procura existencia y con ello también la necesidad suprema del espíritu, y había complementado esa tesis con una clara indirecta al mundo plástico, tanto al del Clasicismo como interpretándolo, de *Las efusiones*: todo el arte de los griegos, o de la divinidad de Cristo, etc... todo ello ya no es capaz de hacernos doblar nuestras rodillas. Así que *Las efusiones*... parecen dialécticamente inmunes a ese veredicto según Berghahn. En ellos, la reflexión de Hegel sobre *el fin del arte*, se interioriza en la obra de arte, en la factura del propio texto. Por consiguiente, la frontera entre filosofía y poesía, que es lo que tanto importaba a Hegel, es permeable en este texto. Por eso *Las efusiones*... rebasan el concepto hegeliano del arte romántico.

Una de las temáticas que están presentes en todos los ensayos wackenroderianos es la de la originalidad artística y aquello que es inimitable. Concretamente pueden encontrarse distintas referencias en el capítulo dedicado a Rafael. La apariencia de naturalidad en la obra de Rafael, o la *sprezzatura* de la que escribe B. de Castiglione forman parte de los ideales del arte renacentista. Según el narrador de *Las efusiones*... Rafael asegura que el secreto de su pintura o lo que hace que su obra sea inimitable y única le resulta a él mismo desconocido. No se puede explicar el don, el talento. No se consigue, concluye, ni con sudor amargo ni se puede estudiar con premeditación. Pero anima a que todo maestro estimule a su aprendiz, a que se mantenga ejercitándose en el arte con amor. El ensayo trata así de transmitir la esperanza de convertirse en un gran pintor, pero el tamiz de que no se llegue únicamente por el camino del estudio sitúa a la obra de arte como producto del genio¹³⁸.

La *sprezzatura* engloba uno los ideales humanísticos de diversidad y deleite que debe ofrecer el arte. Uno de los términos que más ha calado en los estudios del arte renacentista. Se trata de un término que podemos

¹³⁸ La novela titulada *La extraña vida musical de Joseph Berglinger*, el último de los capítulos de *Las Efusiones*... también aborda esta cuestión. En ese caso, el hecho de que sea a través de la técnica como se crea la música se convierte en algo diabólico.

encontrar entre las páginas de *El Cortesano* de B. de Castiglione, obra que nos acerca al ambiente de corte de la época renacentista. Publicado en Venecia en 1528, en él que puede leerse:

“...porque casi siempre por diversos caminos se puede llegar a lo más alto de cualquier excelencia. Ninguna naturaleza hay que no tenga en sí muchas cosas, que aunque sean de un mismo género no sean diferentes por alguna vía...Mira las composturas de la música y sus armonías, que agora son graves y tardas y agora prestas y de nuevos puntos; pero puesto que sean diferentes, todas deleitan, aunque cada una a su manera...en la pintura son muy señalados Leonardo o el Mantegna, Rafael, Miguel Ángel...y todos difieren los unos de los otros, mas de tal manera difieren que en ninguno dellos se halla que falte nada...”¹³⁹

“...Habiendo yo pensado muchas veces de dónde nace esa gracia (dejando a los que la tienen por las estrellas) encuentro una regla universalísima, que me parece que vale en esto en todas las cosas humanas que se hacen o dicen más que en ninguna otra: y es huir lo más que se pueda de la afectación, y, para decir quizás una palabra nueva, usar en todo cierto desdén o displicencia (*sprezzatura*) que esconda el arte y muestre que lo que se hace y se dice es sin fatiga y casi sin pensar en ello...Por eso se puede decir que es verdadera arte la que no parece ser arte.”¹⁴⁰

Además en estos capítulos, Wackenroder escribe también sobre el valor de lo que es original no sólo como algo inimitable, sino como categoría estética que se sitúa en el nivel de *lo interesante, lo excepcional, lo que supera los límites de la belleza*. Es el caso del ensayo titulado “De las rarezas del viejo pintor Piero di Cosimo de la escuela florentina”.

Sobre Piero di Cosimo (1462-1521) Vasari escribió un capítulo en sus *Vidas*... El tratamiento de este pintor florentino, del que describe su carácter extravagante y fantasioso, le sirve además a Vasari para advertir a los jóvenes artistas que lean con atención este capítulo para no caer en los mismos errores que él. Wackenroder tomó de Vasari la mayoría de los

¹³⁹ *El Cortesano* de B. de Castiglione. Cap. VIII. Libro I y L. IV, Espasa, Madrid, 2009. pg. 59; y de la *Breve Historia y Antología de la estética*, de J. M. Valverde, pg. 105.

¹⁴⁰ *Ibid.* Pg.144.

episodios de la vida de Piero, para reflexionar sobre cómo interpretamos las obras de arte, y además para valorar lo que es extraño, fantástico, original y fuera de lo común. Estos dos focos de reflexión formarán parte de las más destacadas categorías estéticas del final del siglo XVIII y el siglo XIX.

El narrador comienza reflexionando sobre cómo entendemos, apreciamos o interpretemos obras de arte que nos llegan del pasado, que son extrañas y fuera de lo común, que no se entendieron en su tiempo, y que en el presente a veces tampoco se sabe cómo interpretarlas. Escribe cómo estas ideas le llegaron por la lectura de historias de la pintura sobre Piero di Cosimo

“La naturaleza, trabajadora incansable, fabrica con sus manos siempre activas, millones de seres de todas las especies, arrojándolos después a la vida terrenal. En grácil juego, mezcla los materiales de forma variada, sin mirar cómo puedan salir, y abandona cada ser surgido de su mano a sus alegrías y sus penas (faceta azarosa de la naturaleza, asociada a lo extraño...). Y así, al igual que a veces lanza intencionadamente entre la multitud figuras raras y monstruosas en el reino de la insensibilidad, cada siglo genera algunos hombres excepcionales, que oculta entre miles de hombres corrientes.”¹⁴¹

La intención de este fragmento es destacar positivamente lo extraño y lo que no es corriente, sin embargo, advierte que “estos espíritus extraños se les esfuman inmediatamente a los más: la posteridad, ávida de conocimiento, acumula, con la intención de describirnoslos, escritos que son sólo balbuceos, de los que nosotros no obtenemos ninguna imagen comprensible y nunca aprenderemos a entenderlos por completo”.¹⁴² En cualquier caso, de modo indirecto se apela a la importancia de la labor del historiador, del exégeta, del investigador y del amante del arte: el tratar de encontrar el sentido, la razón, las posibles causas y las diversas lecturas que puedan hacerse de nuestro pasado histórico-artístico.

Encontramos además de forma implícita una crítica no sólo a cómo se percibe lo contemporáneo o lo que es distinto o nos resulta extraño, sino

¹⁴¹ Wackenroder. E. C., pg. 162.

¹⁴² Wackenroder. E. C. pg. 161.

además una crítica también al hecho de que no se hace esfuerzo ninguno por comprender el pasado, y entonces de ese modo también se perjudica a la posteridad por no poder dejar un legado que haga justicia: “...Si no pudieron entenderlos completamente aquellos que los vieron con sus propios ojos, si ni siquiera ellos mismos pudieron apenas entenderse a sí mismos, a nosotros sólo nos queda observarlos, como en el fondo a todo el mundo, con una vacía extrañeza”.¹⁴³ En realidad, todo el legado, ya sea artístico, literario, histórico, es objeto de distintos modos de recepción; además de la restauración, conservación, exégesis, etc, puede sufrir transformaciones constantemente. De lo que Wackenroder se lamenta es de la indiferencia que pueda existir; sin embargo, su actitud no es del todo negativa, más bien lleva implícita una crítica pero con un afán a invitar a ser activos en esta cuestión y a no quedarnos impasibles ante nuestra historia, nuestro arte, en definitiva, nuestro pasado.

El amante del arte va narrando aquello que el peculiar pintor Piero di Cosimo hacía diariamente, como el hecho de que se alejaba de los seres comunes porque le gustaba la naturaleza *extraña, rara, fea*; le gustaba detenerse largo rato ante los animales y plantas monstruosos, los miraba con detenida atención para disfrutar de su fealdad; después repetía continuamente su imagen en la mente y no podía quitársela de la cabeza, por muy repulsiva que al final le resultase también a él. Cuenta que con la mayor diligencia fue ilustrando un libro entero con cosas desagradables. Y cuenta también que frecuentemente se le caracterizaba como un hombre proclive al mal humor, irritable y de poca paciencia: “el llanto de los niños pequeños, el repiqueteo de las campanas y el canto de los monjes le volvían medio loco”.¹⁴⁴

El narrador cuenta que la gente de su tiempo tenía a este pintor por una cabeza extremadamente confusa y casi demente. En el capítulo se narra un episodio en el que el pintor crea unos disfraces para el carnaval y entre todos los que creó se distinguió con uno tan especial y peculiar que merece la pena leer un fragmento del pasaje:

¹⁴³ Wackenroder. E. C., pg. 163.

¹⁴⁴ Wackenroder. E. C., pg. 164.

“...De repente la masa se dispersó por puro terror y miró en torno suyo con consternación y asombro. Entre la oscuridad de la noche, se acercaba pesado y lento, un enorme carro negro, tirado por cuatro búfalos negros y decorado con huesos y cruces blancas, y sobre el carro, orgullosa, se pavoneaba una enorme figura de la muerte victoriosa, armada de la temible guadaña...con el resplandor mágico de antorchas lejanas, se asomaban lentamente esqueletos blancos por los ataúdes abiertos...cantaban los horrores de la muerte...”¹⁴⁵

Tras esta especie de aparición infernal, la narración se torna en un momento de reflexión. Wackenroder, por boca del monje amante del arte escribe sobre uno de los temas que más interesaban y sobre los que más se escribía en el ámbito de la estética en el siglo XVIII, sobre el deleite en el arte de lo que está *más allá de la belleza*: “Las sensaciones dolorosas y repugnantes afectan con fuerza el alma, la retienen, y la fuerzan a la vez a participar y deleitarse, y si además de esto provocan y excitan con un cierto impulso poético la fantasía, pueden mantener el ánimo en una tensión alta y entusiástica...”¹⁴⁶

Está aludiendo a las categorías estéticas de lo sublime, lo feo, lo terrible; la fantasía a ellos asociada y especialmente el disfrute y el deleite que generan. Toda una temática que en ese final del siglo XVIII encontró numerosos escritos y del que el filósofo inglés E. Burke fue uno de los referentes principales al respecto. Es destacable que en pleno Clasicismo Wackenroder lo traiga a colación; es decir, una perspectiva alejada de las teorías que defendían el arte clasicista, con especial interés el arte griego clásico, como representaban los escritos del historiador del arte J. J. Winckelmann. El interés y el gusto estético desplazándose de lo bello, lo equilibrado, etc, hacia lo peculiar y extraño, adelanta lo que para los románticos será el elemento contante en sus pinturas sobre las ruinas y los paisajes que dejan de ser bucólicos; o la literatura que ambienta sus novelas en la noche y la oscuridad; o los abismos y las pesadillas que inspirarán piezas musicales, etc...

¹⁴⁵ Wackenroder. E. C., pg. 166.

¹⁴⁶ Wackenroder. E. C., pg. 167.

La cuestión acerca de lo si lo desagradable representado en el arte puede gustarnos es un tema que ha interesado desde la Antigüedad. Aristóteles trató este asunto en la *Poética*. Para explicar el hecho de que las cosas que miramos con desagrado en la naturaleza nos causa placer verlas representadas lo más fielmente posible, se debe a la natural curiosidad del hombre:

“parece que fueron dos, en general, las causas que originaron la poesía, y ambas, naturales. En efecto, el imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por la imitación; y también es natural el complacer a todos con las imitaciones. Y prueba de ello es lo que ocurre en las obras de arte: pues las cosas que vemos en la realidad con desagrado, nos agrada ver sus imágenes logradas de forma más fiel, así por ejemplo ocurre con las formas más repugnantes de animales o cadáveres. Y una causa de ello es también el hecho de que aprender e salgo muy agradable no sólo para los filósofos, sino también para le resto de personas por igual, si bien participa de ello en una pequeña medida. Y es que por eso les agrada ver las imágenes, porque al mismo tiempo contemplan, aprenden y van deduciendo qué es cada cosa”.¹⁴⁷

El filósofo M. Mendelssohn decía que las imágenes de temor, tristeza, espanto, piedad, etc, no pueden producir una impresión desagradable sino cuando consideramos el mal como real. Estas imágenes pueden pues, resolverse en sensaciones agradables con la idea de que son una ilusión del arte. Sin embargo, Lessing¹⁴⁸ aseguraba que la sensación enojosa del desagrado, en virtud de las leyes de la imaginación, nace de la simple impresión de la imagen en el alma, y prescindiendo de que el objeto sea o no tenido por real. La impresión desagradable no procede de la suposición de la realidad del mal, sino de su simple imagen, y ésta es bien

¹⁴⁷ Aristóteles: *Poética*. 1448 b. Traducción., introducción y notas de A. Villar. Alianza, Madrid, 2007, pg, 41 y 42.

¹⁴⁸ Lessing, G. E.; *Escritos filosóficos y teológicos*. Edición a cargo de A. Andreu. Editora Nacional. Madrid, 1982, pg 225.

real. El sentimiento de desagrado es un sentimiento de los denominados simples, totalmente ajenos a la existencia real o imaginaria de sus objetos.

Decíamos más arriba, que algunas de las ideas que aparecen en este capítulo de Wackenroder, dedicado a las rarezas del pintor Piero di Cosimo, tienen ciertas afinidades con el pensamiento de E. Burke, especialmente acerca de *lo sublime* que aparecen en su escrito *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de 1757, obra difundida en Alemania, y que muy probablemente conociese Wackenroder.

En la Sección V, parte IV de su ensayo, Burke escribe *De cómo se produce lo sublime*: “habiendo considerado el terror como causa de una tensión anormal y de ciertas emociones violentas para los nervios, fácilmente se deduce que cualquier cosa capaz de producir una tensión semejante ha de producir una pasión similar al terror, y, por consiguiente, tiene que ser una fuente de lo sublime, pese a que no haya que acarrear consigo ninguna idea de peligro”.

Según Klotz, como aparece en el *Laocoonte* de Lessing hay otros sentimientos desagradables que, no ya en la imitación, sino en la naturaleza misma pueden agradar el espíritu, y la razón de ello es que no engendran una sensación de mero desagrado, sino que mezclan siempre algún placer a su amargura.

En este caso no se está hablando de lo sublime de Burke, sino del sentimiento que produce un mayor placer en la conjugación de varios, y de cómo el dolor puede ser causa de placer. En cualquier caso, es similar al deleite que produce lo sublime y que trata Burke en sus *Indagaciones*...Primero, la afinidad con la idea compleja en el sentido lockeano, que combinaría sentidos, imaginación y juicio. Por otra parte, uno de las aportaciones fundamentales del pensador inglés será la diferencia entre placer positivo, que producen los objetos bellos, y placer negativo que producen los objetos sublimes. En la sección VII de la parte I de su ensayo sobre lo sublime Burke escribe lo siguiente:

“Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún

deleite, y son sencillamente terribles, pero a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos”¹⁴⁹

Ya J. Addison en *The Spectator* hacía referencia a Locke sobre las cualidades primarias y secundarias de los objetos, y afirmaba que precisamente porque las segundas son ideas del ánimo y no cualidades de lo material, los placeres que provocan son de mayor extensión y de naturaleza más universal que los primarios, que van unidos a la vista. Se halla así el placer por la conjunción y asociación de ideas.

Muchos de estos autores, entre ellos tanto Wackenroder, como Lessing o Mendelssohn buscan la belleza y al mismo tiempo comienzan a valorar lo que está más allá de la misma. En el caso de Lessing, defiende la plasmación de la fealdad pero no en las artes plásticas sino en las artes sucesivas, la poesía. En su *Estética de lo feo*, K. Rosenkranz escribe: “sigue presente la desazón por el arte feo, esa realidad, que pretendiendo ser artística va en contra de las condiciones mismas del ser del arte”. Para Rosenkranz lo feo es la indistinción de lo bello en lo bello mismo, habiendo una noción irreductiblemente negativa de lo feo, la de lo feo artístico aislado”¹⁵⁰. Rosenkranz también aborda la representación estética de lo malo: “hasta qué punto puede expresarse el contenido moralmente feo de una manera compatible y adecuada con las leyes de lo feo. Las leyes de lo feo son aquellas leyes que pertenecen a la región susceptible de participar en la configuración de las formas artísticas. Lo feo estilizado, depurado de casualidad y arbitrariedad.”

La imagen narrada, por lo extravagante y asombroso, mezclado con la caricaturesco nos lleva a tratar de otra de las categorías estéticas que están más allá de la belleza. Se trata de *lo grotesco*. El nombre proviene de *grottesche*¹⁵¹, que significa gruta, (grotta) alude originalmente a la ornamentación arquitectónica que en el Renacimiento empieza a ser del gusto común. Se trata de una ornamentación que disuelve el canon clásico e

¹⁴⁹ Burke, E.: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Tecnos, Madrid, 1987. Pg. 32.

¹⁵⁰ Rosenkranz, K.: *Estética de lo feo*. Traducción y edición de M.Salmerón. Julio Ollero Editor. 1992, pg. 27.

¹⁵¹ Bozal, V.: *Historia de las ideas estéticas* Historia 16, Madrid, 1998, pg. 107.

introduce seres extraños, monstruos, cabezas en lugar de motivos vegetales, flores convertidas en fauces, caprichos, fantasías que no se atienen a los cánones establecidos. Parecen productos del sueño, a veces incongruentes, desordenados. Según Bozal¹⁵² el sentido ha variado. Rafael, autor de grottesche reflejaba la presencia de la fantasía sin tener el matiz angustioso que irá adquiriendo con el tiempo. Pero el caos y el desorden que se advierte en lo carnavalesco del episodio al que hemos hecho referencia en que se narra la vida de Piero di Cosimo, enlaza con la fantasía y la locura, las cuales aparecen aquí conjugadas con el terror.

Al final del capítulo de Wackenroder, se narra que Piero, en la vejez, siguió huidizo y hermético, sin querer la compañía, ni la compasión de familiares o médicos, y disgustado por la invalidez, cada vez mayor, de sus manos enfermas. También lo describen finalmente como un artista melancólico. Wackenroder emplea intencionadamente este término (melancolía) de gran calado y presencia en la Historia del arte. Vasari hacía la observación de que ese tipo de espíritus pensativos y melancólicos solían distinguirse a menudo por una paciencia y aplicación especialmente férreas en el trabajo. Como recuerda R. Wittkower¹⁵³, Aristóteles fue el primero que postuló una conexión entre el humor melancólico y un talento sobresaliente para las artes y las ciencias. Si la bilis negra no se templaba, podía ocasionar depresión, epilepsia, parálisis...sólo el *homo melancholicus* que es capaz de subirse a las alturas más sublimes, también está propenso a situaciones rayanas en la locura. Y M. Ficino demostró que la melancolía, el temperamento ambivalente de los nacidos bajo el signo de Saturno, era un don divino, y él sostenía que la melancolía de los grandes era simplemente

¹⁵² Según Bozal, para que lo grotesco se perfile con nitidez, ha de enfrentarse a lo sublime y a lo pintoresco, y no sólo a lo bello. Como bien señala, debemos a los románticos y especialmente a los alemanes una profunda reflexión sobre la relación de la obra de arte y la naturaleza, una reflexión que desarrolla por caminos específicos las concepciones kantianas. Lo grotesco sería la desviación de la belleza y la inversión de lo sublime. Queda así subrayado el hecho de que la relación sujeto-naturaleza es el eje fundamental de la experiencia estética.

¹⁵³ Cf. Wittkower, R.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Cátedra, Madrid, 1982, pg. 103 y ss.

una metonimia por la *mania divina* de Platón. Wittkower señala que el Renacimiento aceptó la conclusión de Ficino: únicamente el temperamento melancólico era capaz del entusiasmo creativo al que aludía Platón. Es importante resaltar que hasta la época romántica, con artistas como Friedrich, la melancolía no volvió a aparecer como una condición de la catarsis mental y sentimental.

Al final del capítulo sobre Piero di Cosimo, el narrador finaliza diciendo: “a él (a Vasari) le puede parecer (algo distinto), pero yo no puedo creer que Piero haya sido un verdadero y auténtico espíritu artístico. Es cierto que encuentro cierta coincidencia entre él y el gran Leonardo, pues ambos estaban animados por un espíritu siempre vivo y polifacético, pero aquél en las regiones nubladas y oscuras del aire, éste entre la auténtica naturaleza y entre toda la muchedumbre de la tierra.”¹⁵⁴

Este pasaje revela, algo artificialmente, de modo impostado o forzado, una contradicción. Hay una valoración ambigua (que en muchos de los escritos de Wackenroder se percibe) de lo extraño, lo que está allá de la belleza, pero concluye en que realmente un espíritu así se malogra. Unas veces defiende que no sea la naturaleza el modelo a imitar y otras veces defiende lo contrario, es decir, que sea transfigurada.

“El espíritu artístico ha de ser, opino yo, una herramienta sólo apta para recibir toda la naturaleza en sí, y animada por el espíritu del hombre, resucitarla mediante una bella transfiguración”.¹⁵⁵ Se trata de una clara defensa de la naturaleza pero no por la imitación que ha sido el paradigma durante siglos, sino por la transfiguración. De todas formas, las distintas poéticas sobre la imitación, a las que aludimos en el capítulo anterior, incluyen un elemento no sólo meramente imitativo sino también reelaborativo. “Pero si, por instinto y por una fuerza excesiva, salvaje y exuberante, está eternamente trabajando, inquieta, pues ya deja de ser una herramienta hábil, más bien debería decirse que es una especie de obra de arte de la creación.” Se trata, en conclusión, de una defensa del genio

¹⁵⁴ Wackenroder. E.C., pg. 169.

¹⁵⁵ Wackenroder. E. C., pg. 169.

controlado, porque si no, acaba siendo estéril, o si no ya es algo que tiene que ver con fuerza divinas...¹⁵⁶

“En el mar bramante y espumoso no se refleja el cielo; es en el río cristalino donde se pueden contemplar a placer los árboles y las rocas, y las nubes que pasan, y todos los astros del firmamento.”¹⁵⁷

Aquí encontramos un gusto mucho más clasicista que recuerda un pasaje de Winckelmann en que se lee: “Así como la profundidad del mar siempre permanece en calma por mucho que la superficie se enfurezca, del mismo modo la expresión de las figuras de los griegos muestra, aun en medio de las pasiones, un alma grande y sosegada”¹⁵⁸ Se trata en último caso de una advertencia de los males del exceso descontrolado. Por ello, es interesante porque Wackenroder incurre en ocasiones en ciertas contradicciones. Se trata por ello de un ejemplo más de la disolución de un gusto y una estética de tradición clasicista, y de un acercamiento tímido a veces, arrollador otras, hacia unos cánones alejados de la tradición.

Este capítulo es precisamente uno de lo que mejor transmiten la idea del la disolución clasicista en la estética. Hay un interés por lo que se aleja de lo equilibrado, simétrico, y comienza una valoración del arte que desborda los cánones de la belleza clásica; una manera de resaltar unas virtudes diferentes, y sin embargo, al mismo tiempo se percibe como algo con un cariz conflictivo y una necesidad irrenunciable a la vuelta al clasicismo.

¹⁵⁶ Sobre el exceso y las consecuencias del genio presente en la novela *La extraña vida musical de Joseph Berglinger* tratamos en la segunda parte de este trabajo.

¹⁵⁷ Wackenroder, E.C., pg. 170.

¹⁵⁸ Winckelmann, J. J.: *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Introducción y notas de S. Mas. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 2007, pg 92.

2C El parangón de las artes. La dificultad de hablar sobre las obras de arte. Un homenaje a G. Vasari y una alusión a las polémicas sobre el Laocoonte en los capítulos “La crónica de los pintores”, “Dos descripciones de pinturas” y “Los retratos de los pintores”

La dificultad de describir las obras de arte

Ya hemos comentado que los escritos de Wackenroder evitan toda descripción del arte. Como señala C-F. Berghahn, en sus textos no hay imágenes descritas sino evocadas: “no es la imagen relatada, sino el relato de la fuerza de las imágenes lo que constituye el núcleo de *Los Efluvios...* La influencia de su maestro Moritz se hace evidente a través de la afirmación *de que la obra de arte no sólo es insuficientemente descriptible en el lenguaje, sino que la descripción misma sólo es posible como obra de arte del lenguaje.*¹⁵⁹ También se ve aquí, la exigencia de F. Schlegel de que *el texto debe convertirse en arranque de una potencialidad infinita, desatar la imaginación y no agotarse en la consumación externa de la acción.*

Esto puede apreciarse especialmente en el capítulo de Wackenroder titulado *Dos descripciones de pinturas*. Este breve escrito, que precede a dos poemas inspirados por dos cuadros, trata de la dificultad de hablar sobre obras de arte. El autor escribe que “no se puede describir una imagen o una pintura hermosa de ninguna manera; pues en el momento en que se dice más de una palabra, la imaginación vuela lejos de la tabla y revolotea sola a su aire. Por eso, continúa, los viejos cronistas del arte me han parecido siempre muy sabios al calificar a una pintura sólo de excelente, incomparable, sobre todo lo magnífico, mientras me parece imposible decir algo más”.¹⁶⁰

Entonces, dirigiéndose al lector, le dice que se le ha ocurrido describir, por una vez, un par de cuadros a través de la poesía. Los cuadros son: *La virgen con el niño Jesús y San Juan y La adoración de los tres sabios de Oriente*.

Reproducimos un fragmento de este último:

¹⁵⁹ Berghahn, C-F.: Epílogo E. C. Op. Cit. pg. 265 y ss.

¹⁶⁰ Wackenroder. E. C., pg. 123.

Los tres sabios

¡Mirad! Venimos del lejano Oriente,
Guiados por esa hermosa estrella,
nosotros, los tres sabios del lejano país,
de donde el sol sale con esplendor.
Largos años hemos perseguido el saber,
la fuente del saber,
hemos reunido tanto saber en nuestro espíritu;
y por ello el señor de las cosas nos ha cedido
benévolamente corona y cetro
y por nuestro largo trabajo espiritual
nos ha bendecido con cabezas plateadas.
Pero ahora venimos de allí,
del país donde nace el sol,
para postrar, sumisos, aquí sobre el polvo,
toda la sabiduría de nuestra vejez,
toda nuestra ciencia y conocimiento,
ante ti...

Die drei Weifen

Siehe! aus dem fernen Morgenlande
Kommen wir, vom schönen Stern geführt,
Wir, drei Weifen aus dem fernen Lande
Wo die Sonn' in ihrer Dracht hervorgeht.
Lange Jahre haben wir nach Weisheit,
Nach der Weisheit Urquell hingetrachtet,
Haben viel esdrcht in unferm Geifte;
Und dabei hat uns der herr der Dinge
Ston' und Septer gnädiglich verlieben,
Und bie unfreer langen Seiftengarbeit
Un smit filberweisem haupt gefegnet.
Doch. Wir kommen jest dagergezohen,
Mus dem Lande, wo die ...¹⁶¹

¹⁶¹ Wackenroder, E. C. Edición alemana. Ausgabe beforgte. Ernst Ludwig Schellenberg. Weimar, 1918. Pg. 52 y 53.

“La crónica de los pintores” es un capítulo en el que encontramos uno de los varios homenajes que nuestro autor realiza a G. Vasari y sus *Vidas*... Es además otro tributo a otro de los grandes temas de la historia del arte: los debates en torno a *Laocoonte*. Por eso hemos creído relevante centrarnos en las discusiones estéticas que se establecen al respecto a través de los escritos de Lessing (*Laocoonte o sobre los límites entre pintura y poesía*), Winckelmann (*Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en pintura y escultura*), Goethe (*Sobre Laocoonte*) y Herder (*Primera Silva Crítica*) al respecto.

Deambulando por las pinacotecas. Descubriendo a Vasari

En el último capítulo dedicado al arte en general, y a la pintura en particular de *Las Efusiones*... el narrador continúa reflejando su pasión artística: “buscaba ansioso todos los lugares donde hubiera cosas que ver sobre arte” y recuerda un castillo condal extraño en el que durante tres días no cesó de admirar sus cuadros...” que queriendo aprendérmelos de memoria, me emborraron la cabeza”.¹⁶² Cuenta que al tercer día llegó al castillo un anciano padre italiano que estaba de viaje y cuyo nombre no supo hasta el momento en que hace la narración y del que jamás volvió a oír hablar. Le describe como un hombre profundamente ilustrado “que tenía tantas cosas en la cabeza que me dejó asombrado”¹⁶³. En su apariencia, dice asemejarse a un sabio cosmopolita del siglo XVI. A pesar de la diferencia de edad, entabla conversación con él y recuerda que deambularon todo el día juntos por las salas de pintura.

Cuenta que cuando se percató de su gran interés en la contemplación de las pinturas, el anciano le preguntó si sabría nombrar a los maestros de una u otra pieza, a lo que contestó nuestro protagonista que conocía bien los más famosos: “me preguntó si no sabía más de ellos que los nombres, y como se diera cuenta de que yo no sabía mucho, tomó la palabra y me habló para hacerme ver que aunque se toman como obras milagrosas, son en realidad producto de la mano humana que realizan artistas excelentes. Por

¹⁶² Wackenroder. E. C., pg. 201.

¹⁶³ Wackenroder. E. C., pg. 201.

ello se pregunta si no se debería sentir ganas de saber algo más de los hombres que han destacado en la pintura”¹⁶⁴.

“Cuando contemplamos cómo sus obras brillan con una eterna magnificencia, nos inspiran ideas maravillosas”. Encontramos de nuevo una teoría del arte clásica sobre la contemplación artística: el arte nos inspira, nos despierta la imaginación. Además se aprecia la referencia, también tradicional, a la cuestión de los artistas y sus caracteres o humores y la influencia que ejercen en el arte, al decir que en estos artistas ardió un *fuego especial*. Y que tales observaciones provocan un *humor melancólico y soñador*.

En su paseo por el museo, el anciano le señala que su ánimo cambia ante el excelso Rafael y que contempla sus pinceladas con veneración. Resume entonces la biografía del pintor renacentista y después le pregunta dónde ha aprendido todo ello, a lo que el anciano responde: “has de saber que varios hombres de mérito han escrito crónicas de la historia del arte y descrito minuciosamente la vida de los pintores, de los cuales, el más antiguo, y a la vez el más noble lleva el nombre de Giorgio Vasari”. Y añade: “hoy en día sólo unos pocos leen estos libros, a pesar de que en ellos se oculta mucho espíritu y conocimiento humano.”¹⁶⁵

La inspiración, el trabajo y la sacralización en el arte

Sobre el pintor Domenichino, el monje comenta lo que el anciano sabio sobre el arte le hace saber; que se trataba de un pintor, extraño ejemplo de ardiente empeño en el arte. A través de este capítulo, de tono aparentemente ingenuo, Wackenroder vuelve a demostrar el conocimiento sobre las polémicas y los múltiples debates que existían sobre cuestiones artísticas. Cuenta el anciano sobre Domenichino que cada vez que este maestro iba a empezar un cuadro, meditaba antes largo rato sobre él (reflexión sobre la creación artística) y a veces permanecía incluso días enteros solo en su cuarto, hasta que veía la imagen ante su alma, completa

¹⁶⁴ Wackenroder. E. C., pg. 204.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pg. 206.

hasta en sus mínimos detalles (recuerda la concepción de Leonardo que trataremos más adelante). Sólo entonces se sentía satisfecho y decía: “ya está la mitad del trabajo”¹⁶⁶. Y una vez que cogía el pincel permanecía de nuevo, todo el día pegado ante el caballete y sólo interrumpía el trabajo durante un par de minutos para comer. Pintaba con suprema aplicación y perfección, y en todo ponía una expresión profunda. Cuando alguna vez alguien quería persuadirlo de que no se atormentase así (concepción de artista como ser atormentado, el tono aquí se vuelve más romántico) sino que tomase el estilo más sencillo de otros pintores, respondió: “trabajo sólo para mí y por la perfección del arte”¹⁶⁷. Se quejaba de la, a veces, postura intrascendente de algunos pintores que podían charlar mientras pintaban, de modo que serían artesanos “que no conocen el íntimo santuario del arte”¹⁶⁸. Él mismo, mientras pintaba se concentraba tan vivamente en su objeto que experimentaba íntimamente los mismos sentimientos y afectos que él quería representar e involuntariamente los imitaba con los gestos, y quería estar sólo para que no lo tomaran por loco.

En esta breve narración se concentran temas de gran importancia sobre el arte. En primer lugar el proceso de creación artística. Wackenroder constantemente trata esta cuestión. Si es producto de la inspiración, el *furor poeticus*; si es por el contrario, como aquí se nos narra, producto de la reflexión, del largo estudio, como recordaba anteriormente en Leonardo.

Aparece también la figura del artista como ser atormentado, sumido en sus cavilaciones. El desequilibrio del que tantas veces se decía caracterizaba a aquellos que poseían el denominado *humor melancólico*. El artista como ser atormentado aparece de modo constante en Wackenroder. Sólo exceptuaríamos a Rafael, que encarnaría la figura de la creatividad en equilibrio. El resto de personajes pasan por estados pasionales extremos, llenos de vitalidad, complacencia pero también de sufrimiento y dolor.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pg. 208.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pg. 208.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pg. 208.

Dos cuestiones más de relevancia deben ser destacadas de este capítulo. Un comentario del pintor de que *sólo pinto para mí y por la perfección del arte*. Para quién se pinta, para quién se escribe, se crea, en definitiva, es otro de los grandes temas del arte. Aquí aparece la concepción de que pueda ser sólo por amor a uno mismo, puede ser también por la capacidad de autosuperación o por el afán de encontrar una pintura ideal, o precisamente ahí está el interés nunca alcanzar el final y permanecer siempre en el camino. Cabe plantearse la cuestión de que si ese arte, ya sea una pintura, un poema, una sinfonía, no se comparte, queda la experiencia estética en parte truncada, tanto para uno mismo como para los demás. Podría tratarse también de una crítica a la sociedad que no es capaz de valorar al artista y su trabajo. Probablemente lo sea, porque esa sección de la narración termina con una crítica a aquéllos que pasan por el arte como si de un juego intrascendente se tratase. Es decir, por qué se hace arte, para qué, cual es la finalidad, la necesidad, la función; es un elemento sagrado, por entretenimiento, ostenta valores trascendentes, ¿podría el hombre vivir sin las manifestaciones artísticas? Evidentemente en estos ensayos wackenroderianos se trata de afirmar de modo rotundo que no. La capacidad simbólica, pero también todo lo que se refiera al sentimiento, a ver más de nosotros mismos, de los otros; e imaginar otras vidas, o todas, otros mundos... el arte también puede ser el canto a la belleza, el deleite, el placer, y al mismo tiempo el arte puede simbolizar la denuncia o invitar a la reflexión.

Laocoonte

Prosigue narrando el anciano cómo Domenicchino, siendo joven, estaba en uno de esos momentos de *arrebato* (vuelve a tratarse del momento de creación artística como un momento de inspiración característico) cuando sucedió un espectáculo *conmovedor*. El excelente Annibale Carracci llegaba en ese momento a visitarlo cuando estaba iracundo ante el lienzo de *El martirio de San Andrés*. Le observó largo rato con admiración y alegría y después dijo: ¡te doy las gracias! y se abrazó a él. Es un modo de ensalzar la enseñanza de lo auténtico.

Hay un pasaje de gran interés para la teoría del arte, en que los hermanos Carracci protagonizan un episodio que resume los siglos de debate acerca del parangón de las artes. Merece la pena transcribir el pasaje que narra el monje amante del arte:

“Annibale Carracci era un hombre magnífico, fuerte, que sentía ardientemente la muda grandeza del arte y que prefería crear él mismo grandes obras que andar jugando mediante palabras refinadas y ligeras con las grandes obras del arte. Su hermano Agostino, por el contrario, era además de un artista, un fino hombre de mundo, un literato y compositor de sonetos a quien gustaba pronunciar muchas palabras sobre asuntos del arte. Una vez, cuando ambos habían regresado de Roma y estaban de nuevo trabajando en su academia en Bolonia, comenzó Agostino a describir detalladamente el curioso grupo antiguo de *Laocoonte* y a encomiar todas sus bellezas con delicadas palabras. Como su hermano Annibale estaba a su lado absolutamente frío y soñador, como si no entendiese nada, aquél se enfadó y le preguntó si no sentía nada. Esto le molestó sinceramente; en silencio, Annibale cogió un carboncillo, se dirigió hacia la pared y rápidamente y de memoria, dibujó todo el grupo completo de *Laocoonte*, con unos contornos tan fieles y precisos, que uno creía tenerlo ante sus ojos. Entonces se retiró sonriente de la pared, todos los presentes se admiraron y Agostino se dio por vencido y lo reconoció como vencedor de la disputa”.¹⁶⁹

En este caso se pone de manifiesto la superioridad de la pintura sobre la poesía; y la imposibilidad de describir una obra de arte. Esta es una constante en la obra de Wackenroder. Este capítulo se complementaría al menos con los titulados *Dos descripciones de pinturas* y con *Los retratos de los pintores*. En este breve pasaje en que alude al *Laocoonte*, es de suponer que Wackenroder conocía los versos de Virgilio, la escultura helenística y estaba al corriente de las polémicas a través de la lectura de la obra de Lessing publicada en 1766 y la obra de Winckelmann, además de los debates suscitados con Herder y Goethe sobre las artes y el *Laocoonte* en particular.

¹⁶⁹ Wackenroder, E. C., pg 211.

La obra de Lessing *Laocoonte o sobre los límites entre pintura y poesía* es relevante tratarla en esta tesis por varias cuestiones. La primera, porque además de ser una obra fundamental de la estética alemana de la ilustración tardía, del mismo modo que la muy poco conocida obra de Wackenroder, ambos abordan cuestiones similares y llegan a conclusiones en algunos puntos semejantes y en otros casi opuestas en lo que se refiere particularmente al tema de la mimesis, del lenguaje y parangón de las artes y sus distintas concepciones.

Ambos escriben una obra que no es tratado sistemático. Es una obra de temáticas y estructura libre. El propósito de Lessing es combatir el falso gusto de la época. En el caso de Wackenroder, a través de una ficción, reivindicar un la diversidad del gusto y la capacidad de desarrollar una actitud estética. Ambos en ese aspecto coinciden: el modo en muchas ocasiones es muy diferente. Lessing trata de remarcar la autonomía estética de cada arte, las interpretaciones del *ut pictura poesis*. Wackenroder también realiza una crítica contra la mimesis en favor de la imaginación y sobre la autonomía de cada arte aporta claramente no menos ideas que Lessing.

Lessing, además de un clasicista es defensor de la autonomía del arte y de la superioridad de unas artes sobre otras: la superioridad de la poesía sobre la pintura. En los capítulos VI, VIII y IX de su *Laocoonte* afirma que “la esfera de la poesía es más extensa porque el campo abierto a la imaginación es infinito. Sus imágenes son inmateriales. La poesía es la más amplia de las dos artes. La poesía es el arte que más desarrolla la invención y la concepción de la idea frente la ejecución más propia del pintor.”¹⁷⁰

Lessing tomó el título de su obra *Laocoonte* teniendo de referencia la crítica y comparación que realiza J. J. Winckelmann de la escultura de Agesandro, Polidoro y Atenodoro y del verso de la *Eneida* de Virgilio que aparece en sus *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* de 1755. El fragmento de la *Eneida* es el siguiente:

¹⁷⁰ Lessing. Op. Cit. Pg. 67.

Otro monstruo mayor y más horrendo
nos amedrentó, tristes, de repente.

Mientras Laocoonte, ministro reverendo
elegido por suerte en nuestra gente,
estaba en un solemne altar haciendo
sacrificio al señor del gran tridente
y, por huir el mar que recelaba,
un fuerte y grande toro le mataba,
he aquí que, con monstruosa ligereza,
por cima del mar sesgo parecían,
dos bravas sierpes de bestial grandeza,
que al puerto, de hacia Tenedos, venían
(tiemblo sólo en contar de su braveza);

El mar debajo, al parecer, traían:
de los pechos arriba levantadas,
las crestas sacudían ensangrentadas.

Los demás de los cuerpos espaciosos
traían por el salado mar rastrando;
venían los espinazos venenosos
con levantados arcos enroscando.

Daba la mar bramidos espantosos,
espuma cerca y lejos levantando:
en un instante el mar tras de sí dejaron
y en tierra juntas junto a nos saltaron.

Sus fieros ojos en humor sangriento bañados
vivas llamas arrojaban:
daban horribles silbos ciento a ciento:
las lenguas ligerísimas vibraban...
Del miedo con que el teucro ayuntamiento
huyó los blancos rostros señas daban.
Ellas con furioso ímpetu corrieron
y para Laocoonte rectas fueron.
Con sus dos tiernos hijos, en llegando,
cada una con el suyo se abrazaron
y, la inocente carne apedazando,
a sus hambrientos vientres los pasaron.
Después al triste padre que, pensando
darles la ayuda que ellos demandaron,
con armas iba a ellas,
arrebatan y con cien roscas y cien nudos le atan.
Con dos vueltas al mísero tenían
ambas por medio el cuerpo rodeado:
los escamosos cuerpos revolvían
dos veces por el cuello del cuitado.
Los cuellos y las cabezas parecían
sobre la de Laocoonte, el cual, manchado
de pobre y negra sangre procuraba
de aquél lazo salir que le aquejaba.

Con gran clamor y horrísono gemido
hería el aire y el cielo, de la suerte
que, cuando huye del altar herido
por la segur incierta el toro fuerte,
desciñen los dragones al ceñido
y, temiendo paga en fin con muerte.
Al alcázar de Palas arremeten
y bajo su escudo y pies se meten
un pavor nuevo al punto en todos vino,
que al más valiente le dejó turbado:
todos Laocoonte afirman que fue digno
de que pagase así su gran pecado,
porque hirió el caballo, don divino,
con limpia lanza y fue desacatado
a Palas. La cual dicen que aplacada sea
y la estatua a su estación llevada.¹⁷¹

El grupo escultórico de *Laocoonte y sus hijos* fue hallado en 1506 en unas excavaciones efectuadas en Roma. Al parecer el hallazgo tuvo lugar en el mismo sitio que ocupó el grupo en el tiempo del emperador Tito y donde ya lo había admirado Plinio en su *Historia natural*. La obra se atribuye al escultor griego Agesandro de Rodas, con quien colaboraron sus hijos Polidoro y Atenodoro. Se supone que es una copia del siglo I d. C. de una obra compuesta un siglo antes. El influjo que recibe de la denominada Segunda escuela de Pérgamo es evidente: el dramatismo del altar de

¹⁷¹ *La Eneida*. Virgilio.

Pérgamo o los torsos entrelazados de la Gigantomaquia parecen estar presentes en esta obra.

Las reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura de Winckelmann, publicadas anónimamente en 1755, son un conjunto de pensamientos sobre la estética y el arte de Grecia, plagadas de un tono idealizante hacia la cultura griega y en las que trata fundamentalmente de la cuestión de la imitación de las obras de arte, de la característica principal en sus obras: el espíritu de la noble sencillez y serena grandeza, así como de la reivindicación de la alegoría en la pintura.

Sobre Grecia nos dice Winckelmann: “el buen gusto, que se extiende cada vez más a lo largo del mundo, comenzó a formarse por primera vez bajo el cielo griego. Todas las invenciones de pueblos extranjeros confluyeron en Grecia, por así decirlo, tan sólo como las primeras semillas, y adoptaron otra naturaleza y otra figura en el país que se dice Minerva frente a los otros, dio a los griegos como morada, por el clima moderado de las estaciones que allí encontró.”¹⁷²

La idealización de Grecia (que precisamente interesa resaltar como gusto extendido en la época y del que Wackenroder discrepa) lleva a Winckelmann a pensar que nuestro único camino para ser grandes, más aún, para ser si es posible inimitables es la imitación de los antiguos. Según Winckelmann, los antiguos imitaban en sus obras no la más bella naturaleza, sino las bellezas ideales “que han sido hechas a partir de imágenes creadas tan sólo por el entendimiento. Y con estos ojos contemplaron Miguel Ángel, Rafael o Poussin las obras de los antiguos” En este sentido es destacable la afinidad de esta idea fundamental de Winckelmann con uno de los capítulos de Wackenroder sobre Rafael y su inspiración en la idea.

Donde se sintetiza el pensamiento de Winckelmann, que durante largo tiempo ha ejercido una importante influencia, después ha sido interpretado como una visión e interpretación idealizada de Grecia desde el siglo XVIII, lo encontramos en el pasaje de la característica universal que

¹⁷² Winckelmann, J.J. Op. Cit. Pg. 37.

otorga la primacía a las obras maestras de los griegos, que es *una noble sencillez y una serena grandeza*, tanto en la posición como la expresión. “así como la profundidad del mar siempre permanece en calma por mucho que la superficie se enfurezca, del mismo modo la expresión de las figuras de los griegos muestra aun en medio de las pasiones un alma grande y sosegada. Todas las acciones y posiciones de las figuras griegas que no quedan englobadas bajo ese carácter de la sabiduría, sino que son excesivamente ígneas y salvajes caen en el error que los artistas antiguos llaman parentirso: el pathos máximo en un lugar inadecuado”¹⁷³

Además de sobre el espíritu griego, Lessing discrepa en parte con Winckelmann sobre lo que los antiguos consideraban los límites del pathos: ¿los artistas antiguos? Se pregunta Lessing. Esto se puede demostrar sólo recurriendo a Juno. Pues parentirso era simplemente un término de la retórica, y quizá sólo empleado por Teodoro, como parece da a entender el siguiente párrafo de Longino en su tratado *De lo sublime*: “hay además en lo patético un tercer defecto que Teodoro llama parentirso, y es la emoción intempestiva y violenta allí donde no es necesaria la emoción; o bien la emoción exagerada allí donde debe ser moderada”. Y dice Lessing: “aún llevo a dudas que este término haya podido ser aplicado de modo general a la pintura, pues en la elocuencia y en la poesía hay un pathos que puede exagerarse en forma extrema sin llegar al parentirso, y sólo el pathos exagerado a destiempo constituye el parentirso. No obstante, en pintura, el pathos exagerado sería siempre un parentirso, por más que lo justificasen las circunstancias peculiares que rodean al personaje que lo manifiesta”.¹⁷⁴

Es precisamente en este pasaje cuando Winckelmann trata de ejemplificar sus conclusiones haciendo un análisis del *Laocoonte* como ejemplo paradigmático de ese espíritu. Nos dice Winckelmann que el alma grande se muestra en el rostro de *Laocoonte*, incluso en el sufrimiento más extremo. El dolor que se descubre en todos sus músculos y tendones del

¹⁷³ Winckelmann, J. J.: *Las reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, pg 92 y ss.

¹⁷⁴ Lessing, G. E.: *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Cap. XXIX.

cuerpo, el vientre contraído dolorosamente; pero este dolor se exterioriza sin ningún furor ni en el rostro ni en la actitud del conjunto. No eleva ningún grito terrible como Virgilio canta de su *Laocoonte*; la apertura de la boca no lo permite; es más bien un gemido angustiado y acongojado, como Sadoleto lo describe. El dolor del cuerpo y la grandeza del alma se reparten por toda la estructura de la figura con idéntica fiereza, y por así decirlo, quedan equilibrados. *Laocoonte* sufre, pero sufre como el *Filoctetes* de Sófocles: su desgracia nos llega hasta el alma, mas querríamos poder soportar la desgracia como hace él. Cuanto más tranquila es la postura del cuerpo tanto más adecuada resulta para expresar el verdadero carácter del alma. En todas las posiciones que se apartan en exceso del estado de reposo, el alma no se encuentra en el estado que le es propio, sino en uno violento y forzado.

J. G. Herder se ocupó del *Laocoonte* en la primera de sus *Silvas críticas*, de 1769, donde trata los puntos de vista expuestos por Lessing y Winckelmann, a los que admiraba. De Lessing, al que alude con entusiasmo escribe: “El *Laocoonte* del Sr. Lessing, obra auspiciada por las tres gracias entre las ciencias humanas, la musa de la filosofía, de la poesía y de las bellas artes, ha constituido para mí uno de los agradables fenómenos que Demócrito pidió a los dioses como dicha de su vida”. Estas palabras no impiden a Herder discrepar casi por completo en algunas cuestiones. En esta primera *Silva crítica*, Herder muestra bastantes discrepancias con Lessing y una mayor coincidencia de opinión con Winckelmann. Se trataba de una reflexión sobre la esencia de la belleza clásica, así como de la diferenciación de las artes. Herder parte de un fragmento de las *Reflexiones...* de Winckelmann en que dice que *Laocoonte* sufre como el *Filoctetes* de Sófocles, y muestra su coincidencia de opinión y clara discrepancia con Lessing. Según Lessing, el *Filoctetes* de Sófocles no sólo suspira angustiado y sofocado, sino que se queja, grita con voces de lamento y desesperación a diferencia de *Laocoonte* que es mucho más contenido. Lo que tanto Winckelmann como Herder mantienen es lo contrario: que *Filoctetes* retiene el dolor con un suspiro y oculta su lamento con voces de sufrimiento. Decía Lessing que los griegos sentían y sufrían, y que Homero nos ha enseñado que sólo los griegos civilizados pueden a un tiempo llorar y ser valientes,

en tanto que los bárbaros troyanos deben, para ser valientes, ahogar todo sentimiento de humanidad.

Esto contradice las ideas de Winckelmann y de Herder sobre la serenidad, nobleza o contención del espíritu griego en la expresión de los sentimientos. Lo que argumenta Herder es que la interpretación que hace Lessing de Homero no sería adecuada. Herder responde del siguiente modo: ¿no convence, pues, la tan atractiva consideración de Lessing sobre la sensibilidad de los griegos y su contraste frente a los groseros bárbaros y los finos europeos? Lessing ha querido demostrar que el gritar ante el dolor corporal es incluso compatible con la grandeza del alma, especialmente con la mentalidad griega. Extraña afirmación, demostrada con un ejército de héroes llorando, ejército que yo desconozco en Homero”¹⁷⁵.

De modo que tanto para Herder como para Winckelmann, si algo caracterizaba al espíritu griego era la mesura y la contención de las pasiones, mientras que Lessing opinaba que un espíritu noble no se contradice con la expresión del pathos, aunque haya que matizar los grados de intensidad. En todo caso, Herder no pensaba que la actitud contenida y el espíritu de noble sencillez serena grandeza fuera patrimonio específico del arte griego, como así lo exponía Winckelmann.

Lo que diferencia la visión de Lessing y Herder acerca de la distinción de las artes reside en que la orientación de Herder se dirige hacia la fisiología y a la determinación de los sentidos subjetivos a los que cada una de las artes habría de dirigirse, frente al pensamiento de Lessing, centrado en la orientación semiótica de las formas objetivas de significación de las artes, derivadas de medios específicos. Por otra parte, Herder critica a Lessing la indistinción que establece entre pintura y escultura, como si de dos artes iguales se tratase (algo que precisamente Lessing censuraba en aquéllos que no veían un indiferenciación entre las artes)

En 1798, J. W. Goethe escribió un ensayo titulado *Sobre Laocoonte*. Se trata de un breve escrito en que afirma que una obra de arte auténtica es

¹⁷⁵ Herder, J. G.: *Obra selecta*. Madrid, Alfaguara, 1982, p. 15

siempre infinita para muestra mente, al igual que una obra de la naturaleza, pero no podemos comprenderla realmente y aun en menor medida podemos expresar con palabras su esencia y su mérito. En este punto el nexo con Wackenroder es absoluto. Ambos, amantes del arte, aun con percepciones muy diversas, coinciden en esto. “Cuando se quiere hablar de una gran obra de arte es casi necesario hablar de todo el arte, pues obras de este tipo contienen en sí el arte en su conjunto; una obra de arte perfecta reúne todas las cualidades que normalmente sólo vemos dispersas y el Laocoonte sería ejemplo de una gran obra de arte”¹⁷⁶.

Con respecto a Laocoonte Goethe alaba que el escultor haya prescindido de todo lo que no es esencial. Sobre la representación del tiempo, escribe Goethe al respecto que cuando una obra de arte ha de moverse realmente ante el ojo, ha de ser escogido un momento fugitivo: poco antes ninguna parte habría podido encontrarse en esa posición y poco después, todas las partes estarán obligadas a abandonar esa posición. Esta es la razón por la que la obra siempre resultará nueva y viva aunque la vean millones de espectadores.¹⁷⁷

Con respecto al momento de la representación Lessing o Wackenroder destacaban en el arte la gracia; el hacer viva la representación, que tenga alma. Lessing insistió en no elegir el momento de mayor paroxismo que puede desembocar en las artes plásticas en un efecto no armónico, afectado o artificioso. Goethe alude al deseo de ver el movimiento, como una de las mayores aspiraciones en el arte de la escultura o de la pintura. El mérito del artista reside, según Goethe, en saber elegir el momento de la representación.

En este sentido, coincide aunque exponiéndolo de un modo muy distinto, con las ideas de Winckelmann y de Lessing: “las artes plásticas que siempre trabajan para el momento, al elegir un motivo lleno de pathos, captan aquél que causa terror; por su parte, la poesía se detiene en aquéllos

¹⁷⁶ Goethe, J. W.: *Escritos de arte*. Traducción, edición y notas de M. Salmerón. Síntesis, Madrid, 1999, pg. 107.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pg.112.

que provocan el miedo y la compasión”¹⁷⁸ Goethe considera que en el grupo de *Laocoonte* el sufrimiento del padre excita un terror de máximo grado; con él, la escultura ha llegado a su cumbre, a diferencia de lo que aseguraban Winckelmann o Lessing de que no era el momento de mayor paroxismo y que hay cierta contención en la escultura frente al texto.

Sin embargo, Goethe nos dice que para recorrer el círculo de todas las sensaciones humanas, ya sea para suavizar la fuerte impresión de terror, provocar la compasión por la situación del hijo menor y el miedo por la del mayor, dejando abierta la esperanza para este último. Goethe pensaba que esta obra satisface todas las condiciones del arte, y que el arte reside en que el artista ha sabido comunicar la belleza y la fuerza conteniendo la violencia, pues el exceso carece de interés.

Un don, las circunstancias y la valentía de la elección

Otra parte del capítulo wackenroderiano se centra en los artistas que sentían especial predisposición para las artes en su infancia, y de los casos en los que tendían a la pintura en contra de lo que quisiesen los progenitores, y se rebelaban por lo que realmente amaban. En este caso, la historia que narra de Callot es similar, sin ser tan dura, a la de Berglinger: elegir el destino, hacer sufrir a los seres queridos por una determinada elección, etc... El monje dice que le pregunta al anciano por historias de casos de niños con inclinación especial por la pintura. Cuenta que varios niños nacieron en circunstancias penosas y fueron educados en tales circunstancias, de las que el cielo los recató para la pintura. Un ejemplo: Giotto, uno de los más antiguos pintores de Italia, que de niño era un zagal que cuidaba de las ovejas y se entretenía dibujando sus ovejas en piedras o en la arena; así lo encontró una vez Cimabue, el patriarca de todos los pintores, y lo llevó consigo y el muchacho pronto superó a su maestro.

Lo destacable de este episodio es señalar la predisposición artística como un don que deba potenciarse, y la valentía en elegir lo que para uno es el camino, no sin las dificultades y penalidades que conlleve.

¹⁷⁸ *Ibid*, pg 117

2 D El arte medieval en la obra de Wackenroder. La influencia de J. D. Fiorillo y J. Sandrart. En el capítulo “Recuerdo en honor a nuestro venerable antepasado, el señor Alberto Durero”.

Los viajes a Dresde, Nüremberg y las visitas a Pommersfelden, donde Wackenroder pudo contemplar en las galerías del Palacio la obra de pintores alemanes de época medieval y renacentista fueron uno de los estímulos principales para sus escritos sobre el arte en general y de la Edad Media y del Renacimiento en especial. Muchas de sus reflexiones se deben además a las enseñanzas recibidas por sus maestros Moritz y Fiorillo, a cuyas clases asistiría, así como a las conversaciones sobre pintura, arte, música o literatura en las reuniones en la casa de Reichardt, quien publicó por vez primera uno de sus textos.

Las principales fuentes documentales que utiliza Wackenroder para sus ensayos sobre pintura son, además de *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* de G. Vasari, una obra menos conocida del llamado “Vasari alemán”, J. Sandrart, que Wackenroder emplea para la obra de Durero: *Academia alemana de las nobles artes de la arquitectura, escultura y pintura* (1675-1679).

Johann Dominik Fiorillo (1748, Hamburg-1821, Göttingen) fue catedrático de Historia del arte en Göttingen. A él se debe un importante estudio sobre las fuentes de Vasari: se trataría de uno de los primeros estudios sistemáticos acerca de las fuentes en Historia del arte. Los documentos de estudio y teorías sobre arte como importante fundamentación de hipótesis del historiador a través de los diversos documentos legales, visuales, teóricos, etc.

Además de historiador del arte era pintor. Su familia, originaria de Nápoles, pronto se trasladó a Hamburgo. Sus inicios como pintor se dieron en la Academia de Bayreuth. En 1761 viajó a Roma para continuar sus estudios con P. Batoni y después con G. Bottani. En 1765 trabajó en

Bolonia y fue nombrado miembro de la *Accademia di Belle Arti* en 1769. Retornó ese mismo año a su actividad como pintor de la corte en Brunswick. En 1781 viajó a Göttingen para dedicarse a la docencia del arte y la pintura. Las lecciones sobre dibujo fueron la base de sus posteriores enseñanzas de la historia del arte. En 1785 fue nombrado conservador del Kupferstichkabinett en la Georg-August-Universität. En 1796 además supervisa la colección de pintura. En conexión con el trabajo en el museo escribe *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf den neuesten Zeiten*. En 1813 la Georg-August-Universität crea la cátedra de historiador del arte para él. Sus trabajos ejercieron influencia en escritores e historiadores como A. W. Schlegel, L. Tieck, K. F. von Rumohr, W. H. Wackenroder, o A. Kestner.¹⁷⁹

Joachim Sandrart (1606-Frankfurt, 1688-Nürnberg) Pintor e historiador del arte. Escribió una historia biográfica de artistas titulada *Teutsche Academie*. Comenzó de joven a estudiar dibujo y en 1620 fue a Nüremberg donde aprendió grabado. En Praga, el grabador Aegidius

¹⁷⁹ Estudios sobre Fiorillo: Waetzoldt, W.: *Deutsche Kunsthistoriker vom Sandrart bis Justi*. vol. 1 Leipzig: E. A. Seeman, 1921; Panofsky, E.: "The History of Art." The Cultural Migration: The European Scholar in America. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1953; Bazin, G.: *Histoire de l'histoire de l'art: de Vasari à nos jours*. Paris. Albin Michel, 1986; Metzler *Kunsthistoriker Lexikon: zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*. Stuttgart: Metzler, 1999; Hölter, A.: "Vorwort." *Johann Dominik Fiorillo: Sämtliche Schriften*. vol. 1 Hildesheim: G. Olms Verlag, 1997; Vietta, S.: "J. D. Fiorillo." Killy, W. ed. *Literaturlexikon*. vol. 3 Munich: Gutersloh, 1989, p. 384; Schrapel, C.: *Johann Dominicus Fiorillo: Grundlagen zur wissenschaftsgeschichtlichen Beurteilung der Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*. New York: Olms, 2004.

La obra de J. D. Fiorillo: *Geschichte der Zeichenenden Künste*. 9 vols. 1798-1801. *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten mit einem Vorwort von Achim Hölter* 6 vols., *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*. 3 vols. Reeditado como: *Sämtliche Schriften*. 15 vols. Hildesheim and New York: G. Olms Verlag, 1997.

Sadeler le recomienda que se especialice en pintura. Hacia 1625, es alumno de pintor alemán Gerard van Honthorst en Utrecht. En Honthorst, estará con Rubens, con quien realiza un tour por Holanda. Más tarde Sandrart viajará a Roma en 1629 donde conocerá los diversos círculos artísticos e intelectuales. Entre 1632 y 1635, estuvo a cargo de la colección de Vincenzo Giustiniani (1564-1637) y hacia 1635 supervisó la publicación de la escultura antigua de la Galleria Giustiniani. Dos años después volverá a Frankfurt (1635). La Guerra de los treinta años hace que marche a Amsterdam y allí acabará especializándose en pintura de retratos, entre los que destacan escritores, poetas y personajes como Joost van den Vondel (1587-1679) y Caspar Barlaeus (1584-1648). En 1645 Sandrart viaja a Stockau, Alemania. Continuó pintando especialmente obras de gran formato como retratos de grupo y piezas de altar. Entre 1651 y 1653, trabajó para el emperador Ferdinando III (1608-1657). En 1670 viaja a Augsburgo, y después a Nüremberg en 1673, fundando academias en ambas ciudades. A estas academias de arte acudían tanto amateurs como alumnos del propio Sandrart para aprender dibujo del natural. Es en este período cuando realiza su obra *L'Academia Todesca della Architectura Scultura et Pictura, oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey- Künste*, publicada en Nüremberg in 1675. Una segunda parte apareció en 1679 y con traducción latina en 1683. *Teutsche Academie* es un compendio ilustrado de la educación artística y de las biografías de artistas tomados de distintas fuentes como las descripciones de las antigüedades romanas, inventarios de famosas colecciones de arte privadas, fuentes de diversas bibliotecas, de una traducción alemana de *Las Metamorfosis* de Ovidio de Karel van Mander; las biografías fueron en gran parte tomadas de la edición de Giorgio Vasari, y de las colecciones francesas del estudioso numismático francés Charles Patin (1633-93). Sandrart realizó entradas originales de varios artistas alemanes, franceses, italianos y españoles, así como de sí mismo. Sandrart publicó otro trabajo titulado *Sculpturae veteris admiranda*, sobre la escultura antigua donada a la colección *Giustiniani* en 1680. Publicó además un estudio ilustrado de divinidades antiguas *Iconologia deorum* el mismo año. Un tratado sobre la topografía de Roma apareció en 1684 *Romae antiquae et novae theatrum*, pero fue su *Teutsche Academie* su trabajo más

famoso. El trabajo se utiliza como una de las fuentes principales de la obra *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* de Houbraken publicada entre 1718-1721 y hoy es aún una importante fuente de la Historia del Arte.

La recepción crítica de los trabajos de Sandrart ha variado en el tiempo. Hacia 1920 W. Waetzoldt le destacaba por sus grandes conocimientos humanísticos a pesar de no haber desarrollado un enfoque novedoso. Sus dataciones de las obras de la Academia fueron también cuestionadas. Su obra *Teutsche Academie* ha sido objeto de numerosos estudios y se ha realizado una edición facsímil en tres volúmenes por Ch. Klemm and J. Becker en 1994-95. La tercera parte contiene *Las Metamorfosis* de Ovidio tal cual fueron ilustradas por Sandrart en 1680. Klemm, realizó el catálogo de la obra pictórica de Sandrart en 1986, y lo calificó como el más importante historiador del arte alemán entre A. Durero y J. J. Winckelmann.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Estudios sobre J. Sandrart: Bazin, G.: *Histoire de l'histoire de l'art; de Vasari à nos jours*. Paris: Albin Michel, 1986.; *Metzler Kunsthistoriker Lexikon: zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*. Stuttgart: Metzler, 1999, pp. 335-37; Sponsel, J. L.: *Sandrarts Teutsche Academie Kritisch gesichtet*. Dresden: Wilhelm Hoffman, 1896; Rudolf A. *Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675: Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*. Munich: G. Hirth's Verlag, 1925; Pevsner, N.: *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1940; Waetzoldt, W.: *Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr*. Berlin: Verlag Bruno Hessling, 1965, vol. 1; Klemm, C.: *Joachim von Sandrart: Kunst-Werke und Lebens-Lauf*. Berlin: Deutsche Verlag für Kunstwissenschaft, Klemm, C.: "Sandrart, Joachim." *The Dictionary of Art*. 27, 1996; Schlosser, J.: *La letteratura artistica: Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Revised and edited by Otto Kurz. Florence: La Nuova Italia, 1964. "Sandrart, Joachim von." *Encyclopedia of the History of Classical Archaeology*. Nancy Thomson de Grummond, ed. Westport, CT: Greenwood Press, 1996, vol. 2.

La obra de Sandrart: *L'Academia Todesca della Architectura Scultura et Pictura, oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*. 2 vols. Nuremberg: Jacob von Sandrart, 1675; Nuremberg: Michael und Johann Friedrichen Endtern, 1679.

En esta sección se trata de poner de relieve la concepción de Wackenroder sobre el arte medieval y renacentista y de establecer determinados puntos de conexión con el pensamiento de autores de su época, principalmente Winckelmann, Goethe, Herder y Lessing.

El interés por el arte medieval destacará, llegado el pleno romanticismo, por ser una de las tendencias artísticas más desarrolladas en los ámbitos literario, pictórico, y musical. La época medieval será el contrapunto al gusto y la estética clasicistas. En los ensayos dedicados a Durero¹⁸¹ se encuentra la expresión más directa de Wackenroder acerca del valor del arte más allá del gusto tradicional y de los cánones clásicos que tan valorados estaban en la época ilustrada. Es además donde se percibe un claro anhelo por el pasado, siempre idealizado. Y es en este ámbito donde se perciben también particulares nexos con sus contemporáneos, especialmente con Goethe, los hermanos Schlegel y Herder.

En su estudio sobre el Romanticismo, P. D'Angelo¹⁸² vincula la temática medievalista de la época concretamente con el capítulo de Wackenroder titulado *Algunas palabras sobre generalidad, tolerancia y filantropía en el arte*. Wackenroder alude a la tolerancia, como invitación a comprender las formas artísticas de tiempos y lugares lejanos; la intencionalidad es la de tratar de desarrollar el interés hacia las distintas manifestaciones artísticas como ejemplo de la diversidad: "el sentimiento íntimo de los hombres se expresa en lenguajes diferentes en las distintas

Facsimile edition, (introduced by Klemm, Christian and Becker, Jochen). 3 vols. Nördlingen, Uhl, 1994-1995; *Iconologia deorum, oder Abbildung der Götter, welche von den Alten verehret worden*. Nuremberg: Froberger, 1680.

¹⁸¹ Alberto Durero es el artista al que Wackenroder dedica dos capítulos. El primero pertenece a *Las efusiones sentimentales...*, y lleva el título de *Recuerdo en honor a nuestro venerable antepasado, el señor Alberto Durero*. El segundo capítulo se encuentra en *Las Fantasías sobre el arte...*, y su título es *Retrato de la vida de los antiguos artistas alemanes en el que se introduce como ejemplo a Alberto Durero, junto con su padre Alberto Durero el viejo*. La alusión directa a J. Sandrart aparece en el segundo de los ensayos mencionados.

¹⁸² D'Angelo, Op. Cit. Pg. 69.

zonas de la tierra y en las distintas épocas y cómo combaten entre sí y no se entienden; pero, para el espíritu eterno, todo se resuelve en armonía; sabe que los distintos hombres hablan las lenguas que él ha creado para ellos y que cada uno de ellos expresa su alma como puede o debe expresarla”¹⁸³. Wackenroder se pregunta; ¿por qué queréis condenar a la Edad Media por no construir templos iguales a los de la Grecia Antigua?¹⁸⁴

La Edad Media aparece de este modo como una época con particularidades especiales con respecto a la época clásica y además representa para el autor una época idealizada. Los escritos wackenroderianos dedicados a la pintura, en los que se idealiza la vida y las costumbres de los antiguos pintores alemanes e italianos, surge el contraste con su propio tiempo; entre un mundo en el que el arte era una parte esencial de la vida y el trabajo del artista considerado de alto valor frente a un estado de cosas que supone lo contrario: escribe el monje amante del arte que hoy las galerías son como ferias, donde se valora, ensalza y critica y deberían ser templos. Porque cuando el arte era verdaderamente grande y serio, se hacía para los templos y era objeto de adoración y no de juicio abstracto. En este punto los límites entre el arte y la religión quedarían difuminados. La cuestión que encontramos en este punto es la sacralización del arte, no tanto por cuestión de fe religiosa, sino por lo que conlleva de otorgar un estado especial al arte. Parece que Wackenroder añora el pasado porque en su propio tiempo se pierde el halo sagrado del arte. Se trata así de una exigencia de volver a otorgar al arte un sentido más auténtico, más entusiástico, y no convertirlo en mero producto de hedonismo, material de feria o vacua mercancía como se diría en la actualidad.¹⁸⁵

Lo que para la estética romántica resulta esencial y que en la obra Wackenroder se da de forma evidente es el redescubrimiento de la Edad Media que constituirá uno de los temas característicos del romanticismo y quedará estrechamente vinculado a las manifestaciones artísticas. A. W. Schlegel, de quien tratamos al comienzo de este trabajo, realizó una

¹⁸³ Wackenroder. E. C. Pg. 131.

¹⁸⁴ Íbid. Pg. 132.

¹⁸⁵ En este sentido, W. Benjamin en *La época de la reproductibilidad técnica* trata sobre la pérdida del aura, lo que no queda muy alejado de este pensamiento.

recensión inmediata del trabajo de Wackenroder, y como señala D' Angelo¹⁸⁶, se dio cuenta del potencial explosivo que el mismo suponía desde el punto de vista de la alusión al valor del arte de los países católicos en el ámbito de los países protestantes. En colaboración con su esposa Caroline, Schlegel escribe el diálogo *Las pinturas*, tratando de desactivar dicho potencial a través del tono irónico “está usted en peligro de hacerse católico...no es un peligro si el sacerdote es Rafael”. El asunto, en cualquier caso, no dejaba de ser espinoso en un país protestante. Hay que recordar que Wackenroder escribe esto de forma anónima. Las conversiones al Catolicismo y el proyecto de los Nazarenos y Prerrafaelitas, grupo de pintores alemanes residentes en Roma a mediados del siglo XIX podía llevar a tomar su obra como un texto con riesgo de malinterpretarse, como en parte sucedió.

M. Hurst Schubert¹⁸⁷ vincula el papel de la “máscara del monje” al hecho de que tanto Wackenroder como Tieck formaron parte del fenómeno de la gradual alienización del artista. Tras la máscara del monje amante del arte, Wackenroder habla de los apóstoles del arte, los mártires del entusiasmo artístico, santos del arte... Emplea esos términos con admiración para aristas del Renacimiento o para artistas de época contemporánea como Berglinger, identificándole como mártir.

Hurst, quien ha realizado importantes investigaciones sobre este asunto¹⁸⁸ se pregunta por el papel de la máscara de monje en la concepción moderna del artista casi religioso, de función apostólica y de martirio. Wackenroder protegía así el anonimato tras un monje que vive en un monasterio en retiro con vida ortodoxa. Los ensayos tienen además un lenguaje que intencionadamente hace usos del pasado; un tono antiguo general impregna toda la obra. La imagen de un monasterio del sur de

¹⁸⁶ Op. cit. pg. 71.

¹⁸⁷ Hurst Schubert, M: *W. H. Wackenroder. Confessions and Fantasies*. Traducción, Introducción y Notas de M. Hurst Schubert. The Pennsylvania State University, 1971, Cap. II.

¹⁸⁸ En la Introducción de este trabajo aludimos a su estudio sobre la obra de *Las efusiones...* de Wackenroder de la que realizó la traducción al inglés.

Alemania y con el metafórico y simbólico lenguaje escribe las confesiones. Hay interpretaciones encontradas sobre la cuestión religiosa y artística.

Hurst observa que el vocabulario de la obra nos lleva a pensar en un centro gravitacional de la tradición mística-pietista, que difiere de la católico-ortodoxa, porque es más intimista, individualista, con la clara intencionalidad de buscar la expresión vivida del sentimiento. Según indica¹⁸⁹ ya los términos del título tienen influencias pietistas. El monje amante del arte habla de su pasado, de los años de juventud, de la emoción y la pasión que sentía por el arte. Estos estados emocionales con el pasado lo alejan y le sitúan en una distancia crítica de la sociedad de la época ilustrada que él cuestiona. En el prefacio al lector el monje recuerda la fría y severa mirada con la que el arte es juzgado en el presente (el siglo ilustrado), y recuerda los escritos de H. von Ramdohr, indicando de modo irónico que cualquiera que ame esto debe olvidarlo porque no le hará bien. Como bien asegura Hurst los ensayos de Wackenroder están llenos de comentarios sarcásticos y críticos hacia el mundo de 1796.

Una cuestión sobre la que Hurst insiste es el hecho de que se haya prestado una atención insuficiente a la crítica de la época que aparece en los ensayos de Wackenroder.¹⁹⁰ En el capítulo titulado *La visión de Rafael* el monje se lamenta de que los teóricos y los estudios de carácter académico nos describan la inspiración del artista "de oídas" y concluye en lo mucho que han errado sobre la cuestión de los ideales de las bellas artes: "con infinitas palabras los muy inteligentes escritores de los tiempos más recientes han errado"¹⁹¹; y en el capítulo sobre Francesco Francia describe a los artistas del Cinquecento como capaces de hacer cosas extraordinarias, increíbles para muchos hoy en día, y sin embargo el entusiasmo que inflamaba el mundo en esa época dorada hoy sólo está en unos pocos individuos, como una pequeña luz.

¹⁸⁹ Hurst, *Íbid.*, pg. 30.

¹⁹⁰ Recordamos que esta cuestión fue tratada en la Introducción como una de las justificaciones de la realización de este trabajo.

¹⁹¹ Wackenroder. E. C. Pg. 69.

En dicho escrito reaparece otra crítica al intelectualismo racionalista de su época: “las mismas cabezas críticas que ni quieren ni pueden creer en todos los espíritus extraordinarios, así como en todas las maravillas sobrenaturales, quisieran reducir el mundo entero a prosa (prosa en el sentido de explicación racionalista)”¹⁹²

El capítulo sobre Durero sería una más de las alusiones críticas que realiza el monje de su época, que es indirectamente el tiempo de Wackenroder: “a día de hoy no se realiza arte con autenticidad cuando debería ser algo sagrado”¹⁹³.

Habría dos cuestiones que son apuntadas por M. Hurst Schubert¹⁹⁴ sobre quién sugirió a Wackenroder la “máscara” de monje y quién formuló el título completo de *Las efusiones...* Asegura que en la biografía sobre L. Tieck de Jöpke se encuentra alguna respuesta. Como señala H. Canal¹⁹⁵, el título es un preludio metafórico del contenido de los ensayos. En el título *Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders*, el término *Herzensergiessung* (*confesiones del corazón o efluvios cordiales*) prefigura el sentido emocional de los ensayos y conecta además a Wackenroder con la tradición pietista de una psicología intimista.

El término *Kunstliebend*, *amante del arte*, aparece en *Las efusiones...* y los términos *Freunde der Kunst*, *amigos del arte* pertenecen a *Las fantasías...* Podríamos asegurar que este último lo toma del prefacio a la segunda edición de *Las Vidas...* de Vasari, que están dedicadas, entre otros, *a los amigos del arte, amicci dell arte*; autor al que cita, y rinde homenaje en varios de sus ensayos, como veremos más adelante. En el primer caso,

¹⁹² Wackenroder. E. C. 70.

¹⁹³ Aquí resalta la cita que con admiración realiza el monje sobre Lutero y adelanta aspectos del capítulo de J. Berglinger porque recuerda la elevada posición que se otorga a la música. La historia trágica del compositor Joseph Berglinger es así una crítica contra el mundo contemporáneo que coloca al auténtico y entregado artista en una situación de conflicto lo que le genera sentimientos de decepción, ira y llega hasta el triste aislamiento.

¹⁹⁴ Hurst. Op. Cit. pg. 36.

¹⁹⁵ En el Prólogo a *Los Efluvios...* KRK, Oviedo, 2008. Traducción e Introducción de H. Canal.

Kunstliebend, amante del arte, puede tener, según apunta Hurst, la connotación de devoción o como señala H. Canal, el hecho de evidenciar que el amante del arte sustituye al experto profesional y que el lector, por tanto, no ha de esperar reflexiones y juicios críticos, saber y conocimiento, sino entusiasmo y emoción.¹⁹⁶ Lo cierto es que sólo se daría en apariencia porque los escritos llevan implícitos un grado de conocimiento artístico relevante, así como de un atento estudio de los textos y las reflexiones estéticas de la época.

El término que utiliza para monje, Klosterbruder, es un sinónimo de Mönch, monje, y es el que Lessing empleó para el personaje de *Nathan el sabio*,¹⁹⁷ al Wackenroder rendiría un tributo simbólico, tanto en la temática tan lessingiana de la tolerancia, como desde el plano artístico, la ineludible referencia al estudio de los signos artísticos y el parangón de la artes del *Laocoonte*.¹⁹⁸

Como además apunta H. Canal, al tratar del estilo narrativo, el tono y el lenguaje del monje, asegura que según Tieck en *Franz Sternbalds Wanderungen*, Wackenroder utiliza la máscara del monje como narrador “para poder expresar más libremente su ánimo piadoso, su amor devoto por el arte”. El tono de la obra según A. W. Schlegel “no es el del mundo actual...y precisamente por anticuado, tiene el interés de lo nuevo”. El estilo de un monje retirado de la vida mundana que promulga el principio de la genialidad creadora y la inspiración divina resulta lo más diametralmente opuesto al espíritu racional y clasicista de la época. La obra no tiene forma de doctrina sistemática, sino que es un flujo de sentimientos y afectos, aparentemente desordenados e incluso contradictorios.¹⁹⁹

¹⁹⁶ De la Introducción de H. Canal a *Los Efluvios...* KRK, Oviedo, 2008. Traducción e Introducción de H. Canal. Pg. 11 y ss.

¹⁹⁷ Sabemos que Lessing se inspira, a su vez, en el *Decamerón* de Boccacio.

¹⁹⁸ A él nos referimos en el punto 2C.

¹⁹⁹ En el Prólogo a *Los Efluvios...* KRK, Oviedo, 2008. Traducción e Introducción de H. Canal. Pg. 11 y ss.

Por último, el tono devoto, ingenuo, inocente y entusiasta del monje trata de recordar el estilo de la Biblia de Lutero y critica el lenguaje de la estética ilustrada. El monje vive anclado en el pasado y este “anacronismo programático” como lo define la crítica, está documentado en un lenguaje ingenuo, que quiere representar la inmediatez de la experiencia y del disfrute del arte no sólo en el texto en que las palabras que aparecen de forma constante: corazón, alma, ánimo, íntimo...., sino también en los títulos, de una extensión y lenguaje pasados de moda.

En todos los ensayos de *Las efusiones...* no se interrumpe nunca la ficción del monje como narrador y mediador entre las vidas de los distintos artistas. Sin embargo, *Las Fantasías...* son en su mayor parte escritos del personaje creado por Wackenroder, el compositor Joseph Berglinger. Wackenroder nunca habla directamente al lector, se oculta, anónimo, tras la máscara o bien del monje amante del arte o bien del compositor Joseph Berglinger. Su elección de esta particular técnica artística y narrativa se puede explicar desde distintos puntos de vista, que aportan cada uno algo de luz pero ninguno supone la explicación definitiva. Estos puntos de vista incluyen consideraciones histórico-biográficas, sociológicas, religiosas filosóficas y de estructura literaria.²⁰⁰

Desde el punto de vista biográfico, es en las cartas que Wackenroder escribía a Tieck donde se aprecia que sentía la necesidad absoluta de mantener su anonimato. El miedo a la censura de su padre, el jurista Christoph Benjamin Wackenroder (1729-1808) que esperaba que su hijo siguiese sus pasos y el propósito de la práctica ilustrada de estudiar leyes, fue el primer factor para que Wackenroder ocultase su verdadera pasión por el arte. Entró abruptamente en un periodo de crisis emocional cuando, tras completar los estudios junto con su amigo Tieck en el Friedrich-Werder-Gymnasium, su padre le obliga a quedarse en Berlín por un año para continuar estudios privadamente, bajo su propia supervisión. En ese año pudo estudiar literatura alemana medieval bajo la tutela de Erduin Julius

²⁰⁰ Para ello nos basamos en el Capítulo II de M. Hurst Schubert. Op. Cit. Pgs. 26 y ss.

Koch, lo que le permitió dar los primeros pasos en la apreciación del arte medieval. Mientras, Tieck fue a la Universidad Prusiana de Halle, donde se matriculó de Teología, estudios que como recuerda Hurst, le interesaban tanto como a Wackenroder la Jurisprudencia. De esta crisis emergió con fuerza su amor hacia el arte, siempre con el miedo a la crítica del padre.

Desde el punto de vista sociológico había también el temor a la censura de la sociedad de la Ilustración tardía. Quienes representaban las Instituciones, figuras como F. Gedike, director del Gymnasium, conocido como estricto educador racionalista e innovador, o el editor C. F. Nicolai, distintos personajes en Berlín provocaron que hubiese la necesidad de mantener el anonimato. Por otro lado, la posición del artista en esa época, el proceso de desaburguesamiento del que Wackenroder y Tieck habrían formado parte, y del según Hurst, temprano y vasto fenómeno internacional de la gradual alienación del artista.

En principio no hay una progresión entre las historias de *Las Confesiones...* y *Las Fantasías...* parece que no ha pasado el tiempo. El elemento temporal no ayuda para saber nada personal del monje excepto su amor por el arte. Es decir que no hay perspectiva con el tiempo. El tiempo sólo se da en las propias historias narradas no en la del narrador o como elemento dramático de lo narrado. Según Hurst hay varios niveles de perspectiva del tiempo: 1. la perspectiva del monje de la distancia del pasado y la narración de los acontecimientos de la época de Rafael, Leonardo, Piero di Cosimo, Durero y otros; 2. la perspectiva comparada del tiempo del propio monje con su juventud dentro de su época barroca y 3. la perspectiva del mundo de 1796, sobre la que recae una crítica directa.²⁰¹ Habría que añadir además la perspectiva de del compositor ficticio, Berglinger, del cual conoceremos más que su amor por el arte y por la música.

Al tratar sobre el capítulo de Joseph Berglinger, (al que dedicamos la segunda parte de este trabajo) el narrador advierte que se trata de un escrito algo diferente al resto, y concluye que espera que su narración sirva para

²⁰¹ Hurst, *Íbid.*, pg. 36.

despertar buenos sentimientos. Hurst aprecia una interesante contradicción: Wackenroder al principio de los ensayos dedica sus escritos a los jóvenes artistas que comienzan su camino y a aquéllos que están pensando en dedicarse al arte; después en los dedicatarios no hay una mención específica al arte. Podríamos percibir un cambio que va de un tono entusiasta y cordial de los primeros ensayos, a uno dramático. Pasaríamos de una visión reverente, una fe ciega en el arte a una visión negativa, nihilista, que se podría apreciar más claramente en *Las Fantasías*... Encontraríamos así que habría una estructura narrativa elaborada con comienzo, enlaces, conclusión, a través de las diversas metáforas.

Lo medieval idealizado. La ruina y el paisaje a través de Dürero.

El interés por la ruina²⁰² enlaza con el espíritu romántico del que, entre otros, Wackenroder sería un precursor. La representación romántica de las ruinas, puede ser interpretada como un gusto por lo anacrónico, cuando no de una enfermiza melancolía, lo que sería una interpretación incompleta según algunos autores. La tendencia de los artistas románticos a representar los restos materiales del pasado guarda más bien relación con aquella original conciencia que les hacía comprender la contradictoria obra de la naturaleza²⁰³. Lo que se encuentra de peculiar y de espectral en la ruina romántica es por un lado la fascinación nostálgica por las construcciones debidas al genio de los hombres, que los escritos wackenroderianos transmiten, y por otro lado lo que Argullol refiere como la lúcida certeza, acompañada de una no menor fascinación, ante la potencialidad destructora de la Naturaleza y del Tiempo: “Símbolos de la fugacidad, las ruinas llegan a nosotros como testimonios del vigor creativo de los hombres pero también como huellas de su sumisión a la cadena de la mortalidad”²⁰⁴.

²⁰² Véase el ensayo sobre el paisaje romántico, titulado *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. de R. Argullol, Acantilado, Barcelona, 2006. Pg. 23 y ss.

²⁰³ *Ibid.* Pg. 23.

²⁰⁴ *Ibid.*, pg. 24.

Según Argullol, los románticos realizan un tratamiento pictórico de la ruina absolutamente innovador, huyendo, al igual que los poetas en el mismo período luchan por una nueva sensibilidad, de la aséptica comprensión neoclásica de las civilizaciones antiguas. Goethe, siguiendo la estela de su maestro Winckelmann, es el primero que trata de recuperar poéticamente, por encima de formalismos normativistas, el espíritu de la Antigüedad. Obras como *Ifigenia*, *Torcuato Tasso* y *el segundo Fausto* son buenas muestras de este esfuerzo.

Wackenroder dedica de modo explícito un capítulo al arte alemán, concretamente al pintor Alberto Durero, mostrando así su ya comentada no sólo tolerancia sino gran admiración por los artistas que no formaban parte del canon clásico. Lleva el título de “Recuerdo en honor a nuestro venerable antepasado, el señor Alberto Durero”. Como subtítulo aparece “de un monje amante del arte” porque este capítulo había sido publicado previamente en el verano de 1796 por Reichardt en su revista *Deutschland*.

Comienza exaltando Nürnberg como ciudad de fama mundial en otro tiempo. Narra el contexto histórico y la decadencia económica y artística de la que había sido una de las ciudades más importantes de Alemania. En sus visitas a la ciudad cuatro años antes de escribir estos ensayos, en 1793, Wackenroder advirtió esta decadencia, la pérdida y deterioro de los fondos bibliográficos y artísticos y del estado de ruina de muchos de sus edificios. Señala que “esta ciudad tiene grabada la huella de nuestro arte antiguo, de lengua ruda, vigorosa y auténtica, cuando había un espíritu artístico muy fértil y desbordante, como en tiempos de Hans Sachs y Adam Kraft el escultor y, sobre todos ellos, Alberto Durero”²⁰⁵.

Este capítulo es además, como decíamos, un alegato de la tolerancia: el arte alemán tiene tanto valor como el italiano. Lo medieval o renacentista se contrapone a la tendencia ilustrada de valorar el clasicismo de la Antigüedad, representada principalmente por los escritos de Winckelmann. La postura de Wackenroder no dejaba de ser novedosa y ciertamente rompedora en el siglo ilustrado en que los escritos de Winckelmann se convertían en punto de referencia para la valoración artística.

²⁰⁵ Wackenroder. E. C. Pg. 137.

El conocimiento artístico general decíamos que procede de las enseñanzas de Fiorillo, que recordamos, fue profesor en Göttingen, quien alaba a Durero por el realismo de sus obras y porque aseguraba que todas las figuras han sido extraídas tan del corazón de la naturaleza que corresponden totalmente a su fin (se afirma aquí lo que es una de las concepciones clásicas del arte). “Todo nos habla con tal fuerza en su pintura, que nuestro ánimo capta muy profundamente el sentido y el espíritu del conjunto. Lo creemos y nunca se borrará de nuestra memoria.”²⁰⁶

El narrador, el monje amante del arte se queja de que los artistas de hoy sean diferentes del ideal de aquellos de la época antigua, que representa para él especialmente Durero, que trataban el arte con la mayor importancia y dignidad (de nuevo, el tópico de la constante admiración del pasado, frente al presente siempre funesto).

Desde la perspectiva del modo de creación, nos recuerda Wackenroder la concepción de que ante el cuadro, artistas como Durero tuviesen presente la idea que quieren hacer visible, para después hacer conmover al espectador durante la contemplación. Concepto igualmente de origen renacentista.

Sin embargo se queja de que los artistas de hoy no se implican en lo que hacen; trabajan para señores distinguidos que no quieren ser conmovidos por el arte, sino excitados, y se afanan por hacer de su pintura un espécimen de muchos colores graciosos y engañosos; ensayan su gracia en el reparto de la luz y la sombra pero a menudo, las figuras humanas parecen estar en sus cuadros sólo por causa de los colores y la luz, diríase que como un mal necesario.

Se trata así de otro importante punto sobre una teoría del arte elaborada encubierta. En dos cuestiones son fundamentales. Por un lado la autenticidad: el artista como una figura que encarna unos valores, que lucha por su labor, frente a aquellos que sólo pasan por el arte, en este caso, la pintura, como si de un mero pasatiempo se tratase. Por otro lado, acusa a los pintores de realizar su obra por puro deleite sin tener un sentido trascendental, ético.

²⁰⁶ Del prólogo de H. Canal a *Los efluvios...* Op. cit. Pg. 25.

Encontramos nuevamente la crítica de la época contemporánea del narrador en que se practica el arte como un ligero juego de los sentidos, cuando, como dice, es algo muy serio y sublime: ¡Pobre época la nuestra! He de gritar, que sólo practica el arte como un ligero mecanismo de los sentidos, cuando ciertamente es algo muy serio y sublime. ¿Es que ya no se aprecia al hombre, que se le descuida en el arte y que se consideran más dignos que él los colores agradables o cualquier artificiosidad con la luz?²⁰⁷

En este capítulo refiere también a Lutero, respetado y defendido por Durero, por un pasaje llamativo sobre la importancia del arte. Lutero afirma que la música ocupa junto con la teología el primer lugar entre todas las ciencias y artes del espíritu humano. Lo exalta porque venera el arte, algo que dice, reside en tan pocos ánimos y que según dice, debe ser natural y significativo.

Continúa que “si el arte es tan relevante, es indigno dar la espalda a figuras tan expresivas e instructivas como Durero, sólo porque no estén dotadas de la brillante belleza externa que el mundo actual considera lo único y supremo del arte.” Está aquí, como decíamos anteriormente la crítica a la concepción de bellez clasicista de Winckelmann; nuevamente encontramos una crítica al gusto y la idealización de la belleza clásica. Además este es precisamente uno de los ejes de la tesis: encontrar elementos que conformen la disolución de la estética clasicista. En otro capítulo abordamos cómo se valora también lo extraño, lo que se sale de la norma; el autor percibe el valor estético en lo sublime, lo pintoresco, lo grotesco y no exclusivamente en lo bello clásico. Por eso, la valoración de Durero se sitúa en esa nueva forma de percibir las otras bellezas del arte.

Una de las faltas que le echan en cara a Durero en cuestiones técnicas, es según Wackenroder, una falta grave: que coloque los personajes cómodamente unos junto a otros sin cruzarlos formando un grupo organizado. Dice que esa ingenua candidez le gusta: “La erudición artística y la experiencia de los tiempos pasados no tiene por qué ser lo mejor: sólo algunos pocos espíritus escogidos entienden de una vez la genuina y cordial alma del arte, aun cuando su manejo del pincel todavía sea muy deficiente;

²⁰⁷ Wackenroder. E. C., pg. 142.

por el contrario, el resto de las manifestaciones externas del arte es llevada a la perfección poco a poco por medio del descubrimiento, la práctica y la meditación. Es una vanidad mezquina y ridícula que nuestro tiempo corone de mérito su débil cabeza, queriendo esconder su propia nimiedad bajo tan falso brillo.” Se mofa irónicamente diciendo “Apartaos de Durero, que nadie se burle por no haber tenido a Tiziano o Correggio de maestro... Los profesores de nuestros días se niegan a calificarlo de bello y noble.”²⁰⁸

El narrador prosigue contando cómo en sus años jóvenes “vi una vez en una magnífica pinacoteca las primeras pinturas de Rafael, así como las tuyas, mi amado Durero, y tuve la maravillosa idea de que, entre todos los demás pintores que conocía, estos dos tenían una especial afinidad en mi corazón. Me encantó de ambos que presentasen la humanidad en toda su alma tan sencilla y sin los delicados rodeos de otros pintores”.²⁰⁹

Admiraba tanto a Durero como a Rafael, sin embargo, a cada uno, de un modo diferente. Intenta explicar esa distinción ante la obra de ambos. De Durero es capaz de explicar con palabras lo que siente, y sin embargo le resulta más difícil explicar lo que siente ante las pinturas de Rafael: “de Durero intentaba explicar su verdadero mérito y expresaba en palabras sus excelencias, en cambio ante las obras de Rafael me hallaba siempre tan pleno y abrumado por su belleza celestial que ni podía hablar de ello ni explicar claramente por qué me deslumbraba lo divino”. En definitiva, se trata como decimos, de una defensa no sólo del arte italiano sino también del arte alemán: “no sólo bajo el cielo italiano, bajo cúpulas majestuosas y columnas corintias; también bajo bóvedas apuntadas, edificios intrincadamente ornamentados y torres góticas crece arte verdadero”.²¹⁰

Por último, éste es además un capítulo contra el olvido: “las bellas edades (artes) se van de la tierra y desaparecen retirándose como brillantes nubes sobre la bóveda celestial. Ya pasaron y no se las recuerda; sólo unos pocos las rescatan en su ánimo, con íntimo amor, de libros polvorientos y duraderas obras del arte.”²¹¹

²⁰⁸ Wackenroder. E. C. Pg. 145.

²⁰⁹ Wackenroder. E. C. Pg. 147.

²¹⁰ *Ibid.* Pg 150.

²¹¹ *Ibid.* Pg. 151.

El precedente inmediato en escritos de arte de época medieval será Goethe. A pesar de que su obra literaria es el gran referente de la época, sus escritos de arte dan cuenta de una conciencia estética que debe remarcarse. Es sobre la arquitectura alemana por lo que existiría un nexo importante entre ambos.

Al comienzo de este trabajo, tratábamos sobre *lo clásico y lo romántico* y aludíamos a un ensayo de Goethe que podíamos poner en relación con los escritos de Wackenroder. En este caso, sobre la cuestión particular de *lo medieval*, volvemos a aludir a un par de ensayos de Goethe como claros precedentes de una sensibilidad afín entre ambos.

El escrito de Goethe de 1772 *Sobre la arquitectura alemana* como señala M. Salmerón en el Prólogo es un encendido elogio de la Catedral de Estrasburgo como auténtica manifestación del arte gótico. El artículo defiende la discutible posición de que mientras los franceses y los italianos se ven obligados a copiar formas del arte clásico los alemanes han sido capaces de crear un arte nacional propio. Según Salmerón, a este escrito subyace una concepción estética irracionalista. La irrepetibilidad, la genialidad y la indescriptibilidad que es propia del gran arte sólo pueden ser entendidas con ayuda de una vivencia “congenial” por así decir.²¹² El autor apunta como mejor momento para la observación de la Catedral el del amanecer, más apropiado para la fantasmagoría que para la descripción pormenorizada.

El segundo escrito de Goethe que destacamos por las posibles afinidades con Wackenroder es el dedicado a *Heidelberg*, de época posterior, 1816, cuando Wackenroder había fallecido hacía más de quince años. El ensayo trata sobre la colección de arte medieval que formaron los hermanos Boisseré en Heidelberg, parte integrante de la Pinacoteca Antigua de Múnich, y ofrece una interesante tesis acerca de los inicios no naturalistas del arte cristiano. Como asegura Salmerón, se habría tratado del primer contacto de Goethe con el mundo de Tieck, Wackenroder y los

²¹² Goethe, J. W.: *Escritos de arte*. Traducción, edición y notas de M. Salmerón. Síntesis. Madrid, 1999. Pg. 19.

Schlegel: el de los románticos y medievalistas. El artículo resalta las cualidades del arte medieval alemán, pero según Salmerón, no supone un “viraje romántico” en Goethe, sino una oportunidad de hacer una valoración clásica de una señera muestra de una arte que hasta entonces había despreciado.²¹³

Es precisamente en este punto donde ambos autores coinciden plenamente. Lo clásico en el sentido de un juicio distanciado que se remite a los motivos en sí mismos, no a las referencias externas de tipo reverencial o sacro. En este caso es importante porque destaca la cualidad artística por encima de la valoración religiosa: ante la tabla de la escuela de Colonia Santa Verónica con el sudario hace prevalecer la descripción de una cabeza coronada de espinas sobre su condición de Cristo, la juventud de otra figura sobre su condición de santa y la gracia de unos niños sobre su condición de ángeles.²¹⁴

²¹³ Íbid. Pg. 23.

²¹⁴ Otros artículos de Goethe que podrían ser puestos en relación con la obra de Wackenroder son el titulado *Según Falconet y más allá de Falconet*, de 1775, *Arte y artesanado* de 1797 o el dedicado a *La última cena de Leonardo* de fecha muy posterior, de 1817. Hemos seleccionado tres de ellos para este trabajo porque resultan ser los más adecuados para ilustrar algunas de las ideas de los ensayos wackenroderianos.

2E El arte renacentista en la obra de Wackenroder. La Grazia y la Terribillità en el capítulo “La grandeza de Miguel Ángel”; **Homenaje a G. Vasari; El genio y su idealización. El arte, ni se aprende ni se enseña, mana incontrolablemente del alma. La imaginación fértil, la inspiración. El efecto de la música en el alma. La concepción de la belleza** en el capítulo “El paradigma de pintor ingenioso y a la vez profundamente sabio, presentado en la vida de Leonardo da Vinci, famoso fundador de la escuela florentina”.

Grazia y Terribilità

Uno de los capítulos de *Las efusiones...* dedicado al arte renacentista se titula “La grandeza de Miguel Ángel Buonarroti”. En él, tras citar la elogiosas palabras que dedica G. Vasari a Miguel Ángel, escribe el narrador: “No basta con loar una obra de arte: es hermosa y excelente, pues expresiones como ésta sirven para calificar las obras más variopintas; debemos dedicarnos a cada gran artista, mirar y entender con sus órganos los asuntos de la naturaleza y poder decir en su alma: la obra es, en su estilo, verdadera y auténtica.”²¹⁵

La intención de los ensayos wackenroderianos estriba en la búsqueda constante del artista auténtico, verdadero, el que sobresale, y tratar de encontrar y comprender las razones por las que destaca y la esencia de su arte. El juicio y la apreciación visual del espectador serán el modo de advertir la calidad de una obra. El pensamiento de Vasari está presente en estas líneas; el teórico italiano reconoce explícitamente esta superioridad por encima de la medición objetiva: “aunque la medida pueda hacer bella la obra y bien proporcionada, será la vista quien decida”.²¹⁶

La *grazia* de Rafael y la *terribilità* de Miguel Ángel son dos de los distintos estilos y cánones de belleza que encontramos a lo largo del Renacimiento. Poco a poco críticos y escritores habían ido tomando

²¹⁵ Wackenroder. E. C. pg. 180.

²¹⁶ Barasch, M.: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza, 1999. Pg. 184 y

conciencia de que los grandes artistas de su época creaban con estilos diferentes. La de la *grazia* de Rafael y la *terribilitá* de Miguel Ángel, se convirtieron en un tópico de moda recurrente en muchos escritos sobre arte, como asegura M. Barasch²¹⁷. Wackenroder retoma en los capítulos dedicados a ambos artistas esa contraposición sobre ambos artistas. De hecho podríamos hablar de un *sistema de estilos*, que en el caso de Vasari se sintetizan en varios períodos o edades: *buona maniera antica* es el estilo de la venerada Antigüedad; *maniera tedesca*, la de la bárbara Edad Media; el estilo bizantino de las más antiguas escuelas italianas es la *manera greca*, y la *buona maniera moderna* es el estilo de la propia época de Vasari.

La *grazia*²¹⁸ es un valor estético esencial para Vasari. Sería una cualidad versátil y huidiza, mudable y de difícil comprensión. A esta cualidad novedosa, Vasari le otorga especial relevancia. El alude a la *grazia* especialmente cuando trata del arte de la *tercera età*. El estilo de este período es más libre que el del período precedente. Se caracteriza por la delicadeza y el refinamiento que significan suprema gracia. Aseguraba que Leonardo estaba dotado de la más divina gracia y que Rafael, era un artista lleno de gracia y concedía a sus retratos gracia perfecta y veracidad.

Barasch realiza un recorrido por la historia del concepto. Plinio aseguraba que la gracia del genio de Apeles no tenía rival. Gracia como sinónimo de *venustas* (*charis* en griego). No es sólo excelencia simplemente, es una propiedad específica. En la retórica era un valor supremo. Como sinónimo de lo que se sale de lo normal. La diferencia entre gracia y belleza es sin embargo difícil de distinguir. Para Alberti era un claro sinónimo de belleza, como armónica elegancia. Pero como bien recuerda Barasch, la articulación definitiva se logra más que en la filosofía en el campo de lo social a través de B de Castiglione, a quien aludimos en el capítulo anterior.

Aunque otros ya habían escrito sobre la gracia, fue Vasari “el primer autor en aplicar este concepto coherentemente a las artes visuales, en

²¹⁷ Íbid. Pg. 234.

²¹⁸ Íbid. Pg.180 y ss.

especial a la pintura, transformándolo en un término para la discusión de valores estéticos”.²¹⁹ Además del significado que otorgaban en la época, él lo definió como intuición, imaginación. Gracia está relacionada con delicadeza y dulzura. Es en la *tercera età* donde se encuentra la gracia. Y Rafael el *paradigma con su graciosa dulzura*.

Es importante resaltar que la corrección parte de la observancia de las normas y la ciencia, pero la gracia depende del juicio. Proporcionalmente las obras creadas en la segunda edad necesitaban de esa rectitud de juicio que sin necesidad de medidas dotaría adecuadamente a cada figura de una gracia superior a la que se puede obtener por medio de mediciones.

Decíamos más arriba, que este ensayo de Wackenroder es otro de los homenajes que realiza a G. Vasari, al comparar, como se convirtió en un tópico de la época, los estilos artísticos, especialmente los de Rafael y de Miguel Ángel. Se trata de poner de relieve que son dos estilos igualmente buenos: “ésta es la misma diferencia que encuentro entre el divino Rafael y el gran Miguel Ángel. Uno es el silencioso espíritu divino de Cristo y el otro el de los profetas, Moisés y los poetas de Oriente. No se trata de alabar o despreciar, sino que cada uno representa un modo artístico distinto”.²²⁰

H. Canal apunta que aquí conjuga el monje narrador su idea de tolerancia en el arte con la crítica de la tradición histórica del arte que ya desde Vasari, compara y juzga continuamente a ambos artistas. Así, la perspectiva de Wackenroder, supondría en este aspecto un enfoque novedoso.

Vasari en *Las Vidas...*²²¹ escribe sobre sobre la *terribilitá y lo sublime* en la pintura de Miguel Ángel y especialmente de los frescos de la Capilla Sixtina:

“...esta obra ha sido realmente el faro que tanto ha beneficiado e iluminado al arte; por sí sola ha bastado para alumbrar al mundo que durante

²¹⁹ *Ibid.* Pg. 181.

²²⁰ Wackenroder. E. C:

²²¹ Vasari, G.: *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos, desde Cimabue a nuestros tiempos*. Cátedra 6º ed. Madrid, 2012, pg. 756.

siglos había estado en tinieblas. Los pintores no tendrán que preocuparse ya por buscar otras novedades o invenciones en las posturas, ropajes de las figuras, nuevos modos en el aspecto y la *terribilitá* de lo pintado con tanta variedad, porque toda la perfección que se puede dar a los asuntos de esta disciplina lo ha logrado aquí Miguel Ángel...»²²²

Y más adelante, Vasari prosigue exaltando la magnificencia de la obra de Miguel Ángel. Sin embargo, en este punto nos interesa destacar algo más, que Wackenroder tendrá como referencia fundamental en sus ensayos. Es el hecho de valorar la experiencia en el mundo, y en concreto la experiencia del arte y la estética frente a lo que puedan ser las frías observaciones de un escrito teórico: “... a los pies de Cristo se encuentran los siete ángeles descritos por san Juan Evangelista con las siete trompetas, tocando a sentencia, que hacen que se encrespen los cabellos de quien los mira por la *terribilitá* que muestran en sus rostros... y en verdad, la multitud de figuras, la *terribilità* y la grandeza de la obra son tales que no se puede describir, porque está llena de todos los caracteres humanos posibles, y todos maravillosamente representados: soberbios, envidiosos, avaros y lujuriosos y otros de la misma naturaleza pueden ser ampliamente reconocidos por cualquier bello espíritu, porque se ha observado todo decoro en su representación, tanto en el aspecto como en las posturas y en cualquier otra circunstancia natural. Algo que, si bien es maravilloso y grande, no ha sido imposible para este hombre por haber estado siempre atento y haber sido sabio y haber observado a bastantes hombres y adquirido con la experiencia del mundo esos conocimientos que los filósofos exponen en sus especulaciones y escritos.”²²³

Puede apreciarse que Wackenroder también en esta cuestión se inspiró en Vasari, quien escribe: “de tal forma que quien tiene capacidad de juicio y sabe de pintura aprecia la *terribilitá* del arte y extrae de esas figuras

²²² Íbid. Pg. 757.

²²³ Íbid., pg. 766.

el pensamiento y los caracteres que nadie más que él ha sido capaz de pintar...²²⁴

Este capítulo trata además de cómo en el arte se valora lo original: trabajar con esfuerzo incansable, imitación fiel, juicio inteligente...es humano; pero mirar con un ojo totalmente nuevo la esencia completa del arte, captarla con una práctica totalmente nueva ...es divino. Algunos estudiosos señalan a este respecto, de la influencia del *Sturm und Drang* y su culto al genio en tanto que genio creador original, considerado como un dios.

Wackenroder trae a colación la época de Miguel Ángel como la inicial de la pintura italiana en un tono idealizado. Se aprecia así que Wackenroder es al mismo tiempo, un amante del arte medieval y un clasicista: “es como si la naturaleza se hubiera regalado en esta época todo el genio artístico, pues los mejores maestros posteriores no han tenido casi ningún otro objetivo que imitar a cualquiera de los primeros artistas originales...y no han crecido fácilmente de otra manera que imitándolos excelentemente...La cuestión que se plantea es: ¿a quién imitaron aquéllos antepasados? La respuesta que podemos leer es que “crearon aquella grandiosidad por sí mismos”.

G. Vasari.

M. Barasch²²⁵, señala que ningún otro autor ha dado forma al estudio de la pintura y la escultura en el grado en que lo hizo Vasari. Destaca la importancia de su impacto y su contribución a la interpretación de las artes visuales. Su conocida obra literaria *Vidas (Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori Italiani)* no es solamente una gran referencia de información tanto real como producto de la fantasía sobre los artistas del Renacimiento; es también una fuente de conceptos que todavía hoy se mantienen para las generaciones que le sucedieron. El hecho de que Vasari

²²⁴ Íbid., pg. 767.

²²⁵ Barasch, M. Op. Cit. pg. 172 y ss. Nos basamos en su exhaustivo estudio sobre G. Vasari en este punto.

entremezclase datos reales y datos inventados es de suma importancia en la obra de Wackenroder porque él procede del mismo modo.

Vasari es un referente fundamental pues a él debemos la acuñación del término Renacimiento (*rinascita*) como denominación de su época y lo que es más importante, su visión del artista perduró como modelo invariable durante siglos, aceptada tanto por el público como por los propios artistas; conformó la creencia, poderosa incluso en nuestros días, de que la personalidad del artista se ve reflejada en su obra, haciendo posible leer su temperamento en la pincelada o en los golpes de cincel. Ciertamente Vasari no fue pionero en todos estos aspectos; hubo otros que le precedieron y en los que él se inspiró. Se convirtió en el principal representante de la tendencia de pensamiento que fluyó en la tradición florentina de Boccaccio a Ficino y Miguel Ángel.

Al final de *Las Vidas*., en un capítulo autobiográfico, Vasari narra las razones que le llevaron a escribir su libro. Una tarde, estando en el palacio del cardenal Farnese, la conversación se centró en la colección de pintura de hombres ilustres que poseía Paolo Giovio, obispo de Nocera, hombre culto e ingenioso literato. El obispo trató de la necesidad de hacer una recopilación literaria de los artistas célebres, desde Cimabue hasta “nuestros días”. Todos los asistentes acordaron que el propio Giovio debería escribir ese libro. Vasari, propuso que el obispo “contara con alguien de la profesión” para ayudarle en los detalles técnicos, y tras breve reflexión, aceptó prestar su colaboración. Mas tarde, Giovio desistió de la idea e insistió en que fuese Vasari quien lo escribiera. “Mi narración, afirmó el erudito obispo, se asemejaría más a un tratado como el de Plinio”. Es decir, un tratado sistemático de la teoría del arte. Podemos suponer, continúa Barasch diciendo, que el tratado de Giovio, en lugar de una narración, habría sido una erudita recopilación sistematizada según las pautas de algún principio doctrinario.

En el libro de Vasari se inspirará Wackenroder para su propia obra, no sólo en el contenido de algunos de sus capítulos, sino en el propio modo

de escribirlo (sobre la información real entremezcla pasajes fantaseados)²²⁶, y además Wackenroder le cita directamente en numerosas ocasiones. El libro de Vasari, como recuerda Barasch no surgió del taller, por el contrario, tuvo su origen en el palacio de un alto dignatario eclesiástico, ilustrado mecenas de las artes y la erudición, donde Vasari sería probablemente el único artista entre los invitados. El relato nos informa de que la narración que allí se propuso no tenía un carácter exclusivamente literario, completamente al margen del artista. Esa reunión fue aproximadamente en 1546. El libro de Vasari tardó algún tiempo en completarse y se esperaba su aparición con interés. Llegó a tener repercusión en la teoría del arte contemporánea incluso antes de ser publicado.

En la primera edición Vasari sólo trataba de artistas ya fallecidos o de aquellos que por alguna razón habían completado su trabajo. La única excepción a esta regla fue su admirado Miguel Ángel. En 1568 Vasari publicó una segunda edición aumentada y modificó parte de su enfoque: trata de muchos artistas contemporáneos en el momento de sus fases creativas; plasmando el conocimiento del pensamiento y las corrientes de su tiempo a nivel artístico.

Es importante resaltar que no se trata de un libro teórico. Según Barasch se trata de un relato, pero la narración de Vasari lleva implícita una actitud teorizante pero que ha de ser entresacada. Vasari estaba singularmente cualificado para escribir este libro: era un artista célebre, algunos de cuyos grandes ciclos de pintura –los frescos de la Scala Regia del Vaticano y los frescos alegóricos del Palazzo Vecchio en Florencia– exhiben desnudos contorsionados, virtuosismo en la representación y expresan la combinación de ansiedad y dulzura que se convirtieron en sellos del Manierismo. Como arquitecto, contribuyó a la cristalización del estilo del Renacimiento tardío en Toscana en edificios como el de los Uffizi en Florencia. En los prólogos a las diferentes partes de que consta su libro, trata

²²⁶ El artículo de A. W. Schlegel, al que nos referimos anteriormente, hace alusión a la comparación de fuentes.

con suma aptitud de las técnicas artísticas, de pintura, arquitectura y de escultura aunque ésta última nunca la practicó.

Es importante destacar para quien escribía Vasari, porque Wackenroder le emula también en este sentido. Como expusimos más arriba, la segunda edición de *Las Vidas...* llevaba un prólogo con una carta dirigida a los artistas del dibujo. Según Barasch, Vasari no lo escribió para el lector tradicional de la teoría del arte. Escribió sobre artistas pero no para ellos. El decía que el libro sería de utilidad para los estudiosos de las artes pero su deseo era escribir para la mayor satisfacción de muchos amigos, leales *amantes del arte* aunque no se encuentren entre nosotros, es decir, no específicamente para los pintores. Los amigos del arte (de ahí toma Wackenroder el título de su segunda parte: *Fantasías sobre el arte para amigos del arte*) son los lectores que Vasari tenía en mente; deseaba gratificar a aquellos no artistas que gustan de y experimentan placer en las artes.

“La pintura es una poesía con imágenes”

Leemos una breve afirmación: “la pintura es una poesía con imágenes”²²⁷ en la que Wackenroder nos está recordando una de las cuestiones que más importancia ha tenido en la teoría del arte. El capítulo es así, un homenaje velado por una lado, a las palabras de Simónides de Ceos al decir de la pintura que es una *poesía silenciosa*, y por otro, al famoso lema *ut pictura poesis* (así como la pintura, la poesía) de Horacio.

El poeta Simónides de Ceos (556-468 a. C) es el autor de una comparación entre la filosofía y la pintura que sería referencia absoluta en la teoría del arte renacentista. Según Plutarco, Simónides “llama a la pintura una *poesía silenciosa* y a la poesía un *pintura que habla*”.²²⁸

Ut pictura poesis es el famoso lema horaciano que tantas interpretaciones ha sufrido a lo largo de la historia (que es precisamente uno de los fundamentos del *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* de Lessing). Las célebres palabras, generadoras de debates, querellas,

²²⁷ Wackenroder. E. C. pg. 181.

²²⁸ Jiménez, J. Op.Cit. *Teoría del arte*. Tecnos, Madrid, 2004. Pg. 96.

polémicas entre antiguos y modernos de todos los tiempos, no podían faltar en unos ensayos dedicados al arte como estos de Wackenroder. El lema pertenece a un fragmento en verso del *Arte poética* o *Epístola de los Pisones* del poeta latino del siglo I a. C de Horacio. En el texto de Horacio se establecía una comparación ocasional entre pintura y poesía, para señalar que en ambas, en algunos casos, es la cercanía y en otros la distancia lo que las dota de mayor intensidad y expresividad: “Cual la pintura, la poesía; una hay que si más cerca te hallas más te cautiva, y alguna, si más lejos te apartas”. Y en el texto de Wackenroder apreciamos esa equiparación entre las artes al decir: “...así como los poetas animan sus objetos con sentimientos muy diferentes, dependiendo del espíritu que les haya insuflado el Creador, lo mismo sucede en la pintura. Algunos poetas animan íntimamente toda su obra con un alma poética silenciosa y secreta; en otros, en cambio, prorrumpe la desbordante y exuberante fuerza poética en cada momento de su escritura.”²²⁹

Será en la época del Humanismo cuando estas palabras tomen otro cariz que no se encontraba en su estado original. Se entendió como “así como la pintura, la poesía”, es decir, aludiendo simbólicamente a la indistinción entre ambas. De hecho la analogía entre pintura y poesía sería bastante remota para Horacio. Según Tatarkiewicz²³⁰, Horacio decía que las reacciones que la gente siente entre la poesía son tan diversas como lo que sucede con la pintura: un cuadro te encantará cuanto más te acerques a él; otro cuanto más te alejes...un cuadro nos gustó en una ocasión, otro cuadro nos seguirá gustando aunque lo veamos diez veces. Según estas palabras de Horacio no se advierte que exista ningún otro parecido que sea más profundo entre ambas artes, ni tampoco se aconseja al poeta que emule al pintor, como fue una de las interpretaciones que perduró en siglos posteriores.

Fue durante el Renacimiento cuando se tomó el lema con un sentido distinto al original, con el que llegó finalmente al período de la Ilustración. Se afirmaba que la poesía no tiene cierta analogía con la pintura, sino que la

²²⁹ Wackenroder. E. C. Pg. 182.

²³⁰ Op. Cit. Pg. 147.

poesía debe tomar la pintura como modelo. En este caso, Wackenroder interpreta que ambas artes pueden ser modelo una de la otra.

El genio del arte no se empareja de mala gana con la grave Minerva

En “El paradigma de pintor ingenioso y la vez profundamente sabio, presentado en la vida de Leonardo de Vinci, famoso fundador de la escuela florentina” Wackenroder tratará sobre cuestiones como el genio, la idea de que el arte ni se aprende ni se enseña, sino que mana incontrolablemente del alma, la imaginación fértil y la inspiración, además del efecto de la música en el alma, y una breve alusión a la concepción de Leonardo acerca de la belleza.

El ensayo comienza con el narrador plasmando su admiración absoluta hacia los artistas del Renacimiento que “fueron los primeros en someter la naturaleza salvaje, invocándola al mismo tiempo y fueron además los primeros en extraer la chispa del arte de la enrevesada creación.”

231

En su escritura se percibe una explícita connotación del elemento divino del arte y los artistas, de los que recuerda el narrador amante del arte que “se les podría venerar como a santos glorificados...y que a muchos de ellos se les erigieron altares en el templo del arte”²³²

De entre todos los artistas de época renacentista, el monje amante del arte se decide a tratar del “famoso fundador de la escuela florentina, el nunca suficientemente ensalzado Leonardo da Vinci” y lo hace para presentarlo como paradigma de la dedicación al estudio verdaderamente erudito y sistemático del arte y como la imagen de un esfuerzo incansable y a la vez de un espíritu ingenioso.

Wackenroder, en este caso no incurre en contradicción como sí hace en otros momentos: es capaz de alabar el genio, la inspiración, el arte como capacidad innata, como aquello que no se aprende y al mismo tiempo

²³¹ Wackenroder. E. C. Pg. 105.

²³² Íbid. Pg. 105.

asegura admirar la dedicación y la perseverancia en el trabajo artístico: “el genio del arte no se empareja de mala gana con la grave Minerva”²³³

De Leonardo resalta su destreza y su gracia “que habían sido legadas por la naturaleza”, algo que pertenece a los “espíritus escogidos”. Narra cómo en su infancia, el padre de Leonardo confía su aprendizaje a A. Verrochio, “devoto del sagrado trifolium de las bellas artes: pintura, escultura y arquitectura, versado en conocimientos matemáticos y amante de la música”. Wackenroder insinúa que esa versatilidad pudo ser ejemplo para Leonardo y causar efecto sobre él aunque, asegura que las semillas ya estaban en el alma de Leonardo, concluyendo finalmente que es imposible encontrar la historia de la formación de un espíritu ajeno, de todos y cada uno de los hilos de causas y efectos, ya que ni siquiera “el alma es siempre consciente de esta conexión durante sus actos”. Se trata de un modo de subrayar la dificultad de conocer todos los elementos que posibilitan la creatividad. Es decir, queda siempre vinculada la creatividad a lo misterioso, oculto, a lo que jamás, en el fondo llegaremos, a comprender.

Wackenroder escribe sobre lo que requiere el aprendizaje de cualquier arte plástico²³⁴, tanto si es “para describir incluso cosas serias o tristes” requiere un alma viva y despierta...” pues mediante un trabajo gradual y laborioso, ha de ser creada una obra perfecta para agrado de todos los sentidos”. Encontramos aquí una de las concepciones del arte como aspiración a la perfección que alude al pensamiento que tratamos al comienzo de este trabajo de Moritz y Mendelssohn: “en lo bello, el arte no tiene finalidad fuera de sí, ni existe por la perfección de otra cosa, sino únicamente por su propia perfección interna”.

Y continúa Wackenroder diciendo por boca del monje amante del arte, que las almas tristes y encerradas en sí mismas no tienen ninguna inclinación, gana, valor ni continuidad para crear. Alude al carácter, a la actitud vital, al entusiasmo necesario para crear, el vigor, la pasión y la obsesión necesarias. Así es como describirá a Leonardo, como un artista que

²³³ Íbid. Pg. 106.

²³⁴ En el capítulo titulado *La extraña vida musical de Joseph Berglinger* encontramos una dura crítica al proceso de aprendizaje, centrado en este caso particular, en la música, que abordaremos en la segunda parte de este trabajo.

poseía un alma así de despierta y se ejercitaba con empeño no sólo en dibujo y pintura, sino también en escultura, y para reposar tocaba el violín y cantaba bellas canciones: “donde quiera que se dirigiese su espíritu polifacético, las musas y las gracias lo aupaban siempre como su favorito y nunca rozaba, ni si quiera en las horas de reposo, el suelo de la vida cotidiana”.²³⁵

De nuevo, Wackenroder presenta la vida cotidiana como ajena a las esferas del arte y la inspiración. Esa misma contradicción que en su propio tiempo y su misma vida parece sobredimensionarse. Recordamos que tuvo que dedicarse a la Jurisprudencia por obligación, frente a una vida de ensoñación entregada a las fantasías del arte.

Prosigue señalando el narrador, que de todas las ocupaciones de Leonardo, la pintura era la que más le interesaba y que para sonrojo de su maestro, en poco tiempo llegó tan lejos que lo aventajó. “He aquí una prueba de que el arte no se aprende ni se enseña, sino que su caudal, aun cuando sea guiado y dirigido durante un corto tramo, mana incontrolablemente del alma.”²³⁶

Destaca del gran artista del Renacimiento el que su imaginación fuese tan fértil y rica, capaz así de crear todo tipo de imágenes notables y expresivas. “Su espíritu se manifestaba cuando a lo largo de su intensa juventud, todas sus capacidades despuntaban con fuerza, no en imitaciones vulgares e insípidas, sino en representaciones ricas, extraordinarias, incluso casi libertinas y extravagantes”²³⁷ Como ejemplo de ello, del arte con su riqueza salvaje alude a la cabeza de Medusa compuesta con todos los *bichos extraños* concebibles.

Uno de los puntos esenciales que se recalca en este capítulo es lo polifacético de Leonardo. En la pintura aspiraba a las mayores perfecciones y no en uno sino en todos los estilos; el estudio de los secretos del pincel, la observación, para no depender de un maestro tiene que explorar libremente la naturaleza como señalaba en su *Trattato della pittura*.

²³⁵ Wackenroder. E. C. Pg.109.

²³⁶ *Ibid.* Pg.108.

²³⁷ *Ibid.* Pg.109.

El monje amante del arte admira en él que enlace la enseñanza de las reglas y su práctica: ”a encontrar el significado físico y espiritual de las figuras porque cada obra de arte debe hablar un doble lenguaje, uno del cuerpo y otro del alma...”²³⁸

Wackenroder trata de resumir el modo en que Leonardo creaba. Según leemos, Leonardo sabía que el espíritu del arte es una llama de otra naturaleza totalmente distinta que el entusiasmo de los poetas. Es una clara alusión al parangón de las artes del que tratamos en un apartado anterior.²³⁹ No se trata de crear algo completamente nuevo a partir de la propia imaginación. “El sentido artístico tiene más bien que vagar asiduamente por fuera de sí mismo y situarse con ágil destreza en torno a todas las figuras de la Creación y conservar sus formas y huella en la cámara del tesoro del espíritu, de forma que el artista, cuando ponga su mano a trabajar, encuentre en su interior un mundo con toda las cosas.”²⁴⁰

Es bien conocido que Leonardo nunca salía sin llevar consigo sus tablitas de escritura: “su ávido ojo encontraba por todas partes una ofrenda para su musa. Cuando uno somete todo lo que está alrededor de sí mismo a su inclinación principal, entonces puede decirse que está totalmente inflamado e imbuido por el espíritu artístico”²⁴¹. Cuenta cómo observaba a personas, casas en ruinas, paisajes...y durante esa contemplación estética se le ocurría entonces alguna bella idea. La acción de observar se convierte en el gran estímulo del espíritu para crear sus invenciones. De la ciencia de su arte le sitúa como “uno de los más expertos y sabios, y podría habérselo considerado en los tiempos antiguos como hijo de Apolo”.²⁴²

Wackenroder señala algo de gran relevancia: la dificultad de aunar en una sola persona virtudes dispares porque “el espíritu investigador de las ciencias exactas parece tan diferente del espíritu plástico del arte que, en un primer momento, se podría casi creer que se trata de dos especies diferentes

²³⁸ *Íbid.* Pg. 116.

²³⁹ El capítulo 1D está dedicado al lenguaje y el parangón de las artes.

²⁴⁰ Wackenroder. E. C. Pg. 111.

²⁴¹ *Íbid.* Pg. 112.

²⁴² *Íbid.* Pg. 114.

de seres. Y efectivamente, sólo unos pocos mortales han sido creados para poder hacer ofrendas a este doble genio.”²⁴³

La novela titulada *La extraña vida musical de Joseph Berlinger* y los ensayos de las *Fantasías sobre el arte para amigos del arte* que trataremos en la segunda parte están dedicados a la música; sin embargo, en este escrito sobre Leonardo da Vinci también se habla del efecto que genera la música. Del gran artista destaca el que no sólo conocía el lenguaje musical, y tocaba el violín; trae a colación el retrato de la Lisa del Giocondo porque quiere recordarlo por causa de una curiosa particularidad:

“La obra, en la que el artista trabajó cuatro años, sin que la cuidadísima y delicadísima elaboración de cada pelillo ahogase el espíritu y la vida del conjunto, cada vez que la noble dama posaba ante él para ser retratada, él llamaba a algunas personas para que le animasen con una música instrumental agradable y vivaz, acompañada de la voz humana. Idea muy ingeniosa por la que siempre he admirado a Leonardo. Sabía muy bien que en la cara de las personas que posan suele presentarse una seca y vacía seriedad y que un gesto semejante, una vez fijado en la pintura en rasgos permanentes, toma una apariencia poco agradable, e incluso sombría. Frente a ello conocía el efecto de una música alegre, como se refleja en los gestos de la cara, cómo disuelve todos los rasgos y los pone en un juego ameno y despierto.”²⁴⁴

Tras narrar los últimos días de Leonardo, Wackenroder, por boca del narrador, el monje amante del arte, se pregunta si es que escribiendo esto quiere designar al tan alabado Leonardo como al *más excelente artista y príncipe de los pintores* y requerir a todos los aprendices que aspiren a ser exactamente como él. Además se pregunta: “¿se me permitirá limitarme al gran y meritorio espíritu de un solo hombre para así abarcar con la vista sus

²⁴³ Íbid. Pg. 115.

²⁴⁴ Wackenroder en estas palabras recuerda aquello que Lessing también observó en su *Laocoonte...* Se trataba del mejor momento para ser representado artísticamente y no debía suponer ningún estado transitorio sino tratar de reflejar lo permanente del carácter o del alma. escribía Lessing al respecto que La Mettrie se dejó pintar y grabar; ríe solamente la primera vez que se le ve. Obsérvesele a menudo y su risa se convertirá en una contorsión.

excelencias particulares por sí solas y en su contexto? Y ¿osaría alguien compararlo a él?”²⁴⁵

Aquí retorna la ya citada tolerancia y admiración por artistas diversos, de distintas épocas, estilos, concepciones: “creo que podría admirar a dos espíritus de diferente condición que tuvieran dos grandes cualidades. Los espíritus de los hombres son tan infinitamente diversos como sus fisonomías; y ¿no calificamos el rostro digno, arrugado y sabio del anciano como bello, igual que la cara de la virgen respira sentimiento y encanto?”²⁴⁶

Su idea de la belleza queda concretada en este capítulo: “con esta idea figurada alguien podría decirme: cuando oyes la palabra belleza, ¿no surge involuntariamente de lo más íntimo de tu alma, de tu pecho, esa última imagen, la imagen de la Venus Urania? Y a esto, desde luego, no sé responder nada”²⁴⁷. Aquí se resume una concepción clasicista de la época.

El final del capítulo resalta lo que está presente a lo largo de todos los ensayos: el poder de la fantasía sobre la razón. En el último párrafo del capítulo dedicado a Leonardo concluye: “Semejantes fantasías, que nos vienen a la mente, proyectan de forma maravillosa a menudo una luz más clara sobre un objeto que las conclusiones de la razón; y en nuestra alma hay, junto con las llamadas fuerzas superiores del entendimiento, un espejo encantado, que a veces quizás nos refleja las cosas más claramente”.²⁴⁸

²⁴⁵ Wackenroder. E. C. pg. 121.

²⁴⁶ *Ibid.* Pg. 121.

²⁴⁷ *Ibid.* Pg. 121.

²⁴⁸ *Ibid.* Pg. 122.

SEGUNDA PARTE

LA ESTÉTICA MUSICAL DE W. H. WACKENRODER

3 La Alemania de la Ilustración. Contexto histórico-musical y de pensamiento a mediados del siglo XVIII

3A Del *Sturm und Drang* y el *Estilo Sentimental* (Empfindsamkeit) al Primer Clasicismo. Terminología y la práctica musical. **Pg. 170**

3B Teorías y Reflexiones sobre la práctica musical artística y la reflexión estética. Los Tratados y Escritos musicales como reflejo de la estética: de C. PH. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (1753, 1762). Las *Querelles* y los *Enciclopedistas*: Escritos sobre música de J. Ph. Rameau: *Traité d'armonie* (1722) y Escritos de música de D. Diderot. **Pg. 173**

3C La música en la Corte de Federico II de Prusia a través de J. N. Forkel, C. F. C. Fash, J. Reichardt y C. F. Zelter. Wackenroder y las enseñanzas recibidas de sus maestros: Influencia y nuevas aportaciones.

Pg. 179

4 La Estética Musical en la obra de W. H. Wackenroder

4A El pensamiento antiguo y medieval en la obra de Wackenroder. La Escuela pitagórica, el pensamiento de Platón, San Agustín y Boecio. Música: belleza y número; Música: mística y armonía. **Pg. 195**

4B Inspiración, técnica y contemplación en el arte: *Las maravillas del arte musical* y *Sobre los distintos géneros en cada arte y sobre lo concerniente a los distintos tipos de música de iglesia. Pasión, Oratorio y la Secuencia Stabat Mater*. **Pg. 212**

4C Nueva valoración de la Música Instrumental y de la Música en general en el sistema de las Bellas Artes. *La verdadera esencia de la música*

y la teoría del alma en la música instrumental de nuestros días. La Sinfonía en la obra de Wackenroder. **Pg. 231**

4D Influencia de los ensayos de Wackenroder en la concepción de la *música absoluta* en E. T. A. Hoffmann y A. Schopenhauer. La música como fuerza natural frente a la voluntad del hombre: *Un maravilloso cuento oriental sobre un santo desnudo*. **Pg. 259**

4E El conflicto vida-arte. El arte como salvación/perdición del alma en *La extraña vida musical de Joseph Berglinger* y los *Ensayos de Berglinger (Un Fragmento y Una Carta)*. **Pg. 280**

5. Conclusiones sobre la obra de Wackenroder **Pg.295**

6. BIBLIOGRAFÍA **Pg. 317**

7. ANEXO PARTITURAS **Pg. 328**

3 La Alemania de la Ilustración. Contexto histórico-musical y de pensamiento a mediados del siglo XVIII

3A Del *Sturm und Drang* y el *Estilo Sentimental* (Empfindsamkeit) al Primer Clasicismo. Terminología y la práctica musical.

El denominado *estilo sentimental* (Empfindsamkeit), es un término musical del siglo XVIII de origen alemán que deriva de empfinden, sentir (Grout/Palisca, pg 589). Puede traducirse por sentimentalismo, melancolía refinada y apasionada que caracteriza a algunos movimientos lentos y recitativos en *obbligato*, en particular. Expresada mediante giros sorprendentes de la armonía, cromatismo, figuras rítmicas nerviosas y una melodía rapsódicamente libre, que recuerda al habla, se halla en los conciertos de Vivaldi, en obras tales como el *Stabat Mater* de Pergolesi, *Der Tod Jesu*, de Graun y en simbiosis con el *estilo galante*, en las sonatas para teclado de C.P. E. Bach.

Estos ejemplos nos parecen esenciales para poder acotar la complicada selección de la música práctica referida a este tipo de estilo, y que nos interesa porque se trata, en parte, de la música que sirvió de inspiración a Wackenroder para sus escritos sobre música.

Sobre el llamado *Sturm und Drang*, Pestelli (pg 99 y ss.) señala que se trata de una oposición al gusto por lo agradable, por el refinamiento formal y la sencillez expresiva, es decir, el rococó y el estilo galante. En origen se trata de un movimiento literario alemán que se desarrolla entre 1770 y 1780, al igual que en la esfera musical serán tiempos de cambios. El nombre del movimiento alude a un drama de F. M. Klingler de 1776. Sobresalen Goethe, Herder o Merck, entre otros. Son jóvenes de origen burgués, con medios económicos modestos (salvo Goethe), casi todos ellos pretenden ser preceptores o aspiran a depender de un príncipe y se conocen a través de periódicos como el *Frankfurter gelehrte Anzeigen* o *Musen Almanac*. Shakespeare es su dios tutelar, pero se alimentan de lecturas contemporáneas, especialmente inglesas y francesas como Rousseau y Richardson.

Los primeros conciertos en Berlín de música sacra presentados fuera de la corte y de las iglesias incluían coros amateurs organizados por el organista de la catedral Gottlieb Hayne a comienzos de 1720. J. S. Sack (1722-63) continuó esta tradición y fundó la *Musikübende Gesellschaft* (1749- 63) de unos 20 miembros, que daban conciertos informales en su casa. En 1755 se hizo el primer concierto del oratorio *Der Tod Jesu* de Carl Heinrich Graun, que se tocaba regularmente en el Good Friday (viernes Santo) en Berlín durante la siguiente centuria. Después de 1770 los oratorios de Haendel se incluyeron tanto en conciertos públicos como domésticos (privados); J. F. Reichardt realizó la primera actuación en Berlín del *Messiah* de Haendel en Mayo de 1786.

Pestelli²⁴⁹ sintetiza la transformación de la vida musical a finales del siglo XVIII señalando que la revolución industrial y la burguesía que rige el estado cambian el rostro de la mayor parte de los países europeos. La gran movilidad social del período presenta principalmente, en el campo musical, la sustitución del maestro de capilla (Kapellmeister) por el músico como profesional libre. En este aspecto los escritos de Wackenroder pueden considerarse como un modo de abordar esta cuestión y los conflictos y dificultades que supone en realidad, principalmente la novela titulada *La extraña vida musical de Joseph Berglinger* y así como varios de los ensayos de *Las Fantasías sobre el arte para amigos del arte*.

El viejo maestro de capilla²⁵⁰, o quien estuviese al servicio en calidad de un puesto fijo, de un señor o de un consejo, era un servidor de rango más o menos elevado, según el gusto de quien lo contratase o la fama de la que gozase. Debía encargarse no sólo de componer, sino también de dirigir cualquier tipo de música exigida por la vida pública o privada de la capilla o de la municipalidad; cuidar de la disciplina y el buen comportamiento del personal musical existente; adquirir instrumentos, controlar su eficiencia, o supervisar la biblioteca musical. La propiedad de la obra no recaía en el autor sino en el señor, y una composición no podía ser publicada sin permiso expreso. Por lo general, el músico dependiente no

²⁴⁹ Pestelli, *íbid.* Pg. 159.

²⁵⁰ *íbid.* Pg. 160.

podía aceptar encargos de fuera sin autorización. La dimisión dependía de la voluntad del señor. La figura del músico independiente va abriéndose camino paulatinamente en la segunda mitad del siglo, al tiempo que va decayendo el sistema del patronato absoluto. Compositores como Mozart y Beethoven son casos en los que se pueden advertir las dificultades y la inestabilidad que suponía dicho sistema. La Guerra de los Siete Años (1756-1763) supuso un importante flujo de músicos alemanes y bohemios, provenientes sobre todo de las ciudades más afectadas, como Dresde, se dirigen hacia centros como París, Londres o Viena.

Los maestros de capilla quedan sin su protector y sin sueldo fijo y tendrán tres salidas principales para ganarse la vida con la música: la venta de su propio trabajo a un editor, el concierto público sostenido por una suscripción o abono, y las clases de música a una clientela privada.

Los escritos de Wackenroder aluden a esta temática destacando el conflicto interno del compositor con la sociedad; la cuestión de la creatividad, y el sentido de la vida artística. Como veremos, Wackenroder conocía las circunstancias no sólo porque estudió música sino también porque estuvo en contacto directo con compositores.

3B Teorías y Reflexiones sobre la práctica musical artística y la reflexión estética. Los Tratados y Escritos musicales como reflejo de la estética: de C. Ph. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (1753, 1762). Las *Querelles* y los *Enciclopedistas*: Escritos sobre música de J. Ph. Rameau: *Traité d'armonie* (1722) y Escritos de música de D. Diderot.

La música como emoción y esencia de las cosas

A mediados del siglo XVIII²⁵¹ la música para amateurs y diletantes cobró unas proporciones inimaginables previamente. Ello dio como resultado una demanda creciente de libros de instrucción y de manuales de interpretación, particularmente en Berlín, donde la práctica de música llegó a un grado extraordinario, como lo fue por ejemplo, el caso del rey Federico II. En 1750 Marpurg publicó un breve manual titulado *Die Kunst das Clavier zu spielen (El arte de tocar el Teclado)* que provocó una recepción de gran interés, y al año siguiente se reimprimió. El ensayo de C. Ph. E. Bach *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (1753 y 1762) (*Ensayo sobre el verdadero arte de tocar el teclado*) se convertiría en el manual para el teclado por excelencia por un largo período de tiempo, y como el más importante trabajo sobre la práctica musical de la segunda mitad del siglo XVIII junto con los tratados de J. J. Quantz de 1752 para la flauta, de L. Mozart de 1756 para el violín, y de J. F. Agrícola de 1757 para el canto.

A pesar de centrarse en cuestiones instrumentales, estos tratados son importantes documentos sobre la teoría del gusto y la estética de la época. La primera parte del tratado de C. Ph. E. Bach aparecida en 1753, aborda los principios básicos de la interpretación para teclado en tres secciones y los elementos de la armonía. La primera sección trata de la digitación, de la que Bach dice que se pierde más en una digitación incorrecta de lo que pueda compensarse con todo el arte y el buen gusto del mundo, además del tratamiento del pulgar, con la excepción en las teclas negras y evitar el cruce

²⁵¹ Basamos la información en el New Dictionary of Music and Musicians. Ed. S. Sadie.

o paso de dedos habituales de la época. La segunda sección se ocupa de la ornamentación, tanto de aquellas indicadas con signos como de la que aparece desarrollada en la partitura. Una tercera sección trata de una buena interpretación, tratando criterios de práctica (ejecución) y de estética. Es en su modo de transmitir lo que es una buena interpretación donde pueden apreciarse mejor las cuestiones estéticas de la época, y con las que, como veremos, Wackenroder tendrá importantes afinidades.

Bach veía la ausencia de ejemplos prácticos en los manuales de teclado como algo negativo, de modo que añadió dieciocho *Probestücke* para completar el *Ensayo...*, en diferentes tonalidades y aumentando el nivel de dificultad, que forman parte de las Seis Sonatas de tres movimientos h70-75 (w63). Estas piezas podían emplearse tanto para el estudio como para la interpretación. El ensayo se complementó en 1762 con una segunda parte sobre la realización del (bajo) continuo que refleja la propia actividad de Carl Philipp en la corte. En ella se indica que se empleen movimientos en intervalos simples y trata sobre las necesarias precauciones en la interpretación artística.

La recepción de su obra entre 1740 y 1775 obtuvo gran repercusión. Muchas de las publicaciones de Bach tuvieron una importante distribución, e influyeron de manera sustancial en el desarrollo de la música instrumental de Alemania. Junto con Gluck y Haydn fue recordado por sus contemporáneos como el máximo representante de un específico gusto musical alemán, como evidencia la descripción que de él realiza de J. K. F. Triet tras su muerte diciendo que era “un Klopstock empleando notas musicales en lugar de palabras”. Su círculo de influencia no se ciñó exclusivamente al norte de Alemania donde, entre otros, como J. F. Reichardt, J. A. P. Schulz o J. W. Hässler estaban adscritos. Pronto, hacia 1760 su influencia llega hacia el sur de Alemania y a Austria, tanto por el interés por su ensayo como por la edición de su obra instrumental, especialmente las colecciones para teclado.

Aunque no pueda verificarse en detalle, la estima en que le tenían Haydn, Mozart y Beethoven, no deja de ser una fuerte señal de que el

maestro del norte de Alemania influyó en el estilo clásico vienés, no tanto en la forma como en la materia del desarrollo temático y en el tratamiento idiomático de los instrumentos. Sin embargo, la obra tardía para teclado, el doble concierto h479 (w47) y los cuartetos h537-9 (w93-5) hacen evidente que C. P. E. Bach debe sin duda ser recordado merecidamente como un precursor del Clasicismo Vienés, y como compositor que escribió en su propio e independiente estilo a lo largo de su vida.

En este trabajo, queremos destacar a este compositor teórico por la afinidad que puede establecerse con los escritos de Wackenroder. C. P. E. Bach escribía que para ser un buen músico deben ser primordiales las emociones: hay que estar conmovido para conmover. En este aspecto, Wackenroder centrará todos sus escritos en la capacidad de la música de conmover. Al preguntarse en qué consiste una buena ejecución musical, Bach afirma que consiste en la facultad de hacer que el oído, tocando o cantando, se sensibilice ante el verdadero contenido expresivo de la composición. Escribía Bach:

“Un músico no puede emocionar a los demás si no se emociona él mismo. Es indispensable que sienta todas las emociones que espera hacer surgir en sus oyentes, porque de esta manera la revelación de su sensibilidad estimulará en los demás una sensibilidad semejante. En los pasajes lánguidos y tristes se hará lánguido y triste; y esto deberá oírse y verse. Asimismo, en pasajes apasionados y alegres deberá sumergirse en el estado de ánimo adecuado; y así, variando constantemente las pasiones, apenas silenciada una, hará surgir otra”²⁵²

Además, el hecho de tratar de encontrar el sentido que el compositor quiso darle a la pieza es importante. Según Bach, el intérprete, en concreto se refiere al intérprete de tecla, dice que debe dominar los sentimientos del auditorio. Alude además a la capacidad virtuosa de improvisar y realizar fantasías, lo que en su época era habitual.

²⁵² Bach, C. P. E.: *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (Ensayo sobre el verdadero arte de tocar el teclado). Berlín, 1753/1762.

Esa intensidad en la capacidad expresiva, reaparecerá en los ensayos de Wackenroder, no tanto en lo que un intérprete debe encontrar y ofrecer, sino en que que la música sea capaz de transmitir.

Uno de los filósofos de la Ilustración cuyo pensamiento tiene importantes puntos en común con Wackenroder es D. Diderot. Como señala E. Fubini,²⁵³ D. Diderot es entre todos los enciclopedistas la personalidad más revolucionaria, la que derriba el último residuo de la poética que aún se hallaba influida por el ideal clásico de un arte bello y pulido. En en eso y especialmente en su concepción de la música es en lo que puede encontrarse una cercanía entre ambos.

En su escrito de juventud *Principes généraux d'acoustique*, 1748 (que junto con *Leçons de clavecín et principes d'harmonie* de 1771, dedica íntegramente a la música) Diderot esboza su famosa *teoría de las relaciones* al hablar de la música, teoría que expondrá de nuevo en la voz *bello* de la Enciclopedia.

El placer de la música consistiría en la percepción de las relaciones que se dan entre los sonidos, de la misma manera que en líneas generales, con respecto a las restantes artes, el placer consiste en la mencionada percepción de las relaciones. Este principio, con el que parece que Diderot adoptara una concepción matemático-pitagórica de la música, no es como asegura Fubini, otra cosa que una ley psicológica. La teoría de las relaciones, al hacerla objeto de un análisis permite ver que su estética será de corte vitalista. La percepción de las relaciones inherentes a los sonidos lleva a un elemento inconsciente, instintivo y originario que se halla más cercano al sentimiento que al intelecto. Percibir las relaciones y ser, en consecuencia, un óptimo conocedor de la música, no implica que hayamos de conocer dichas relaciones: “el alma, afirma Diderot, alcanza sus conocimientos sin llegar a ser consciente de los mismos. Se hace evidente en esta cita el recuerdo de la famosa definición de Leibniz: “*musica est arithmetica nescientis se numerare animi*” (la música es la aritmética del alma que no sabe hacer el cálculo para sí misma)”. Este tema lo aborda en

²⁵³ Fubini, Op. Cit. pg. 211 y ss.

diversas ocasiones Wackenroder como veremos. No tanto por el conocimiento o la consciencia, sino por lo irremediable y a su vez diabólico del hecho de que tras la música y el compositor haya una materia sonora hecha a base números y proporciones que finalmente escapan a la propia voluntad del hombre.

Esta idea se añade además a la afirmación aún planteada, tímidamente según Fubini, de la primacía de la música sobre las demás artes. Ésta se hace patente de forma explícita en la obra de Diderot titulada *La lettre sur les sourds et muets* de 1752. La superioridad de la música se basa en que las relaciones entre los sonidos afectan de modo más directo a nuestra imaginación, y en que, al mismo tiempo, hallándose la música menos vinculada a las apariencias del mundo exterior, nos manifiesta de alguna manera mejor que otras artes, la esencia de las cosas.

Se pregunta Diderot: ¿cómo puede ocurrir que de las tres artes imitadoras de la naturaleza, la de expresión más arbitraria y menos definida, sea sin embargo la que hable con más intensidad a nuestra alma? ¿tal vez la música, al mostrar de modo menos directo los objetos, deje mayor espacio a nuestra imaginación, o bien, siéndonos necesario para conmovernos algo así como una sacudida, sea más apta que la pintura y que la poesía con el fin de provocar en nosotros el efecto de tal alteración?. Según Fubini, se entiende el concepto de música como *cri animal* (grito animal)

Con Wackenroder será aún la idea de que la música sea el arte que más intensamente habla a nuestra alma. Sin embargo, ambos difieren en el tema de la concepción mimética de las artes. Mientras que un ilustrado como Diderot se basa en la mimesis de la naturaleza, para un romántico, y en este caso Wackenroder ya lo es, no puede hablarse tanto de la mimesis como de la imaginación y la fantasía como creadoras de universos nuevos, no

es la mimesis sino la fantasía lo que es el arte.²⁵⁴ En cualquier caso, ambos coinciden plenamente en la idea de que la música, en virtud de su indeterminación conceptual, puede llegar a expresar los rincones más secretos de la realidad, de otra forma, inaccesibles.

²⁵⁴ Es interesante señalar la interpretación que hace Fubini. Considera que el Clasicismo toma el arte y la música con una función de civilización y de expresión de progreso, y que los filósofos ilustrados Diderot, junto con Rousseau, aportarían la idea de la música como lenguaje de los instintos y más bien primitivo. Op. Cit. Pg. 211 y ss.

3C La música en la Corte de Federico II de Prusia a través de J. N. Forkel, C. F. C. Fash, J. Reichardt y C. F. Zelter. Wackenroder y las enseñanzas recibidas de sus maestros: Influencia y nuevas aportaciones

La *Allgemeine Geschichte der Musik*,²⁵⁵ la gran obra sobre los estudios de Historia de la música de J. N. Forkel (1749-1818) es considerada el primer intento en Alemania de realizar una Historia completa y general de la música. Los volúmenes primero y segundo abarcan el período que va desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVI. El tercer volumen, que nunca llegó a completar, sería de la época contemporánea de Forkel.

El acercamiento de Forkel a la música lo sitúa como uno de los tempranos historiadores junto a los nombres de Hawkins y Burney. Sin embargo, la incorporación de las teorías estéticas y filosóficas de finales del siglo XVIII (es sabido que Forkel fue un erudito, con una biblioteca de más de 2500 volúmenes) hace que su obra sea especial y le otorga una perspectiva original.

El legado de Forkel se difundió como enseñanzas de historia de la música en la Universidad de Göttingen por J. C. Gatterer y A. L. Schlözer, acorde a la visión de la historia no como una sucesión de hechos sino de ideas y con la visión de una humanidad en evolución de un estado

²⁵⁵ La obra de Forkel: *Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist* (Göttingen, 1777); repr. in *Magazin der Musik*, ed. C.F. Cramer, i (Hamburg, 1783/R), 855–912

Musikalisch-kritische Bibliothek (Gotha, 1778–9/R) [incl. ‘Abhandlung der Schönen’, i (1778), 3–52, trans. of J.P. de Crousaz: *Traité de beau*, Amsterdam, 1715]

Musikalischer Almanach für Deutschland (Leipzig, 1781–8/R)

Allgemeine Geschichte der Musik (Leipzig, 1788–1801/R)

Geschichte der italiänischen Oper von ihrem ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten (Leipzig, 1789/R) [trans. of S. Arteaga: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna, 1783–8/R]

Allgemeine Litteratur der Musik, oder Anleitung zur Kenntnis musikalischer Bücher, welche von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten bey den Griechen, Römern und den meisten neuern europäischen Nationen sind geschrieben worden (Leipzig, 1792/R)

Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig, 1802/R; Eng. trans., 1820 and 1920/R; Fr. trans., 1876)

incivilizado a un estado civilizado y aspirando a una estado civilización debida al progreso, con el desarrollo de la ética y de las capacidades intelectuales. Wackenroder fue alumno de Forkel en la Universidad de Göttingen. Como veremos, recibe influencia en varios de sus ensayos que trataremos en la segunda parte. La idea de la música como proceso de civilización podría tener ciertas reminiscencias en los ensayos Wackenrioder. Al tratar de la música como de una creación maravillosa, realiza una breve historia de los orígenes y de cómo el hombre ha ido haciendo música desde sus orígenes. El otro punto de conexión que podría establecerse entre el pensamiento de Forkel y de su alumno Wackenroder será la concepción de la música música en relación con el lenguaje, por una parte, y especialmente como expresión del sentimiento por otra.

El acercamiento de Forkel a la teoría musical, puede apreciarse más claramente en *Sobre la teoría* y en el prefacio del primer volumen de su *Historia*. Allí escribe que la música es la expresión profunda del sentimiento humano más que, como otros autores de la época, los cuales pensaban que podía reducirse a un estímulo superficial de los sentidos. En esto, aunque no en otros asuntos, Wackenroder sigue en sus escritos a su maestro. Será el eje absoluto de sus escritos el subrayar la capacidad de la música por encima de otras artes de expresión del alma.

Sin embargo, sobre la matemática y el lenguaje veremos que sus pensamientos divergen. Forkel asocia la música no con la matemática sino con el lenguaje: del mismo modo que las sílabas dan sentido a la palabra y las palabras a los párrafos, así las notas musicales dan sentido a las melodías, y las melodías a formas más amplias. En este desarrollo, la armonía juega un papel fundamental, colocando a la música en la posición de convertirse en un completo, rico y diverso lenguaje de los sentimientos, así como el más desarrollado lenguaje de la razón se alcanza gracias a las ideas. Para Forkel, melodía y armonía resultan esenciales, pero el sentimientos generados por ambas es lo más importante. En una publicación del análisis de la Sonata de C. Ph. E. Bach en Fa menor h 173 w57.6, Forkel juzga la pieza en términos emotivos producidos por los temas y

movimientos y la habilidad del compositor para realizar el balance y contraste de las emociones.

En la Universidad de Göttingen promovió este subjetivo acercamiento analítico, de modo que pasaba de tratar a la música de ciencia a bella arte, en afinidad con el lenguaje, la filosofía, la historia y literatura. Estas fueron las enseñanzas que Wacknroder aplicó a sus propios escritos.

Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, marcó formalmente el comienzo de la recuperación de J. S. Bach siendo el primer gran intento. Basado en información recibida directamente de los dos hijos mayores Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel, contiene numerosa información que de otra manera se habría perdido para siempre (como el origen de las *Variaciones Goldberg*). Forkel se centra principalmente en la obra para teclado de Bach y su trabajo como organista, compositor y maestro, retratándolo como un genio alemán, cuyos preludios y fugas, tríos y otras grandes obras maestras eclipsaron la música de los tiempos de Forkel. Proclamó incorrectamente que Bach había simplificado y acortado sus composiciones para hacerlas más prácticas y embellecerlas. Según algunos estudiosos, mientras que Forkel se equivocó en su intento de alinear a Bach con la Ilustración, su biografía es una fuente primaria en el estudio de Bach.

Las composiciones de Forkel no tuvieron buena recepción en su tiempo, y quedaron en el olvido. En Göttingen publicó dos grupos de sonatas para teclado, 1778-9, otro grupo de sonatas para teclado, violín y cello 1783, y unas variaciones para teclado sobre *God save the King*, 1791. Otras piezas se publicaron en Augsburgo y Londres; manuscritos de partes vocales añadidas, instrumentales y obra para teclado, especialmente conciertos para teclado que sobrevivieron principalmente en Berlín.

Forkel no fue el primero en enseñar música en la Universidad. (C.G. Schröter, L.C. Mizler von Kolof y otros lo hicieron antes que él), ni tampoco fue el primero en escribir una extensa biografía musical (John Mainwaring escribió su famoso libro sobre Haendel cerca de cuatro décadas antes). Sin embargo, sus actividades en la Universidad de Göttingen y la publicación de sus escritos fueron su aportación más significativa.

Según Neubauer²⁵⁶ debe destacarse de Forkel la crítica al intento de representación mimética a través de la música y su deseo de acabar con la idea de que los sonidos representen objetos externos. Además, es destacable su aportación sobre el origen de la música y la expresión del sentimiento porque muchas teorías acerca del origen de la música difieren. Veremos cómo en unos de los capítulos Wackenroder hace una “breve historia” del origen de la música. Entre las aportaciones significativas, Neubauer señala por un lado a aquellos que piensan que la música surgió a partir de la naturaleza física, que la música fue en su origen, “una imitación de la misma; de los sonidos que se encontraban en la naturaleza. Esta teoría mimética, que acompañaba a la teoría onomatopéyica acerca del origen del lenguaje, se mantuvo en pie tenazmente, pese a que Burney, Robertson y otros respondieron acertadamente que la música era un artificio humano que no existía en la naturaleza. En el extremo opuesto se hallan las explicaciones míticas sobre el origen de la música a través de Orfeo, las sirenas, David, Arion, Amphibion, Jubal o Timoteo que encarnaban las creencias primitivas según las cuales, la música era un don divino.

Según Neubauer, entre estas dos explicaciones, la natural y la sobrenatural, ambas a favor de la mimesis, se situaba una tercera, que entendía la música como un instrumento humano, un lenguaje más elemental, universal y rico que las palabras. Las investigaciones sobre el *Urspreche* fueron motivadas por la profunda insatisfacción que sentían algunos teóricos ante las capacidades expresivas del lenguaje, lo cual les llevó a descender a profundidades preracionales psíquicas e históricas para sacar a la luz otros modos de expresión que permanecían enterrados, cuestión, que como veremos más adelante, aborda Wackenroder.

La música entendida como hija primera e inmediata de la naturaleza, en el caso de Forkel como la expresión apasionada del sentimiento vía sonidos, no porque imitase sonidos naturales, sino porque se trata del modo de expresión natural y original de la especie humana. Si nos sentimos

²⁵⁶ Neubauer, J.: *The emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. Yale University, 1986. Traducción de F. Giménez. Visor. Madrid, 1992. pg. 199

embargados por las pasiones vehementes ya no pensamos con palabras, sino que nos sentimos penetrados por el asunto en sí, según dice Heinse, y en tales estados, la música expresa lo que es inexpresable por medio del lenguaje. Esta será una de las temáticas esenciales en la obra de Wackenroder y una de las más importantes ideas que Forkel transmitió a Wackenroder. La asignación de este nuevo valor a la música condujo a la inversión de la relación entre música y palabra del que los escritos de Wackenroder forman uno de sus primeros ejemplos.

Los grandes teóricos de las pasiones, Mattheson, Scheibe, Marpurg, Krause y Sulzer, coincidían en afirmar que la música debía representar y despertar las emociones, pero diferían en las implicaciones teóricas y prácticas de este credo mínimo, y concedían valores distintos a la teorización.

Mattheson, de quien se dice que es el más claro exponente de la *Affecternlehre*, profesaba una aversión a la teoría, aunque defendía el estudio de la naturaleza, la filosofía, la moral y la retórica. Decía: Si la música quiere servir a la gloria de dios y todas las virtudes, y si las virtudes se alcanzaban, como explicaba Descartes, por medio de las pasiones, la excitación de éstas ha de ser el medio y el fin de la música. Las malas pasiones deben ser curadas pero no asesinadas; las pasiones dignas de alabanza tienen que desplegarse y exhibirse, pues sin ellas, la música no es nada, no hace nada, ni es digna de nada. De ahí que una familiaridad perfecta con las emociones que con toda seguridad no se pueden medir con patrones matemáticos, fuera una *conditio sine qua non* para cualquier compositor.

La aparición en Hamburgo de *Der critische Musicus* 1738 de Scheibe y de la *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek* de 1739-54 de Mizler en Leipzig, representó una nueva fase en la historia de la teoría de las pasiones. Scheibe creía que no podemos equivocarnos si decidimos que el intelecto y la naturaleza sean los únicos jueces en materia musical. Esta premisa le condujo a condenar la especulación e incluso los excesos y empachos intelectuales del contrapunto que detectaba en la música de J. S.

Bach, al que admiraba como intérprete de órgano, pero pensaba que sus obras estaban corrompidas por un estilo antinatural y ampuloso, por un exceso de artificio.

Estas mismas normas sobre el intelecto y la naturaleza eran también dominantes en el Berlín de Federico el grande. Cuando Ch. Burney se encontró con que en esta ciudad sólo se seguía a los ya mayores Graun y Quantz, afirmó que el modelo único era tan dominante que impedía todo genio o invención; su majestad no consentía más libertad en la música que en las materias de gobierno. Señala Burney también que Berlín contaba con una plétora de críticos y teóricos que no tienen ni el gusto ni la fantasía de los compositores. Realmente la mayor parte de la producción teórica berlinesa, los manuales de J. J. Quantz y C. Ph. E. Bach, tenía la intención de ayudar al compositor, pero Burney tenía razón, según Neubauer, al afirmar que Berlín estaba repleto de críticos musicales, la mayoría de los cuales seguían fielmente la *Affectenlehre* y los miembros del *Montagsklub*, una agrupación libre de músicos profesionales y aficionados como el jurista y poeta Ramler, el jurista Krause, que fundó la primera escuela de *Lieder* en Berlín, o el teórico Kirnberger, discípulo de J S Bach.

Karl Friedrich Christian Fasch (Zerbst, 1736; Berlin, 1800), fue otro de los maestros de Wackenroder. De él tomará Wacknroder la cultura y el conocimiento del canto coral y los conocimientos de la vida inestable de *Kapellmesiter* que se verán reflejados, como los de Reichardt, del que trataremos más adelante, en la novela de Wackenroder *La extraña vida musical de Joseph Berglinger*.

Fasch fue compositor y director. Hijo del *Kapellmeister* Johann Friedrich Fasch, del que recibió las primeras lecciones sobre el teclado y la teoría de la música. Estudió violín con Carl Höckh, primer violín de la orquesta de la corte de Zerbst. A los 14 años su padre le envía a estudiar durante un año con Johann Wilhelm Hertel, primer violín de la orquesta de la corte de Mecklenburg en Strelitz, donde tuvo además la oportunidad de acompañar al violinista berlinés Franz Benda, que quedó tan impresionado con su manera de interpretación que en 1756 recomendó a Fasch como

segundo clavecinista en la corte de Federico el Grande. Allí compartiría con C. P. H. E. Bach la responsabilidad de realizar el acompañamiento de flauta del rey. Poco después de su llegada a Berlín, sin embargo, comenzó la guerra de los siete años. Al drama de la guerra se añadía el que la vida de músico de corte suponía una situación precaria económicamente y por lo general frustrante artísticamente. Fasch daba clases y componía como suplemento. En 1767 deja Berlín para sustituir a Telemann en Hamburgo y ascendido como primer acompañante en la corte prusiana. En 1774, tras la muerte de J. F. Agricola recibe el encargo para la dirección de la ópera real, hasta 1776, poco después de que J. F. Reichardt es nombrado Kapellmeister.

Tras la Guerra bavara de Sucesión en 1779, el rey dedicó poco tiempo para la música, y después de su muerte en 1786 la situación de Fasch se mantuvo similar. Continuó con la docencia y la composición, pero se fue dedicando de modo más enérgico cada vez al estudio, composición y dirección de música coral. En 1789 reunió a sus alumnos en la casa del Councillor Millow donde presentaron un programa de música coral. El conjunto fue creciendo y como organización coral se fue conociendo como la Sing-Akademie con la asociación de las academias de Marstall. En 1796 Beethoven les visitó en un par de ocasiones e improvisó sobre melodías de Fasch para cantantes e invitados. Carl Zelter, uno de los últimos alumnos de Fasch (a su vez profesor también de Wackenroder) se convertiría en director asistente de la Akademie y terminó siendo su director a la muerte de Fasch. De acuerdo con los deseos de Fasch, la Sing-Akademie, de unos 150 miembros interpretó el Requiem de Mozart en un concierto en su memoria en 1800, la que fue su primera representación en Berlín.

Fasch destaca especialmente por el estímulo que supuso en la importancia del canto coral en Alemania. Su Sing-Akademie supuso el impulso de muchas otras organizaciones similares en Europa durante el siglo XIX. Presentó numerosas obras corales de J. S. Bach con la Sing-Akademie, comenzando por el motete *Komm, Jesu, komm!* en 1794; lo que contribuyó a la recuperación de Bach que culminaría en 1829 con la realización en Leipzig de *La Pasión según San Mateo* bajo la dirección de Mendelssohn.

La importancia de su obra es complicada de evaluar porque él mismo ordenó la destrucción de muchas de sus obras. Gran parte de sus composiciones consisten en trabajos sacros, con contrapunto, incluyendo un canon a 25 partes para una misa para cuatro coros (con 16 partes vocales) e instrumentos. La misa se inspira en una de Orazio Benevoli cuando Reichardt le dio una copia en 1783. Compuso cientos de piezas para la enseñanza de la música para sus alumnos; compiló un índice de óperas durante el reinado de Federico el grande y escribió diversos ensayos sobre acústica. Zelter publicó una biografía de Fasch en 1801, y en 1839 la Sing-Akademie editó seis volúmenes de la música de Fasch, con un séptimo añadido con manuscritos de la colección privada de Zelter. Edition: *Sämmtliche Werke von Karl Christian Friedrich Fasch*, ed. Berlin Sing-Akademie, i–vii (Berlin, 1839) [S]²⁵⁷

257

Orats: Giuseppe riconosciuto (P. Metastasio, trans. Campe), 1774, only 1 trio extant, *D-Bsb*; Mich vom Schicke meines Sünde (Campe)

Cants.: Die mit Thränen säen, 4vv, insts, Potsdam, 1756, *?D-Bsb* [1 recit by C.P.E. Bach]; Es ist dem Himmel nichts verhasster, vv, fl, hn, ob, Potsdam, 1756, *?Bsb*; Kantate auf dem Erntefest, Berlin, Nikolaikirche, 1792, *?lost*; Verehrung Gottes über die Neuheit in der Natur, 1794, *?lost*; Harre auf Gott, 4vv, hn, ob, bn, *?Bsb*; Wer meine Gebote hat, vv, 2 fl, 2 vn, va, b, org, *Bsb*; 5 other festival cants., cited in *LedeburTLB*, *?lost*

Ps settings: Pss i, iii, v (Cramer), 2–4vv, bc, in *Musikalisches Allerley*, i (1761), 70, 86, 116; Ps li: Miserere, 4–9vv, 1792, perf. Berlin, Marienkirche, 25 June 1793, S vi, versets in *Musikalisches Wochenblatt* (1792), 88, 120, and *Musikalische Monatsschrift* (1792), 172; Mendelssohniana: 6 mehrstimmige Gesänge (Ps xxx, trans. M. Mendelssohn), 2–6vv, org, 1794, *D-Bsb* (Leipzig, 1829), S ii; Davidiana (8 psalms, trans. M. Luther), 1–8vv, 1795, *Bsb*, *DI*, S iv; Ps cxix: Heil dem Manne der rechtschaffen lebet, 4–8vv, 1795, *DI*, S v; Ps vi, 28 Nov 1797, on the death of Friedrich Wilhelm II; Inclina Domine, 4–6vv, bc, 1798, *DI*, S iii

Reichardt, Johann Friedrich (Königsberg, 1752; Giebichenstein, cerca de Halle, 1814). Compositor y ensayista político y musical, fue maestro de Wackneroder.²⁵⁸ Especialmente por su labor como compositor y sus vicisitudes como maestro de capilla (Kapellmesiter) es por lo que destacamos parte de sus circunstancias vitales y laborales como aportación en el trabajo sobre Wackenroder. Fue además el primero que publicó uno de los ensayos de Wackenroder dedicado a Alberto Durero.

Reichardt comenzó a estudiar violín bajo la tutela de su padre, así como laúd, canto, y tecla, realizando conciertos por varias ciudades desde su infancia. Uno de sus maestros, el organista C. G. Richterle le introdujo en la música de J. S. Bach y C. P. E. Bach. Como maestro de violín tuvo a F. A. Veichtner, alumno de F. Benda. A diferencia de su formación instrumental, Reichardt no obtuvo sin embargo una educación sistemática en composición.

Estuvo bajo la protección de los Condes von Keyserling y a los 15 años fue a la Universidad de Königsberg donde cursó estudios durante tres años. Como otros compositores jóvenes del siglo XVIII comenzó su carrera

Other sacred: Messe a 16vv in 4 cori, org, 1783, *DL*, autograph formerly in Berlin, Sing-Akademie, S vii, Ky, Christe eleison in J.F. Reichardt, ed.: *Musikalisches Kunstmagazin*, ii (1791), 106; 12 chorales, 3–7vv, c1792–5, *Bsb*, S i; Ky, Gl, 4 choirs, 1793, *Bsb*; Selig sind die Todten, 4vv, 1797, funeral motet for Prince Louis of Prussia, *Bsb*, *DL*, S iii; Hymne: Miltons Morgengesang für die ... Singacademie, 4vv, chorus, orch, ed. J.F. Reichardt (Kassel, 1808); 3 masses, formerly in Berlin, Sing-Akademie; Requiem, 8vv, *Bsb*, S iii; Cum Sancto Spiritu, 16vv, *Bsb*; Docebo iniquos, 4vv, *Bsb*; Fünffacher Canon a 25 [from Messe a 16] (Berlin, n.d.), S vii

Secular: Die Gemüthsruhe, pubd in Geistliche, moralische und weltliche Oden (Berlin, 1758); 2 solfeggi a più voci, 6 solfeggi a 4 voci, 2 solfeggi a 8 voci, 13 Aug 1797, all formerly in Berlin, Sing-Akademie; Der Abend (F.W. Zachariä); La Cecchina, *D-Bsb*; Mein Geist entreisse dich dem Stricke; several songs in contemporary anthologies

²⁵⁸ Entradas sobre J. F. Reichardt en el New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. S. Sadie. Eugene Helm/Günter Hartung.

realizando viajes por diversas ciudades europeas. En 1771 por el norte de Alemania, donde estuvo en distintos centros musicales y literarios donde coincidió con J. A. P. Schulz, Ramler, F. Nicolai, F. Benda, J. A. Hiller, J. G. Naumann, C.P.E. Bach, G. E. Lessing, y Klopstock. En este tour estuvo durante dos largos períodos en Berlín donde asistió a las óperas de Graun y Hasse y a oratorios en conciertos públicos. Estudió por breve tiempo con Kirnberger y quedó altamente impresionado tras escuchar la música de G. F. Haendel. En Leipzig comenzó estudios universitarios y acudió a conciertos de Hiller y se centró principalmente en la composición de música vocal y de Singspiele. En Dresde estudió con Homilius, antiguo alumno de J. S. Bach.

Tras uno de sus conciertos en Praga retorna a Königsberg en 1774 con composiciones, un monográfico de ópera cómica que se publicó ese mismo año *Über die deutsche comische Oper*; y muchas notas de viaje y cartas que se publicaron en dos volúmenes en 1774 y 1776 como *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*.

Durante un año fue oficial y en 1775 escribe a Federico el grande quien buscaba un Kapellmeister para la real ópera de Berlín en sustitución de J. F. Agricola. Reichardt se presenta como continuador del estilo de Graun y Hasse adjuntando la partitura de su ópera *Le feste galanti* compuesta en Berlín con estilo de los compositores mencionados. A los dos meses, con 23 años de edad obtiene el puesto de maestro de capilla.

Sus propias obras fueron generalmente ignoradas, algo que conocía Wackenroder y que en la novela de Berglinger le inspirase y escribiese sobre las dificultades de la vida de maestro de capilla. Reichardt dedicó mucha energía a escribir y a la composición de obra dramática. En 1777 compone el melodrama *Cephalus und Prokris* para el Nuevo Teatro alemán.

Tenía la posibilidad de dejar Berlín por largos períodos y pasar tiempo en Hamburgo, Weimar y Königsberg. Se casó con Juliane Benda, la hija de Franz Benda en 1776 y tras su muerte volvió a casarse en 1783. Durante esos años cultivó muchas amistades con contemporáneos tan ilustres como C.F. Nicolai, Hamann, Klopstock, Herder, Lavater, Moses Mendelssohn y Goethe. Su casa era lugar de reunión de artistas,

intelectuales y allí precisamente Wackenroder así como Tieck entablaron amistad con el círculo de su maestro.

Por un viaje en 1783 Reichardt conoció a Galuppi en Venecia y a Gluck y al emperador José II en Viena. En Italia quedó deslumbrado por los recientes redescubrimientos de la obra de Palestrina, que parece ser que dio a conocer a Wackenroder entre otros.

Uno de las cosas por las que debe ser destacado es por la fundación en 1783 de los *Spirituel Concerts* en Berlín siguiendo el modelo de los parisenses, donde se pudieron escuchar además de sus obras, la de entre otros, Haydn y Haendel. Esto es fundamental porque da algunas claves de la música con la que estaba en contacto Wackenroder y que le inspiró para su concepción de la música y para el conjunto de sus escritos.

Hacia 1785 otro período de ausencia le lleva a Inglaterra y a Francia. En París le encargaron dos óperas, *Tamerlan* and *Panthée*, pero veía que generaba poco interés y expresó sus desagrados e indignaciones “al público musical” lo que le hizo ganarse una no muy buena fama.

A la muerte de Federico el Grande en 1786, subió al trono el nuevo rey Federico Guillermo II quien dio a Reichardt total autoridad como Kapellmeister, aumentó su salario, contrató nuevos músicos, renovó la ópera y permitió a Reichardt que su música fuese escuchada. En esos momentos además mantiene vínculos estrechos con miembros del *Sturm und Drang*. Colaboró con Goethe en el Singspiel *Claudine von Villa Vella* (1789) y fue la primera ópera alemana presentada en la corte prusiana por su propio Kapellmeister, lo que para Reichardt representó el reconocimiento de su posición tanto de compositor alemán de Singspiel y Lied como de director de la ópera de corte italiana.

Pero su momento de esplendor terminó prematuramente. En un viaje a Italia en el verano de 1790 se contrató a otro Kapellmeister. Tras una grave enfermedad se marcha cerca de Halle, a Giebichenstein y después a Francia y a la vuelta publica bajo el pseudónimo de J. Frei un libro mostrando simpatías hacia la revolución *Vertraute Briefe über Frankreich*. En 1794 es denunciado ante el rey como republicano y es despedido sin

pensión. En 1796 se distancia de Schiller y de Goethe por sus críticas a *Die Horen*, que Schiller editaba.

En 1794 hasta el ascenso de Ferderico Guillermo III en 1797 vive entre Hamburgo y Giebichesntein como periodista político y editor, entre otras de *Frankreich* y *Deutschland*. En esta última es donde publicará uno de los capítulos de Wackenroder, el titulado *Recuerdo en honor de nuestro venerable antepasado, el señor Alberto Durerro*. En 1796 le nombran director de las minas de sal de Halle lo que le permite más libertad. Y Giebichesntein se convierte en lugar de reunión de los románticos artistas e intelectuales como von Arnim, los hermanos Grimm, Jean Paul, Schleiermacher, Novalis, los herkmanos Schlegel, J. H. Voss. Se convierte en un centro del republicanismo intelectual, con la interpretación de *Lieder*, poesía, cantos populares y discusiones sobre el arte.

En 1806 las tropas napoleónicas ocupan algunas zonas de Prusia y Halle. Reichardt y su familia se marchan al norte de Alemania y al volver en 1807 a Giebichenstein, está en ruinas. En pocos meses es llamado a Kassel por Jérôme Buonaparte como *Directeur général des théâtres et de son orchestre*, pero después por desavenencias con su nuevo patrón se marchará. Irá a Viena y escribirá uno de sus más importantes diarios de viajes *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien*. En sus últimos años de vida, continuó viajando a Berlín, Leipzig y Breslau, componiendo y escribiendo, cuando su figura hacía tiempo que había quedado en el olvido.

En realción con Wackenroder es destacable el hecho de les unió una amistad cultivada en amplios círculos intelectuales y culturales de la época. Además fue el primero en publicar un escrito de Wackenroder en su revista y además acudieron a conciertos y conocía la vida de Kapellmeister lo que le pudo inspirar en parte para su personaje de Joseph Berglinger.

La importancia de Reichardt como escritor y gran viajero era probablemente igual a la que tenía como compositor. Sus escritos y reportajes deben ser recordados junto a los Burney y Forkel como pioneros del moderno periodismo musical.

Sus notas al programa de los *Concert Spirituel* de Berlín son una especie de ensayos sobre la buena escucha. The *Briefe eines aufmerksamen Reisenden* (por sugestión de Nicolai, contrarrestando a los escritos de Burney de su *The Present State of Music in Germany*). Las cartas eran un vehículo ideal de comunicación le llevó a usar tono que no a todos gustaron.

En sus trabajos como escritor y editor de periódicos llegó a un gran nivel. *Musikalisches Kunstmagazin*, era una mezcla de teoría estética, musicografía y edición de nuevas músicas, trabajos que son tenidos en alta estima. Estaban pensados para profesionales de música más que para los amateurs. Fue leído por Schumann y toda la generación romántica. Muestra a Reichardt como creador del interés romántico por las raíces antiguas para el lied. Y también destaca como crítico musical entregado a un objetivo propio del Iluminismo y la Revolución: la formación del gusto del oyente²⁵⁹.

²⁵⁹ Sus escritos son:

Über die deutsche comische Oper (Hamburg, 1774/R)

Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend, i (Frankfurt and Leipzig, 1774/R); ii (Frankfurt and Breslau, 1776/R)

Schreiben über die Berlinische Musik (Hamburg, 1775)

Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten (Berlin and Leipzig, 1776)

Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden (Berlin, 1779) [?autobiographical]

ed.: *Musikalisches Kunstmagazin*, i–ii (Berlin, 1782–91/R)

George Friederich Händel's Jugend (Berlin, 1785); ed. W. Siegmund-Schultze in *HJb* 1959, 183–98

Schreiben an den Grafen von Mirabeau Lavater betreffend (Hamburg, 1786)

An das musikalische Publikum seine französischen Opern Tamerlan und Panthée betreffend (Hamburg, 1787)

Vertraute Briefe über Frankreich, i–ii (Berlin, 1792–3) [under pseud. 'J. Frei']

ed., with F.L.A. Kunzen: *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde* (Berlin, 1793/R) [incl. *Musikalisches Wochenblatt* (Berlin, 1791–2), *Musikalische Monatsschrift* (Berlin, 1792)]

Über die Schändlichkeit der Angeberei (Berlin, 1795) [pubd anon. in protest against his dismissal]

ed., with P. Poel and others: *Frankreich* (Lübeck and Hamburg, 1795–1805/R)

ed.: *Musikalischer Almanach* (Berlin, 1796)

ed.: *Deutschland*, i–iv (Berlin, 1796/R)

Carl Friedrich Zelter (Berlin, 1758; Berlin, 1832) es el último de los maestros de Wackenroder al que nos referiremos. Fue compositor, director y profesor. Estudió en la casa familiar y después en el Joachimsthaler Gymnasium. Familiarizado con la música desde la infancia, autodidacta en el aprendizaje de varios instrumentos, incluyendo el piano y el violín, más tarde recibiría lecciones. En 1779 tocaba en la orquesta del Theater am Gendarmenmarkt y unos años después sería el primer violín en la interpretación del *Messiah* por J. A. Hiller en Berlín.

Sus composiciones datan de ese período. Tomó clases de composición de 1784-86 con J. F. C. Fasch, que como decíamos fundó la Academia de Canto de Berlín. Zelter fue miembro desde 1791 y su director tras la muerte de Fasch en 1800. Bajo su dirección la Academia se convirtió en un modelo para la interpretación de música sacra del pasado, e instituciones similares fueron creándose por toda Alemania. Primero predominó el canto a capella y después los trabajos corales con acompañamiento instrumental, como el ensemble fundado por Zelter en 1807 Ripienschule.

ed.: *Lyceum der schönen Künste*, i–ii (Berlin, 1797/R)

Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben ... 1802–3, i–iii (Hamburg, 1804); ed. R. Weber (Berlin, 1981)

Liederspiele (Tübingen, 1804) [libs of *Lieb' und Treue*, *Der Jubel*, *Kunst und Liebe*]

ed.: G. von Schlabrendorff: *Napoleon Bonaparte und das französische Volk unter seinem Consulate* (Hamburg, 1804; Eng. trans., 1804); ed. W. Greiling (Leipzig, 1993)

ed.: *Berlinische musikalische Zeitung*, i–ii (Berlin, 1805–6/R)

‘Der Rheingraf oder Das kleine deutsche Hofleben’ [5-act play], ‘Offene Briefe des Freiherrn Arminius von der Eiche und seines Leibjägers Hans Heidekraut’, *Haupt- und Staatssittenspiegel für Gross' und Kleine* (?Hamburg, 1806)

Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809, i–ii (Amsterdam, 1810); ed. G. Gugitz (Munich, 1915)

‘Autobiographie’, *AMZ*, xv (1813), 601–16, 633–42, 665–74; xvi (1814), 21–34 (1813–14) [continued in *Berlinische musikalische Zeitung*]

Es relevante por ello la figura de este compositor y director porque el conocimiento de la música sacra para Wackenroder le llegue posiblemente a través de él. Además, precisamente, de la obra religiosa como los oratorios y las pasiones escribe con absoluta admiración que le podía venir de su maestro Zelter. Todas las referencias a la música coral, al sonido envolvente y majestuoso al que alude Wackenroder, sea debido a figuras como Zelter que tanto hizo por la difusión y la promoción de la música.

El repertorio que se tocaba en la Academia abarcaba desde la polifonía del los siglos XVI y XVII a obras contemporáneas. Zelter realizó interpretaciones de los oratorios de Haendel, los Motetes, Cantatas o la Pasión según San Mateo de J. S. Bach: el oratorio *La Creación* de Haydn y *Las estaciones* o el Requiem de Mozart, consideradas como magistrales.

Estableció además el llamado Liedertafel en 1809 y ese mismo año fue nombrado profesor de música de la Academia del Arte en Berlín. (*Akademie der Künste*). Por iniciativa suya se fueron creando institutos para la enseñanza de música en Königsberg (1814), Breslau (1815) y Berlin (1822). Fundó un Collegium Musicum Vocale en 1830. Entre sus alumnos figuran A.W. Bach, E. Grell, A.B. Marx, F. Mendelssohn, G. Meyerbeer, O. Nicolai y G. W. Teschner. En 1829 recibió el Doctorado honorífico de la Universidad de Berlín.

Su trabajo tuvo importantes consecuencias en la vida musical alemana durante el siglo XIX, especialmente en la voluntad de que la enseñanza de la música se extendiese a través de institutos y sociedades cívicas.

Sus cartas (cerca de 1000 entre 1799 y 1832) nos han permitido conocer acontecimientos como el encuentro entre Goethe y Beethoven en 1812, datos sobre la producción de *Der Freischütz* en 1821 o acerca de la interpretación de la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach en 1829, lo que convierten en fuentes inestimables de la historia de la música. Es asimismo conocida su amistad con Goethe. Ambos discutían sobre cuestiones de los Lieder y del las artes en general. Se le recuerda principalmente compositor

de lieder²⁶⁰. De sus 210 lieder a solo, 75 son sobre textos de Goethe y sus gusto estético reflejaba la importancia que otorgaba al texto, el acompañamiento era básico pero debía quedar en plano discreto para destacar la melodía.

²⁶⁰ *C.F. Zelter: Lieder*, ed. R. Kubik and A. Meier, EDM, 1st ser., cvi (1995)
[facs.] [K]

4 La Estética Musical en la obra de W. H. Wackenroder

4A El pensamiento antiguo y medieval en la obra de Wackenroder. La Escuela pitagórica, el pensamiento de Platón, San Agustín y Boecio. Música: belleza y número; Música: mántica y armonía.

La Escuela Pitagórica

“...Los pitagóricos, a los que sigue a menudo Platón, dicen que la música es perfecta armonía de contrarios, unidad de muchas cosas y consenso de elementos que disienten; pues no sólo pone orden en los ritmos y el canto, sino, en una palabra, en todo el sistema, pues su fin es unir y armonizar...En la música, dicen, está la concordia de las cosas e incluso el gobierno del universo, pues ella es en el mundo armonía...”²⁶¹ Así resumía el pensador Theon de Smyrna, la concepción de la música de la escuela pitagórica.

Pitágoras de Samos inició hacia el siglo VI a. C. en Grecia una escuela de pensamiento cuyo interés se centró en el estudio del número como fundamento del cosmos, así como de la armonía y su influencia en el alma. Tanto sobre las matemáticas como sobre el ethos en la música, la escuela pitagórica ha tenido una importancia fundamental, especialmente en la filosofía de Platón. En este trabajo queremos destacar que los escritos de Wackenroder aluden también al número como fundamento de la música. Es por eso que sus referentes deben remontarse al pensamiento de la Antigüedad. Sin embargo, a diferencia de los Pitagóricos, el hecho de que tras la armonía de la música se haya la matemática se percibe en el caso de nuestro autor, como un elemento no siempre positivo.

El valor que la escuela pitagórica otorgaba a la música residía en que era la manifestación del número y también de la armonía. Estudiaron los intervalos musicales (la diferencia de altura entre sonidos), y para ello emplearon las matemáticas. Calcularon las distancias de tono, semitono y de

²⁶¹ Texto procedente de Tatariewicz, W.: *Historia de las ideas estéticas. La Antigüedad*. Akal, 2000, pg 94.

*leimna*²⁶². De modo que es a la escuela pitagórica a donde se remontan los cálculos originarios de los intervalos consonantes de octava, quinta y la cuarta.

Lo que los pitagóricos nos legaron sobre música y matemáticas se conoce fundamentalmente a través del La División del Canon y a través de los escritos de Platón (la *República* en relación a la música y a la armonía de las esferas, *Las Leyes* o *Timeo*, mucho más complejo donde presenta la creación del macro y del microcosmos, así como del alma, y en ratios que proceden de tradición pitagórica: los números representan la octava 2:1, doble octava 4:1 y triple octava 8:1, la quinta, el tono la octava cuádruple...); así como a través de las obras de Aristóteles, Plutarco, Theon de Smyrna, Ptolomeo y posteriormente de Porfirio o Aristides Quintiliano.

La División del canon suele atribuirse a Euclides, y presenta una aplicación sistemática de las matemáticas pitagóricas. Las denominadas consonancias perfectas, que podían expresarse como ratios de 2:1, 3:2, 4:3, son los intervalos que conocemos con el nombre de octava, de quinta y de cuarta, y eran consideradas las consonancias perfectas.

La importancia de la música radica en que implica el número y su armonía; es proporción, medida. Filolao, autor del siglo IV. A. C., decía que la armonía es “una unión de dos cosas formadas por varias sustancias mezcladas, o un consenso de lo que disiente”²⁶³. Como señala Tatarkiewicz en su *Historia de la Estética Antigua*,²⁶⁴ la interpretación matemática de la música fue una conquista de la escuela pitagórica, pero, también los cánones de las artes plásticas de la era clásica, con sus cálculos y sus construcciones geométricas, eran en gran medida resultado de las ideas pitagóricas.

En el Libro I, Cap. X de su *Tratado de música* de Boecio, del siglo VI, encontramos la que es una de las referencias más conocidas sobre Pitágoras y las consonancias: *Cómo Pitágoras investigó las proporciones de las consonancias*:

²⁶² Véase *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* para la definición y conformación de la interválica tanto en la música occidental como en la no occidental.

²⁶³ Op. Cit. Pg. 95.

²⁶⁴ Op. Cit. pg. 88.

”...Pitágoras, tras desechar el juicio de los oídos, acudió al valor de las reglas. No daba crédito a los oídos humanos que, en parte por su propia naturaleza, en parte por accidentes exteriores, en parte por la misma edad, se modifican y cambian; no confiaba tampoco en los instrumentos, en los que siempre se originan muchas mudanzas y cambios, ya que si queremos examinar unas cuerdas, un aire demasiado húmedo amortigua las pulsaciones, o uno demasiado seco las acelera...Como sucedía lo mismo con los restantes instrumentos, considerando todo esto imprevisible y mínimamente fiable,...atormentado largo tiempo por la duda, se preguntaba con qué método podría saber exactamente, de forma firme y constante, los valores de las consonancias. Y al pasar por delante de la fragua de unos herreros, oyó, gracias a una divina voluntad, que los golpes de los martillos emitían en una cierta altura musical una determinada consonancia a partir de sonidos distintos. Así, atónito, se aplicó a lo que durante tanto tiempo llevaba investigando y, meditando largo rato, pensó que la diversidad de los sonidos que le llegaban era producida por los impulsos, y para que esto fuera más claro, pidió que se intercambiaran los martillos...Examinó el peso de los martillos, casualmente cinco: encontró dos que correspondían según la consonancia *diapasón*, uno de doble peso que el otro (es lo que entenderíamos como la relación de 2 a 1, que sería el intervalo de octava). También observó que el anterior, que era el doble del segundo, era el sesquitercio del tercero, sería una consonancia *diatessaron* (que equivaldría a la proporción 4:3) y un cuarto, que sería *diapente* (es decir, el intervalo de quinta, cuya proporción es 3:2).”²⁶⁵

En un pasaje de los ensayos de Wackenroder titulado *La extraña vida musical de Josep Berglinger* (de la que trataremos en el capítulo 2E) la música como juego de reglas y normas basadas en las proporciones numéricas que conjugadas a modo de intervalos sean capaces de crear la belleza musical se convierte para el protagonista de la narración en una especie de maldición. El estudio de miles de reglas se describe como algo negativo no dejando de reflejar el autor un cierto tono de ingenuidad:

²⁶⁵ Boecio: *Tratado de música*. Prólogo, traducción, notas y apéndice de S. Villegas. Ediciones Clásicas Madrid, 2005. pg. 38.

“¡Que todas las melodías, aunque hubiesen provocado en mí las más heterogéneas y maravillosas sensaciones se basasen en una única y concluyente ley matemática!. ¡Que yo, en vez de volar libre, debiera primero aprender a escalar en el intrincado andamio y jaula de la gramática del arte!; ¡cómo tenía que atormentarme primero para, antes de que pudiera pensar en manejar mi sentimiento con los sonidos, extraer, según las reglas, algo con el común entendimiento científico y mecánico. Era una mecánica agotadora.”²⁶⁶

Platón. La música: Mántica y Armonía

Platón, uno de los grandes filósofos de la Antigua Grecia, nos ha dejado muy diversas, y en ocasiones antagónicas, concepciones de las artes y de la música. Siguiendo al historiador de la estética W. Tatarkiewicz, debe entenderse el pensamiento estético platónico según su teoría de la ideas, del alma y del estado perfecto.²⁶⁷ En este capítulo vamos a aludir de un modo general a sus reflexiones sobre la belleza, el arte y la inspiración poética que pueden reencontrarse bajo un prisma distinto, pero con claras reminiscencias platónicas, en los escritos wackenroderianos.

En la Primera parte de nuestro trabajo, centrado en la estética y teoría del arte, aludíamos al tema de la inspiración y la técnica como temas de referencia constante en los ensayos de Wackenroder. Nos centraremos ahora en señalar las referencias al pensamiento de Platón que pueden encontrarse en sus ensayos dedicados a la música.

Según Platón, la verdadera inspiración se produce en la poesía. Las artes como la pintura, la escultura o la arquitectura son producto de la *techné*, de la técnica, es decir, de un saber que se aprende, a excepción de la poesía que es producto de la inspiración, que además de proveerla las Musas, puede entenderse como un estado de entusiasmo, es decir, de influencia de los dioses, del poder divino.

²⁶⁶ Wackenroder. E. C. pgs 238 y 239.

²⁶⁷ Platón ha tratado sobre el arte y la belleza en diálogos como la *República*, las *Leyes* o el *Banquete*; sobre la inspiración poética reflexionó en *Ión*; en *Hipias mayor* se encuentra el tema de la dificultad de definir la belleza.

En el diálogo *Fedro*, dice Sócrates que los bienes mayores se nos originan por locura, otorgada ciertamente por donación divina. Un tipo de estado de posesión y de locura procede de las Musas, que despiertan el alma, como una virtud para crear poesía. De modo que en Platón leemos que “aquél que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía, convencido de que por los recursos del arte habrá de ser un poeta eminente, será uno imperfecto, y su creación poética, la de un hombre cuerdo, quedará oscurecida por la de los enloquecidos.”²⁶⁸ De esta idea surge en parte la concepción romántica del genio, como vimos anteriormente. También *Ión*, el rapsodo que recita los poemas épicos, es un diálogo que trata de la inspiración poética. Sócrates le dice que es un gran ensalzador de Homero gracias a la divinidad y no a una técnica.

De Platón también nos ha quedado su idea acerca de que la música puede influir en el carácter, del papel que debe tener en la educación y en el Estado, concepción que hereda de Damón²⁶⁹.

Platón tratará de la influencia en la música de la noción pitagórica de número y la armonía, la denominada *música de las esferas*. En el Libro X de la *República* y en *Timeo* encontramos parte de esta concepción. Sobre la comparación entre la armonía del cosmos y del alma, puede leerse en *Timeo*, 47 d: “...la armonía tiene movimientos semejantes a las revoluciones de nuestra alma. Parece que es provechosa para el que se sirve de ella junto con la razón, acompañado por las Musas, no para un placer irracional, como ocurre hoy, sino que las Musas nos la dieron como ayuda para arreglar y ajustar consigo misma la revolución disonante del alma nuestra. El ritmo, por su parte, también nos lo facilitaron las Musas para combatir la

²⁶⁸ Platón: *Fedro* 245 a/b. Prólogo de C. García Gual. Estudio introductorio de A. Alegre. Traducción de E. Lledó. Gredos. 2010.

²⁶⁹ Damón, maestro de Pericles, fue una figura de gran relevancia en la cultura ateniense. Destacó por el importante papel que otorgó a la música en la educación. Interpretó los modos musicales como generadores de un ethos. Veía en los modos dórico y frigio una función paidéutica. Este pensamiento fue retomado por Platón en su concepción del ethos de cada armonía.

disposición desprovista de ritmo y gracia que existe en la mayor parte de nosotros...²⁷⁰

Los escritos de Wackenroder tienen una lectura platónica. La música como el arte que mejor expresa los sentimientos proviene precisamente de la concepción platónica de la armonía. Escribe Wacknroder en uno de los ensayos de Berglinger perteneciente a *Las Fantasías...*: "...Para preservar las emociones, varias espléndidas invenciones se han creado y las bellas artes han nacido. Pero considero la música como la más maravillosa de estas invenciones porque refleja los sentimientos humanos de modo inhumano..."²⁷¹

Sobre las proporciones matemáticas en Platón, se cita como uno de los pasajes más discutidos del diálogo, en el que trata del alma del cosmos que construye el demiurgo a través de relaciones matemáticas. Muchos de los números hacen referencia a las consonancias pitagóricas y al cálculo matemático armónico y aritmético, así como a *tetraktys*.²⁷²

En la obra de Wackenroder sin embargo, encontramos una alusión a la paradoja de que sea la matemática la que genere la belleza musical porque termina tornándose en algo siniestro. A pesar de ello, el componente de idealidad que se encuentra en la música al que irremediablemente siempre vuelve Waceknroder tiene de nuevo reminiscencias platónicas puesto que hay un elemento que alude a la música como perteneciente al ámbito celestial. Numerosas metáforas de imágenes poéticas que no dejan de recordar uno de los mitos que aparece en los diálogos de Platón. Se trata del *mito de Er, el armenio*, que ha conocido lo que les sucede a las almas, y gracias a su descripción conocemos el mundo celeste, con sus esferas

²⁷⁰ Platón: *Timeo* 47 d.

²⁷¹ Wackenroder. F. A. pg. 189.

²⁷² Según Pérez Mertel, del pasaje al que hacemos referencia, surgen dos series geométricas de las divisiones, una de pares (1, 2, 4, 8) y la otra de impares (1, 3, 9, 27). Uniendo estas dos series resulta la progresión 1, 2, 3, 4, 8, 9, 27. Los cuatro primeros números eran conocidos en la escuela pitagórica como el *tetraktys* cuya suma era 10. Estos números, a su vez, son los empleados en la determinación de las consonancias pitagóricas. La octava es la proporción de vibraciones de 2:1, la quinta es de 3: 2 y el intervalo de cuarta es 4:3.

concéntricas, cuyo movimiento genera una armonía perfecta. De este mito, que aparece en el Libro X de la *República*, reproducimos un pequeño fragmento:

“Las esferas concéntricas del universo se comparan con una tartera hueca en la que dentro hay otra más pequeña, como los vasos que entran uno en el otro...hasta un número de ocho, dispuestos a la manera de círculos concéntricos...Estos estaban en movimiento y en cada uno de estos círculos había una Sirena que giraba con él, haciendo oír una sola nota de su voz, siempre con el mismo tono, de suerte que de estas ocho notas diferentes, resultaba un acorde perfecto.”²⁷³

De Platón nos interesa resaltar no sólo la valoración de la música en cuanto a armonía, y en cuanto a filosofía. Hay una tendencia a volver de modo inevitable a lo irracional, que es lo que se cuenta en otro conocido mito, el de las cigarras, que a su vez asociamos con la tercera concepción de Platón del tipo de locura que denomina la *mántica*.²⁷⁴

Se dice que estos animalillos (las cigarras) fueron antaño hombres que pertenecieron a un tiempo anterior al que nacieran las musas, y que al nacer éstas y aparecer el canto, quedaron algunos de ellos tan transportados de placer, que cantando, cantando, se descuidaron de comer y de beber, y murieron sin advertirlo.

Es en este aspecto en lo que la influencia platónica que podría haber en Wackenroder parece más evidente. Son varias las ocasiones en las que Wackenroder expresa cómo la escucha de la música supone un estado de olvido del presente. Y que la entrega absoluta al delirio divino, puede acabar llevando a la muerte. El estado febril que termina teniendo el protagonista,

²⁷³ Platón. *República. Libro X. 616 c/d/e*. Traducción y notas de C. Eggers Lan. Gredos, 2011. Pg. 335.

²⁷⁴ El elemento irracional, como impulso incontrolable, que une al hombre a determinadas actividades o pensamientos queda aquí reflejado en la forma de animalillo cantor. Muchos son los artistas que han recurrido a esa pulsión: el baile desenfrenado de la *Sinfonía Fantástica* de H. Berlioz o la danza hasta la muerte en la película *Las zapatillas rojas* de M. Powell y E. Pressburger. En su versión como cuento, Wackenroder escribe sobre la rueda del tiempo que no puede detenerse en *Las Fantasías sobre el arte para amigos del arte*, que tratamos en el punto 4D. La rítmica compulsiva y los pasos de danzantes en el coro de Dionisos sería uno de los más antiguos ejemplos.

el compositor Berglinger; su estado creativo hacia la música lleva aparejado el final de sus días. De nuevo podemos decir aquello de que *tan trasportado de placer que cantando, cantando se descuidó de comer y beber y murió sin advertirlo*.

La concepción de Platón acerca de la belleza implica orden y medida. Es un pensamiento de clara influencia pitagórica. Siempre se ha señalado que la compleja obra *Timeo* es donde mejor se observa la concepción pitagórica de Platón, su valoración de la armonía y del universo: "...como ya se dijo al comienzo, todo estaba en desorden y el dios insertó en cada elemento la simetría con relación al mismo elemento y a los demás, toda la que era posible para que fuesen armónicos y proporcionados."²⁷⁵

Platón reconoce que la mayor belleza en se da el universo y no en el arte. Arte entendida como *techné*, algo útil con vistas a un fin. Será sin embargo en su concepción de la poesía de donde la obra de Wackenroder tiene estas reminiscencias: la poesía ligada a la inspiración; como sublime locura, *furor poeticus*, es como aparece descrita en *Fedro*.

En *República* y *Leyes* tratan de la influencia que ejerce la música sobre el carácter, que a su vez es herencia del pensamiento dionisíaco. En el Libro III de la *República*: "...-Y bien, ¿cuáles son las armonías plañideras? Dímelo tú, que eres experto en música. -La mixolidia, respondió, la sintonolidia y otras similares... ¿Cuáles son las armonías blandas y convivales? -La jónica, respondió, y la lidia: así se llaman ciertas armonías lánguidas..."²⁷⁶

Otra de las influencias de la obra de Wackenroder proviene del pensamiento medieval. Como señalan F. E. Sparshott y L. Goehr²⁷⁷, a pesar de que los estoicos otorgaron a la música un sentido irrelevante o que los Padres de la Iglesia tampoco veían su importancia en relación con la salvación, la música tuvo un importante papel no sólo en la liturgia cristiana, sino también en el pensamiento medieval. Como se ha puesto en evidencia con algunas de las ideas que nos han transmitido San Agustín o

²⁷⁵ Platón: *Timeo* 69 b.

²⁷⁶ Platón: *República. Libro III*. 398 e. Op. Cit. pg 96

²⁷⁷ *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie.

Boecio, la valoración de la música oscilaba entre ser un medio de exaltación de los principios matemáticos y de orden cósmico, a resultar motivo de aversión y censura por su sentido terrenal; la música podía considerarse un recurso eficaz para alcanzar al éxtasis místico, o convertirse en senda de placer que favorecía el alejamiento de los deberes religiosos.

En los ensayos de Wackenroder se reproduce la dualidad entre una realidad negativa y frustrante y una idealidad que se alcanzaba a través de la música. En algunos aspectos se advierten matices que pueden retrotraerse a la época medieval como el que la música sea una vía de acceso al misterio del universo; sin embargo, la intencionalidad del deber religioso no tiene el sentido de la época medieval. En los ensayos wackenroderianos, la fe, y la devoción están dirigidas hacia el arte, y el entusiasmo y el fervor no es hacia un dios sino hacia la música.

De época medieval existe un tratado del siglo XII, de Adelardo de Bath, en el que distingue de modo sintético la *música teórica*, aquélla que induce a la contemplación, el regocijo intelectual, y el deleite por su unidad, de la *música práctica*, que despierta la curiosidad, proporciona goce sensual y complace por su diversidad.²⁷⁸ Esta dualidad permanecerá como una constante a lo largo del pensamiento medieval. Algunos de los valores o actitudes de esta época permitirán una interpretación desde un punto de vista estético. Las ideas del bien, de la luz, de la proporción etc, además de una simbología religiosa, tendrán un valor artístico y estético tanto en la música como en el resto de las artes. Podrá advertirse en autores como Boecio, del siglo VI, a nivel filosófico, o en la obra sobre la práctica musical cinco siglos después, de Guido d' Arezzo.

Como sucedía en la cultura clásica, durante la época medieval se atribuía a la música unas proporciones y armonías inaudibles para el hombre, y como armonía y número, se consideraba que estaba en todas las cosas. Jacobo de Lieja escribía que la música lo abarcaba todo: "...a Dios, a los seres vivos corpóreos e incorpóreos, celestes y humanos, a las ciencias teóricas y a las prácticas. La música se encuentra donde haya armonía,

²⁷⁸ W. Tatarkiewicz: *Historia de la estética. Vol. II. La estética medieval*. Akal, Madrid, 2007, pg. 132 y ss.

donde se de una relación adecuada de los números, y está en todas partes: “*consonantia habetur in omni creatura*”.²⁷⁹

Como señalan, entre otros, A. Gallo, la cultura antigua permaneció durante la época medieval, aunque sufrió diversas transformaciones. El pensamiento pitagórico, platónico, aristotélico o aristoxénico se conocía y estudiaba durante la Edad Media. En los primeros años del Cristianismo, hubo períodos en los que puede considerarse que hubo un mayor desarrollo del pensamiento y reflexión estéticos. En el siglo IV los cristianos empezaron a plasmar y valorar la concepción de lo bello; la tradición antigua seguía estando viva y los cristianos le añadieron su propio criterio; se cristianizaron elementos paganos y se interpretaron diferentes categorías estéticas de la Antigüedad de un modo nuevo. En Oriente trataron de la reflexión sobre la belleza San Basilio y más tarde pseudo-Dioniso; en Occidente, concretamente en Roma, San Agustín seguido por Boecio y Casiodoro, resultan ser autores fundamentales en el ámbito musical.²⁸⁰

El interés por los problemas estéticos resurgió también en el siglo IX, tras un período de menor desarrollo, con el llamado Renacimiento Carolingio. En Occidente se reavivó el interés por la Antigüedad. Es la época en la que además de ser foco de atención la cuestión iconoclasta, el ámbito estético fue también de interés en autores como Alcuino o Juan Escoto Erígena entre otros, en Occidente.

La estética de los primeros tiempos cristianos continuó teniendo el concepto antiguo del arte, sin distinguir tampoco como los antiguos las *bellas artes*. En cualquier caso, los elementos teísticos serán el fundamento del pensamiento medieval. Lo espiritual se convertiría en la aspiración absoluta y la materialidad en el extremo opuesto, se convertirá en signo de negatividad. El rasgo característico del Medievo será la espiritualización y teologización de lo bello. El tema y eje central en las manifestaciones artísticas será Dios.

²⁷⁹ *Ibid.*, pg. 135.

²⁸⁰ *Op. cit.* 113 y ss.

II Música, belleza y número

San Agustín es el autor del tratado *De Musica* en seis libros (S. IV). Su pensamiento representa uno de los pilares de la teoría musical del Medievo. En relación con la música, representa la tendencia de exaltar su carácter matemático, por un lado, y por el hecho de reconocer el placer inmenso que genera, suponiendo un camino que puede acercar a Dios pero también alejar del deber religioso.

Definía la música como una ciencia del buen modular: *musica est scientia bene modulandi*, y en función de las diferencias entre la producción, la impresión, la creación o la valoración: "...una cosa es producir un sonido, que es competencia de un cuerpo; otra cosa es oír, que es efecto de una impresión del alma sobre el cuerpo; otra cosa es crear ritmos más lentos o más rápidos; otra cosa es que los recordemos; otra cosa es expresar un parecer sobre todos estos fenómenos, sea aprobándolos o desaprobándolos, como por obra del derecho natural..."²⁸¹

En las *Confesiones* se expresa el placer que proporciona la música y el riesgo que implica de alejarse de la oración religiosa. Como señala E. Fubini, San Agustín se debate entre el peligro de hallarse preso en el torbellino del placer que conlleva la melodía. Expresa la diferencia entre la fascinación por los sonidos y el contenido moral del texto religioso. Se ve avocado o bien a aceptar el placer de la música, olvidándose de las abstracciones de los teóricos y la metafísica, o renunciar a dicho placer en favor de la pura plegaria, de la palabra despojada de todo ornamento. Este dualismo se mantendrá como una constante a lo largo del pensamiento medieval en los diversos pensadores.

Escribe San Agustín: "...Contemplando el cielo y la tierra encontramos que lo que nos produce placer es la belleza, y en la belleza, las formas y en las formas, las proporciones, y en las proporciones, los números"²⁸² Ni la Antigüedad ni la Edad Media, poseían un sistema que concibiera la Bellas Artes, pero como indica M. Barasch, algunas observaciones dispersas de San Agustín parecen señalar una cierta jerarquía

²⁸¹ Op. Cit. Pg. 114.

²⁸² Texto procedente de *Teorías del arte* de M. Barasch. Alianza, Madrid, 1999, pg 62.

de valores inherentes a las diferentes artes. La música, el arte del número y de las proporciones, está clasificada en primer lugar; se ensalza por sus cualidades matemáticas, y por ello será una de las artes más valoradas.

Precisamente Wackenroder escribe sobre las virtudes de la música y resalta lo que en la época medieval era censurable. No es que nos aleje de Dios, es que nos acerca al misterio como de ninguna otra forma puede alcanzarse. Escribe sobre el placer y la fascinación de la música, que podría recordar por el entusiasmo el tono agustiniano, y sin embargo, no ensalza el hecho de que sea la matemática lo que sitúa a la música como un arte, sino por la capacidad de crear sentimientos.

III Ars y Música

El término *ars*, significaba el conjunto de conocimientos y nociones técnicas; abarcaba la teoría y la ciencia, en este caso atribuido a la música. Según G. Cattin, la evolución semántica a la que ha dado lugar la expresión antigua es la de conjunto de conocimientos relativos a los sonidos, para significar después, las obras producidas con sonidos, las creaciones concretas, acentuando e incluso volviendo exclusivo el aspecto práctico implícito.

En la época medieval el fin religioso y moral se llegó a situar por encima de lo bello. El arte debía servir a Dios, educar a los hombres moralmente, reproducir las leyes del universo (como la música) o simbolizar el cielo (como la arquitectura gótica).

La clasificación de las artes elaborada por Hugo de San Víctor, según Tatarkiewicz, la más completa de las clasificaciones medievales, distinguía entre artes *teóricas* (las ciencias), y *mecánicas* (la artesanía), pero no las *bellas artes*. Se denominaban *artes liberales* a las ciencias teóricas. Entre éstas, de las hoy consideradas bellas artes, figura sólo la música. La arquitectura se consideraba arte mecánica y la pintura y la escultura eran consideradas artesanías. La poesía dejó de tener el carácter de inspiración divina pero se la introdujo como parte de la ciencia de la retórica.

En los comienzos de la época medieval, la música, como arte liberal, se enseñaba en el Quadrivium. Las artes liberales se enseñaban en las Universidades y aquéllos que se dedicaban al estudio de esta música como

matemática eran llamados *musici*, mientras que los que se realizaban la práctica eran los instrumentistas y cantores. Éstos realizaban un largo aprendizaje en las escuelas monásticas y catedrales para aprender el repertorio litúrgico antes de que llegase la notación neumática, y posteriormente el estudio de lectura de la grafía musical para llegar con una buena preparación técnica a la ejecución. Su preparación práctica la conocemos entre otros datos a través de Guido d'Arezzo.

Como indica Tatarkiewicz,²⁸³ al realizar una evaluación de la teoría de las artes de la Baja Edad Media, hubo diferencias considerables entre las teorías medievales de la poesía, la música y las artes plásticas. La teoría de la música trataba este arte como una rama de la cosmología, es decir, que nos encontramos con un concepto cosmológico del arte, sosteniendo que la armonía no es una creación del hombre sino una propiedad del cosmos, el hombre no la crea, sino que la descubre. La armonía rige tanto el mundo material como el espiritual. Durante la Edad Media, se tiene la concepción de que la mente percibe mejor que los sentidos la armonía. Otro de los rasgos distintivos es que lo relevante en el músico es el conocimiento de la armonía, no su creación.

Se tiene también un concepto matemático del arte: la armonía del cosmos consiste en la proporción numérica. Esta es otra de las evidentes herencias de la Antigüedad. Y es además equivalente a lo que en las artes plásticas significa la teoría del módulo, el canon, o en la poesía, el pie de verso. También es la época en que se desarrolla un concepto teológico del arte: la teoría de la música partía del presupuesto de que la belleza como símbolo de Dios reside en el cosmos.

La teoría medieval del arte queda entonces resumida según W. Tatarkiewicz en tres características: 1) la interpretación cosmológica de lo bello, que se reflejó sobre todo en la teoría de la música; 2) la interpretación teológica de lo bello, que halló sobre todo su expresión en las artes plásticas y 3) la dualidad y coexistencia de tesis metafísicas y empíricas. La teoría medieval tenía una base cosmológica y teológica, pero el grueso de su

²⁸³ Op. cit., pg 118 y ss.

contenido fue empírico, proviniendo de experiencias artísticas concretas, sobre todo en el siglo XII.

La teoría medieval de la música ejerció cierta influencia en las teorías de las artes restantes y en la interpretación general del arte y de lo bello. La belleza consiste en la armonía, en las proporciones sencillas, en la relación adecuada de las partes, o como en la poesía, la belleza estriba en el ritmo y la relación de las palabras.²⁸⁴ Especialmente a lo largo del siglo XIII la influencia de Aristóteles se hace más patente en concreto en los textos de Santo Tomás de Aquino, en lo relativo a la importancia que se le concede a los aspectos sensibles de la naturaleza y de la belleza. Afirmaciones como que “bellas son las cosas que agradan a la vista”, o que “la belleza consiste en la debida proporción, pues los sentidos se deleitan con las cosas debidamente proporcionadas a ellos” permanecerán vigentes como referencias en la reflexión estética.

A través de la obra de teólogos y escritos de los filósofos encontramos la concepción de lo bello, lo bueno, lo consonante, etc... Entre los escritos de músicos y arquitectos encontramos teorías técnicas pero a medida que avanzamos hacia el siglo XII en adelante, hay una reflexión estética. La disputa fundamental en relación con las artes visuales giraba en torno al sentido de la iconoclastia, y en el caso de la música, se centraba en que el canto transmitiese el texto religioso y que la música no interfiriese ni alejase del sentido religioso.

En este sentido la influencia del pensamiento medieval en los escritos de Wackenroder se tornaría en un sentido inverso. No es precisamente el contenido del texto, sino la pura forma, el lenguaje propio de la música lo que debía ser su esencia. La música como arte autónomo quedará desmarcado de esta herencia de época medieval.

El concepto de proporción aparecía bajo diversos términos: *proportio*, *armonía*, *convenientia*, *commensuratio*, *consonantia* o *mesura*. En sentido cualitativo, es selección y disposición adecuada de las partes y en sentido cuantitativo, una sencilla relación matemática. En su variante cuantitativa, aparece en el Libro de la Sabiduría, en los Padres de la Iglesia,

²⁸⁴ Op. cit., pg. 137.

griegos y latinos, y en Boecio, que formuló sus conceptos basándose en la música. La variante cualitativa se ve en pseudo-Dioniso, o en san Agustín. El concepto de *claritas* fue muy significativo en la época medieval: la belleza no reside sólo en la proporción de las artes. Otra definición para belleza será: la magnitud, el número, el color, y la luz.

La analogía entre música y retórica es otro de los rasgos esenciales de este período. Entre el arte musical y las figuras del arte de la retórica se estableció una importante vinculación. Se escribía acerca de valores estéticos como la belleza o el ornamento y los medios de alcanzarlo en ambas artes. Se estudiaba la retórica antigua para poder aplicarla en la música. Según A. Gallo²⁸⁵, la escuela medieval había elaborado bajo el nombre de *colores rhetorici* una clasificación de los procedimientos técnicos que producían la ornamentación del discurso literario y poético en particular. Entre los tratados que fueron surgiendo entre los siglos XII y XIII cabe mencionar *Ars versificatoria* de 1175 de M. de Vendome o *Poetria* de J. de Garlandia. Todos contienen enseñanzas sobre las figuras o colores retóricos: *repetitio*, *conversio*, *complexio*, etc. El tratado *De musica mensurabili*, además de cuestiones estrictamente centradas en el ritmo en la música, contiene una exposición de las figuras retórico-musicales. El *color* es definido como una *belleza del sonido* o un objeto de la audición mediante el cual el oído recibe placer. El *sonus ordinatus* es el color musical que consiste en la repetición de un motivo musical descendente sobre los grados conjuntos de la escala.

IV Música mundana, humana e instrumental

Boecio, filósofo, político, matemático y teórico de la música del siglo VI, fue el autor de la obra titulada *De Institutione musica*, considerada referencia fundamental en la tratadística medieval para el estudio teórico de la música. Los dos ejes principales de su pensamiento son, por un lado, su concepción de la música en tres niveles: *mundana*, *humana* e *instrumentalis*, y por otro, la diferencia sustancial entre músico teórico y práctico.

²⁸⁵ Alberto Gallo, F.: *El Medioevo. Segunda parte*. Turner, Madrid, 1987. Pg 9 y 10.

Su concepción de la música implica una concepción matemática y fundamentalmente teórica. La música debe ser conocimiento teórico y no actividad práctica. Ello responde a la tendencia general del medievo a pensar en la superioridad de la mente sobre el cuerpo. Escribe Boecio que “el músico es aquel que, mediante la reflexión, se dedica al conocimiento musical, no con la esclavitud de la acción, sino con el señorío de la especulación”²⁸⁶. La idea generalizada acerca de la diferencia entre arte y artificio, entre elaboración manual frente a la razón queda reflejada en su afirmación: “...Hay que considerar que todo arte (*ars*), al igual que toda disciplina, tiene por naturaleza propia mayor dignidad que cualquier otro oficio (*artificium*) que se realiza con la actividad manual del ejecutante (*artifex*). En efecto es mucho más elevado y noble conocer lo que hace alguien que hacer nosotros mismos lo que algún otro conoce, ya que la habilidad manual sirve como un esclavo, mientras que la razón ordena como una señora... Tanto más digna es, por tanto, la ciencia de la música, entendida como conocimiento teórico, que el hacer sólo con la obra y los gestos...”²⁸⁷

Desde esta perspectiva, Wackenroder representa lo opuesto a lo que transmitía Boecio. Para nuestro autor dieciochesco, la música debe disfrutarse, con el placer de los sentidos; no debe convertirse en una materia para ser analizada y teorizada.

La triple división de la música es una de las ideas de Boecio que ejerció una gran influencia en los siglos posteriores. La *musica mundana* “es la música del universo, que hay que estudiar sobre todo en los cielos, es el resultado de la unión de los elementos o de la variación de las estaciones.”

El modo de comprender lo que significa la *musica humana* consiste en examinarse a sí mismo. Boecio plantea la siguiente cuestión: “...¿qué une al cuerpo la incorpórea vitalidad de la mente sino una relación ordenada (*coaptio*), como si se tratase de una justa combinación de sonidos graves y agudos para producir una única consonancia? Además, ¿qué podría asociar

²⁸⁶ Boecio, *Tratado sobre música*, Op. Cit. Pg. 39.

²⁸⁷ *Ibid.*, pg 39.

entre sí las partes del alma, la cual -según la doctrina de Aristóteles- es resultado de la fusión de lo irracional con lo racional?”²⁸⁸

Por último, la *musica instrumentalis* es la parte de la música propia de los instrumentos. Boecio describe los diversos mecanismos de los mismos como la tensión de las cuerdas, el aire en los instrumentos de viento, o la percusión.

Habrán de pasar varios siglos para que la concepción de Boecio deje paso a la valoración de la música como actividad práctica, como interpretación e improvisación y no únicamente como teoría y especulación filosófica. Igualmente será ya en época renacentista cuando la figura del músico práctico alcance la valoración de artista perteneciente al ámbito del arte liberal.

La obra de Wackenroder respresenta como hemos señalado lo opuesto a lo el pensamiento medieval nos transmitió: la crítica a la concepción matemática y la reducción de la música al número. La defensa absoluta del placer de los sentidos, y por último, la crítica severa a centrar el valor de la música en teorizar sobre su materia o analizar fríamente sus elementos como lo fundamental en ésta.

²⁸⁸ Boecio: *Institutione musica* en Cattin, G.: *El Medioevo. Primera parte*. Turner. Madrid, 1987. Pg. 162-165.

4B Inspiración, técnica y contemplación en el arte. *Sobre lo concerniente a los distintos géneros en todo arte y especialmente a los distintos tipos de música de iglesia. Los fragmentos de J. Berglinger dedicados al Oratorio, la Pasión y la secuencia Stabat Mater.*

En el ensayo titulado *Sobre lo concerniente a los distintos géneros en todo arte y especialmente a los distintos tipos de música de iglesia* encontramos una de las muchas manifestaciones de absoluta admiración del autor por el arte de la música. El autor del escrito, el compositor imaginario creado por Wackenroder, Joseph Berglinger, señala en el comienzo la virtud de la diversidad en el gusto; escribe sobre los distintos tipos de música, ya se trate de piezas de danza, de obras sinfónicas (a las que hace alusión en otros capítulos) y en este caso particularmente trata de señalar la capacidad excepcional de la música sacra para conmover y despertar sentimientos.

Además del gusto por lo diverso, que enlazaría con la noción fundamental de tolerancia, a la que aludimos en la primera parte de este trabajo, hay otra cuestión importante, vinculada con una de las constantes en los escritos de Wackenroder, como es el valor de la experiencia y la contemplación estéticas. En este caso el arte de la música es entendido como la experiencia y la contemplación estética que nos lleva a un estado especial que nos aleja de la cotidianidad.

Berglinger sitúa la música como el arte que permite de un modo más enigmático alcanzar los sentimientos de manera más intensa; el acceso al misterio del mundo, a los enigmas de la existencia, adelantando en cualquier caso la concepción romántica del arte. Sin embargo, al mismo tiempo, en los ensayos de Berglinger de *Las Fantasías...*, se encuentra una crítica negativa hacia el amor a un solo tipo de arte: “me resulta extraño que quien profese amar el arte constantemente se restrinja, o bien a la literatura o a la música o a cualquier otro arte; o bien a obras de un tipo o género y dan la espalda a otros tipos de arte;... o cuando la naturaleza ha creado artistas que sólo sienten en un campo del arte. No puedo entender cómo un verdadero amor

al arte no querría disfrutar de todas las artes. Nadie nace con media alma”²⁸⁹.

Podría interpretarse que el hecho de disfrutar de todas las artes no significa que no deje de ser para el protagonista la música la que nos lleve a las regiones más misteriosas de nuestros sentimientos. “Unos aman lo cómico, otros lo trágico. Sin embargo, toda alma humana puede pasar por toda la variedad. ¿Por qué elegir entre estar entre amigos o contemplar en soledad las montañas?...Un buen corazón, sincero, sentirá el supremo deleite con la música”²⁹⁰.

En este ensayo dedicado a los distintos géneros de música religiosa, Bergligner afirma que es el tipo de música que, en su escucha, siempre le parece el mejor, magnífico, que causa el olvido de los demás géneros de música: el arte se da cuando se olvida el resto de las cosas. El interés por la música de iglesia se aprecia cuando escribe: “El verdadero placer y la verdadera superioridad de un arte ocurren cuando uno olvida todos los demás tipos. Me gustan las más variadas tipologías de géneros del arte musical, como la música de iglesia o la música de danza, aunque me inclino más por la primera por su poder expresivo”²⁹¹. En el ensayo tratará de expresar su opinión acerca de este tipo de arte, del que afirma que juzgada desde lo subjetivo, la música religiosa es la más noble y exaltada.

Según E. Behler²⁹², en este capítulo desarrolla una “teoría comparativa” del arte y estudia atentamente las diferentes formas artísticas, del modo en que éstas se establecen en la poesía, la pintura y la música, respecto al fin de una veneración de lo divino. Según Behler, estas tres artes compiten por el lugar más cercano posible al *trono divino*. “Pero la música es la más osada y audaz en la alabanza a Dios porque en un extraño e intraducible lenguaje, con fuerte sonido, con impetuoso movimiento y con

²⁸⁹ Wackenroder. F. A. Pg. 182.

²⁹⁰ *Ibid.* Pg. 183.

²⁹¹ *Ibid.* Pg. 183.

²⁹² Behler, E. Op. Cit. Pg. 27.

armónica confluencia de una multitud entera de esencias vivas, se aventura a hablar de las cosas del cielo”.²⁹³

Wackenroder a través de la creación del compositor ficticio Berglinger, menciona tres musas inspiradoras de las artes: la de la Poesía, la Pintura y la Música²⁹⁴, sin embargo se detiene en la música sacra y sus distintos tipos. Berglinger alude con un lenguaje lleno de vehemencia a los diversos sentimientos que la escucha de ese género música le produce. “La musa de la música no habla de las cosas celestiales siempre de un mismo modo. Cada forma resulta ser un bálsamo para el corazón del hombre, si uno entiende su verdadero significado correctamente”²⁹⁵. A través de numerosas metáforas expresa su admiración y distingue entre una música cuyo estilo es sencillo, y de carácter conovedor, y otro estilo más grandioso y sublime. La alusión podría ser a las diversas secciones de los oratorios y cantatas, que

²⁹³ Íbid. Pg. 28.

²⁹⁴ Se trataría de una de las clasificaciones que han perdurado especialmente a partir del siglo XIX. Determinar los horizontes del sistema de las bellas artes, como señala Franzini es una de las cuestiones fundamentales del pensamiento estético, y centra la cuestión del concepto de *bellas artes* como hijo de la *Querelle* y atribuye su papel fundador a Charles Perrault, quien en un escrito de 1690 titulado *Gabinet des Beaux-Arts* cataloga hasta ocho bellas artes, a saber, la elocuencia, la poesía, la música, la arquitectura, la pintura, la óptica y la mecánica. Es significativo que Perrault, rechazando la denominación medieval y después renacentista de *artes liberales* (cada vez más amplia gracias entre otros a Leonardo o a Alberti) que incluyeron disciplinas que se habían considerado *mecánicas*, continúa con la tradición mixta colocando en su ámbito la óptica o la mecánica, signo, observa Franzini, de que la *Querelle* suponía la continuación de la disputa entre las artes, propia del siglo XV y que jamás queda resuelta.

Como asegura Tatarkiewicz, anteriormente a la utilización del concepto clásico de *bellas artes*, se hablaba de *artes liberales*, pero también de *ingeniosas*, *nobles*, *pictóricas* o *musicales*. En el caso de las *artes musicales* M. Ficino, director de la Academia Platónica de Florencia conservó el término de artes liberales pero incluyó la arquitectura y la pintura, que anteriormente se pensaban como mecánicas y también incluyó la poesía. Lo que pensaba que podía ser el nexo era la música la que inspira a los creadores, loo oradores, poetas, escultores y arquitectos. Op. Cit. Pg. 112. Hemos tratado acerca de los conceptos de mimesis e imaginación en las bellas artes en la parte primera de nuestro trabajo.

²⁹⁵ Wackenroder. F. A. pg. 184.

están formadas por secuencias de carácter más melódico e intimista en las arias y de momentos de mayor grandiosidad y densidad sonora en las secciones con el coro o con la intervención de las partes instrumentales completas.

Uno de los tipos de música descritos por Berglinger, podríamos denominarlo de *estilo sentimental*. Esta música es descrita como aquella que a veces se mueve a través de vivas y alegres notas, entre armonías sencillas y deleitosas y a veces un poco más elaboradas y adornadas, con melodías más intrincadas y su sentido es de celebración y alabanza. Según Berglinger este tipo de música de iglesia expresa el carácter de aquellos individuos que tratan de expresarse con ánimo, y a través de alabanzas expresan deseos y regocijos, con carácter ingenuo e inocente. Este tipo de música de iglesia es según lo describía en estos ensayos, como “la más corriente y amada, y representa una de las disposiciones más comunes entre los hombres.”²⁹⁶ Es especialmente el carácter sentimental y conmovedor lo que la define, frente al siguiente tipo que podríamos decir se trataría de un estilo más grave y sublime.

“Otro género de música llena de magnificencia, exuberante, es característico de algunos espíritus escogidos. Como la mayoría de las personas, aquellos que crean esta música, no miran el arte como un mero problema de composición de entre todas las posibilidades, con sus normas y reglas; no es ese su objetivo. Más bien usan grandes masas de sonidos como si de una pintura maravillosa se tratase para plasmar la magnificencia, lo divino; se busca la profundidad y no tanto la delicadeza de lo pequeño sino de lo sublime y grandioso. Esta música se genera entre poderosos y lentos movimientos y transporta nuestras almas a un estado de intensa excitación. A veces se mueve entre las portentosas voces de un coro con fervor; majestuosa, como la naturaleza de las montañas”²⁹⁷.

Un tercer tipo de música sacra que señala Berglinger sería un estilo más severo, menos adornado, con un carácter intimista, pensado para un

²⁹⁶ Wackenroder F. A. pg. 184.

²⁹⁷ *Ibid.* Pg. 184.

sentido más individualista. En este caso, podría referirse a una música más estrictamente protestante, al tipo de coral. Pero como veremos, a veces las músicas protestante y católica ejercían interinfluencias, lo que queda puesto de relieve en el gusto musical de Wackenroder.

Por último alude a “las silenciosas y penitentes almas para quien resulta un sacrilegio alabar a Dios con la melodía terrenal y traer su divinidad al mundo mortal... A ellos pertenece el antiguo coral como un eterno miserere *mei domine*. Lentos y profundos acordes recordarían el camino por valles con peregrinos. Musa contrita, de aquellos que han ofendido a dios. Su alma está en largos períodos con los mismos acordes pero cada cambio es expresivo y conmueve los corazones....A veces suena nítido, brillante....al final, la progresión de la música cada vez más lenta resuelve hacia la cadencia final...”²⁹⁸

Se trata de un capítulo, como hemos señalado, repleto de metáforas, con una escritura alusiva a las ensoñaciones y de la música como experiencia estética especial que la distingue del resto de las artes. Las imágenes metafóricas se complementan con características del lenguaje musical como la progresión de los acordes, las líneas más sencillas o más complejas, los coros, los vientos, el coral, o el miserere. No trata de definir los géneros ni analizarlos formal o armónicamente; simplemente su intención es distinguir los estados emocionales que generan. Más adelante nos detendremos en estos géneros musicales desde el punto de vista histórico-musical.

Stabat Mater dolorosa en La extraña vida musical de Joseph Berglinger.

El otro capítulo en el que encontramos referencias específicas a la música sacra es el titulado *La extraña vida musical de Joseph Berglinger*. Si bien, hemos querido centrar el contenido de dicho capítulo en la cuestión del *conflicto vida y arte* que dedicamos en el punto 2D, en este caso

²⁹⁸ *Ibid.* Pg. 185.

aboradamos la música religiosa a la que se alude en un pasaje, y concretamente a la Pasión, el Oratorio y más específicamente al *Stabat Mater*. A este tipo de música nos referiremos desde el plano histórico-musical y señalaremos algunas cuestiones relevantes a nivel musicológico, tratando de subrayar aquello que Wackenroder encontraba de excepcional en dicha música.

En la breve novela *La extraña vida musical de Joseph Berglinger*, el último de los capítulos de *Las efusiones...* además de la sinfonía, hay una alusión al oratorio y a la composición para Pascua de una pasión. El narrador, el monje amante del arte, dice de Berglinger que “le gustaba ir a las iglesias para oír resonar los sagrados oratorios”²⁹⁹. Y del *Stabat Mater* señala que Berglinger “diariamente evocaba con nostalgia el magnífico tiempo vivido en la residencia episcopal y recreaba las cosas deliciosas que allí había escuchado. A menudo recitaba las palabras graciosas y conmovedoras que conservaba en su memoria del primer oratorio espiritual que había escuchado y que había causado en él una impresión tan superior y profunda y recitaba las primeras estrofas del *Stabat Mater*”³⁰⁰:

*Stabat Mater dolorosa
juxta crucem lacrimosa,
dum pendebat filius:
cuyus animam gementem,
contristatam et dolentem
pertransiivit gladius.*

*O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti:
Quae moerebat et dolebat
Et tremebat, cum videbat
Nati poenas inclyti.*

²⁹⁹ Wackenroder. E. C. Pg. 223.

³⁰⁰ *Ibid.* Pg. 230.

El clima espiritual de la música sacra vocal en el siglo XVIII. La cantata, el oratorio y la pasión en la Alemania del siglo XVIII

Las diferencias entre la Reforma y Contrarreforma, supusieron a lo largo del tiempo una distinción entre la música evangélica y la católica, a pesar de los elementos comunes. Esto generó unas especiales características en lo que, según Basso,³⁰¹ podemos denominar la *música espiritual* por un lado y la *música sacra* por otro. La primera equivaldría a una derivación mística que ensalzaba las páticas devocionales; obedecería al sentimiento subjetivo y era por consiguiente independiente del formalismo del rito. La segunda, apoyada por una tradición centenaria trataba de adornar el rito de la celebración del culto y estaría directamente coordinada con la liturgia y el servicio divino.

Según Basso, una vez que se sustituyó el narrador o el elemento histórico a comienzos del siglo XVIII, el oratorio, una de las manifestaciones devocionales más importantes de la época, se convirtió en “un perfecto drama espiritual” que tomó como modelo la tragedia antigua. Éste es uno de los géneros musicales a los que alude Wackenroder, si bien veremos que en realidad alude a lo que se ha denominado secuencia. En todo caso, hay puntos comunes sobre los que trataremos en lo que sigue.

El oratorio latino trata de los temas bíblicos, con la intencionalidad de exaltar sus valores. Musicalmente procedía del motete concertado y el coro expresaba los sentimientos de grupo de fieles. El oratorio en lengua vulgar se adaptó al esquema del melodrama hasta en el uso de la sinfonía de obertura. El aria *col da capo* fue la fórmula típica para las situaciones afectivas, destacando la importancia de la cantabilidad solística.

En el oratorio, el estilo romano dejó paso al napolitano, lo que implicaba subrayar lo expresivo, sentimental y lo patético, destacando A. Scarlatti. Y en esa línea, como veremos más adelante, G. B. Pergolesi.

³⁰¹ Basso, A. *Historia de la música, La época de Bach y Haendel*. Turner, Madrid, 1986. Pg. 105.

La música sacra empleaba el contrapunto para embellecer la liturgia, y constituía la característica principal. El empleo de la policoralidad, el empleo simultáneo de dos o más coros contrapuestos se consideraba instrumento para la celebración de la ceremonia religiosa (la missa solemnis). Com señala Basso, el triunfalismo de ciertas páginas (la utilización de trompetas en las partes del Hosana, las fugas en el Amen, o el virtuosismo en el Kyrie) se complementaba coherentemente con la tranquila y armónica meditación de otras partes como el Crucifixus, confiadas a solistas y a usos de técnicas contrapuntísticas cromáticas. Los instrumentos concertantes entraban en escena para adornar las arias solísticas (como ocurría en los oratorios y las pasiones).

Las soluciones estilísticas de este tipo eran frecuentes tanto en los motetes como en las composiciones litúrgicas pluripartitas (vísperas, salmos, secuencias, como en este caso a la que aludiremos del *Stabat Mater*). Basso señala que en este aspecto, quien aportó modelos ejemplares fue A. Vivaldi, autor también de motetes sobre textos no litúrgicos, como el *Magnificat* o el *Gloria*.³⁰²

La producción sacra no tenía demasiada difusión a nivel de edición, ya que ésta se sometía a las reglas de consumo inmediato. Se daría alguna excepción, a pesar de las convenciones y costumbres, que impusiera un cierto ritmo productivo a quien disfrutase con regularidad de un sueldo. De estas excepciones nos interesa para nuestro trabajo resaltar las que afectan al panorama italiano; en concreto el *Stabat Mater* de G. B. Pergolesi y los *Salmi* de B. Marcello.

Fue excepcional la consideración de la que gozaría la composición de Pergolesi, que también J. S. Bach conocería y utilizaría para el Salmo 51 en torno a los años 1741-46, la obra que es quizá la última escrita por el maestro de Iesi en 1736, publicada en París y Londres pocos años después de su muerte, y difundida en innumerables manuscritos pocas veces fieles al original, el cual, está escrito para soprano, contralto, instrumentos de cuerda y continuo, cuyas adaptaciones o versiones hicieron Hiller en 1773, Vogler, Paisiello en 1810 o Salieri, a las que se añadían instrumentos de viento,

³⁰² *Ibid.* Pg. 112.

intervenciones corales en el Amen final o incluso modificaciones en la armonía.

La secuencia de Pergolesi constituyó una muestra significativa del nuevo clima sentimental y patético introducido en la música sacra por obra del estilo napolitano (intercalado de arias y duetos), pero sin alardes vocalísticos inútiles, y más bien sencillo, cantabile, afectuoso, delicado, melancólico y casi nunca hierático, subjetivo, conmovedor, que es lo que Wackenroder destaca principalmente. Y se advierte cuando escribe a Tieck que él se emociona con lo conmovedor...”No entiendo por qué a ti lo elevado ha de hacerte soltar las lágrimas más que lo sentimental”.

Las Cantata sacra influyó en el Stabat Mater de Pergolesi. La cantata, en su forma sacra tiene poco relieve en la música católica y fue sin embargo esencial en la espiritualidad germánica y el momento fundamental de la liturgia musical luterana. Va antes que el sermón y temáticamente se inspira en los pasajes evangélicos fijados para cada una de las festividades. El concierto espiritual (*geistliche Konzert*) y el diálogo tendrían en Buxtehude la referencia absoluta y al intermediario entre Schütz y Bach.

Uno de los elementos clave para entender el gusto musical de Wackenroder sería señalar el cambio de relevancia que sucedió del siglo XVII al XVIII en la sensibilidad religiosa ocurrido después de la consolidación del movimiento pietista, que impuso una radical transformación formal y temática de la cantata sacra. Como escribe Basso, la *pietas* que aquel movimiento reivindicaba era fruto de una exaltación mística, tendente a recuperar el sentimiento individual, excluido del racionalismo objetivo que había invadido la cultura teológica y la práctica devocional luterana: el sentido de la nostalgia y de la melancolía, pero también una renovada consciencia de la alegría, el triunfo de la amistad y una cordialidad en el trato están en la base de esta corriente que tanto contribuirá después en la formación del sentimiento romántico.

La expresividad requerida implicó entonces tanto en los textos como en la música un mayor adorno. Los textos adoptaron la poesía madrigaística sustituyendo la cita bíblica directa y la paráfrasis evangélica por la esencia lírica y sentimental. En la práctica, la concepción unitaria del concierto espiritual que se tenía en el siglo XVII se susutituye por una estructura

polivalente y pluripartitua formada por textos de triple extracción; pasajes bíblicos, elementos madrigalísticos y corales a los que correspondía distintas estructuras musicales: el recitativo seco en lugar del arioso para los primeros, las arias col da capo en lugar de las estróficas para los segundos y los corales armonizados³⁰³. Lo que es relevante es que se trataba de subrayar el aspecto individualista y subjetivo de la orientación espiritual.

Además del coral y la cantata, ocuparía un lugar destacado la pasión, que en la época de Bach y Haendel llegó a uno de sus momentos álgidos. En este caso, nos referimos también a esta forma musical porque Wackenroder alude directamente en el capítulo de *La extraña vida musical de Joseph Berglinger*, como obra que compone justo antes de su muerte. El pasaje narra que tras realizar él mismo una interpretación en un concierto de una hermosa música compuesta por él, parecía que fuese la primera vez que conmovía a quien lo escuchó, lo que le reconfortó tras años de sufrimiento. Y tras ese momento de plenitud y de alegría, llega el conocimiento de una mala noticia. Su hermana le visita para avisarle de que el padre está en el lecho de muerte. Berglinger viajó para verlo después de años de ausencia y finalmente lo ve morir.

En ese tiempo le encargan una Pasión para la Pascua. Pero afligido no podía componer. Hasta que de forma repentina “se levantó con fuerza y alzó sus brazos al cielo con el deseo más ardiente, llenó su espíritu de una poesía suprema, de un canto sonoro jubiloso y escribió en un estado de maravillosa inspiración aunque siempre bajo violentos cambios de ánimo una música de Pasión que con melodías penetrantes que comprendían en sí todos los dolores de la pasión será una pieza maestra para toda la eternidad. Su alma era como la de un enfermo que en un fantástico paroxismo muestra una fuerza mayor que la de un sano. Pero una vez hubo ejecutado el oratorio, acalorado y violentamente tenso, el día santo en la catedral, se empezó a sentir muy débil y flojo. Una debilidad nerviosa afectó todas sus fibras igual que un traicionero rocío: estuvo enfermo una temporada y murió no mucho después, en la flor de la vida”³⁰⁴.

³⁰³ Íbid. Pg. 113

³⁰⁴ Wackenroder. E. C. Pg. 247.

Según Basso³⁰⁵, en los países católicos el género se asemejó al oratorio, utilizando un texto poético, un libreto concebido como un argumento sacro en sustitución del dictado evangélico propiamente dicho. Autores de Pasiones fueron Perti, Ariosti, o Caldara, pero hay que decir que el estímulo poético transformó la que habría de ser una narración con acompañamiento musical, una *lectio* en forma de meditación penitencial sobre el tema de la muerte y de la redención del pecado y favoreció la reducción de la pasión a la última fase de la pasión: la muerte de Cristo, el descendimiento de la cruz y la sepultura.

De ahí proviene el auge del *sepulcro*, género musical que tuvo un éxito especial en Viena en la obra de maestros italianos como A. Draghi o A. Caldara y en extranjeros como J. H. Schmelzer y J. J. Fux, y del lamento (el llanto y el dolor de María o de San Juan al pie de la cruz o junto al sepulcro).

La base de las Pasiones es el coral, que sería como lo denomina Basso la tradicional *voz espiritual del pueblo alemán*, cuyo empleo depende de las exigencias expresivas y no sólo litúrgicas: la formación de zonas de meditación, la necesidad de producir momentos de tensión y de suspensión del drama, la existencia de elementos dialécticos que conduzcan a la purificación.

Precisamente en la confesión luterana es donde el género de la Pasión encontró el terreno más propicio para desarrollarse según sus elementos originales. Las modalidades formales se reducen a dos principios: el oratorio-pasión y la pasión oratorial. El primer tipo es como un oratorio con su propio texto poético, de un libreto, y el segundo toma íntegramente el texto de uno de los cuatro evangelistas intercalándolo con piezas poéticas tipo madrigalístico y corales, del segundo tipo destacan especialmente las Pasiones de Bach. Supuestamente Bach había escrito cinco Pasiones, tres de las cuales se perdieron. Nos han quedado la *Pasión según San Juan* cuya primera ejecución es de 1724 y la *Pasión según San Mateo* de 1729; el resto perdidas.

³⁰⁵ Basso, Op. cit. pg. 111.

Las dos Pasiones que nos han llegado son obras maestras de la literatura musical universal. Son del tipo pasión-oratorio: una al texto evangélico, cantado en la parte narrativa por un narrador evangelista, tenor, en estilo recitativo, y en la parte dialogada voces solistas y corales (con asignación ocasional de la representación de personajes solos o en conjunto), arias y ariosos madrigalísticos para facilitar la meditación y reflexión, piezas solemnes en estilo motetístico en el comienzo o en el final y corales litúrgicos por el coro. Tiene especial relieve el recitativo seco, o semplice, acompañado por el continuo, que es la base y esencia de las Pasiones bachianas. El esquema formal es el mismo que el de las cantatas y como éstas, se ejecutan en dos partes (antes y después del sermón) con coros al estilo motetístico, corales, arias silísticas, la mayoría de las veces con instrumentos obligados.

Stabat mater dolorosa³⁰⁶

Canto latino empleado para la liturgia romana como secuencia e himno. El texto *Stabat Mater dolorosa* ha sido atribuido a Jacopone da Todi (m. 1306). Sin embargo es improbable su autoría. En todo caso es claro el origen franciscano que se remonta al siglo XIII. El texto no era aparentemente una secuencia de la misa, pero tenía la forma métrica de la secuencia (pares de versículos en metro trocaico con el esquema de rima aab aab).

Se empleó como secuencia hacia finales del siglo XV, en conexión con la nueva Misa de la Compasión de la Virgen María. La melodía de lamento asignada a la secuencia LU, 1634v parece de la misma fecha, aunque los elementos melódicos pueden encontrarse en secuencias más antiguas. Fue eliminada de la liturgia en el Concilio de Trento (1543-63) pero recuperada bajo el papado de Benedicto XIII en 1727 para el uso de los Siete Perdones (viernes de la quinta semana de Cuaresma y tercer domingo de Septiembre)

El uso que se hacía del Stabat Mater como himno del Oficio para ocasiones data de esa época; en el Breviario Romano se dividía en las

³⁰⁶ Información procedente del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.
Entrada de John Caldwell y Malcolm Boyd.

siguientes secciones: ‘Stabat mater’ (Vísperas), ‘Sancta mater istud agas’ (Maitines) and ‘Virgo virginum praeclara’ (Laudas). Stäblein dio cuatro melodías de himnos de los siglos XVII y XVIII.

El texto, con algunas variantes, era una parte de una antífona del siglo XV que se puede encontrar en el Eton Choirbook de compositores como J. Browne, W. Cornysch o R. Davy. En el siglo XVI y XVII destacarán los de Josquin des Prez, Gaffuris, Palestrina, Lasso hasta llegar al de Alessandro Scarlatti y G. B. Pergolesi como dos de sus cumbres compositivas.

En 1508 el editor Petrucci publicó la que era un obra a cuatro partes como un lauda de Dammonis. Josquin realizó una a cinco partes. Palestrina compuso a ocho partes reales de las que se ha resaltado su sensibilidad, fluidez rítmica, expresividad armónica y riqueza de texturas con doble coro. El de Lasso también a ocho partes

El estilo antiguo (*stile antico*) extendió su influencia en la polifonía del Stabat Mater a lo largo del siglo XVIII, especialmente en Roma. Domencio Scatlatti, lo realizó a 10 partes, probablemente compuesto entre 1715 y 1719 mientras era maestro de la Capilla Giulia, y sigue la tradición de la escritura coral romana, aun con una armonía y sentido tonal más modernos. Las composiciones con acompañamiento instrumental con alternancia del coro con arias para solo y dúos fueron típicas durante el siglo XVIII. Buen ejemplo de ello es la obra de Caldara, que amplía el estandar de voces y orquesta, además de los solistas, el coro, las cuerdas y el continuo, dos trombones para resaltar el tono sepulcral. Compositores italianos solían emplear la misma tonalidad para dar unidad a la obra.

Fuera de Roma la secuencia se hacía con voces solistas y acompañamiento instrumental. La composición de Pergolesi, completada en 1736, para reemplazar a la de A. Scarlatti que se interpretaba anualmente en Nápoles durante la Cuaresma por muchos años. Los dos trabajos son para soprano, alto, dos violines y continuo y están influidos como señalamos anteriormente por la cantata sacra y el dúo de cámara. La de Scarlatti tiene 18 secciones de las que cinco son dúos. La de Pergolesi son 12 secciones y obtuvo una popularidad inmediata y tuvo un número muy importante de ediciones a lo largo del siglo XVIII, muchas veces con arreglos de otros

compositores. La que compuso tempranamente Mozart está perdido (K33c, 1766); Haydn compuso una hacia de 1767. La de Schubert de 1859 emplea las 12 primeras estrofas. A lo largo del siglo XIX frecuentemente se compuso como obra de concierto más que para uso litúrgico. Compositores de la talla de Liszt, Dvorak o Verdi también compusieron Stabat Mater.

Giovanni Battista Pergolesi

(Iesi 1710; Pozzuoli, cerca de Nápoles, 1736).

Algunos estudiosos han señalado³⁰⁷ que distintos escritos de finales del siglo XVIII y XIX crearon cierta leyenda y distorsión de la figura de Pergolesi, pero que en todo caso fue uno de los compositores más sobresalientes de su época. Escribió regularmente para el teatro de San Bartolomeo, sus trabajos de obras cómicas en teatros menores alcanzaron gran popularidad y fue vicemaestro de la capilla real con 22 años, teniendo la posibilidad de la protección de las más importantes familias reales napolitanas.

Su fama universal fue creciendo progresivamente. Poco tiempo después de su muerte, a los 26 años de edad, se publicó una colección de cuatro de sus cantatas: la primera vez que se publicaron en Nápoles y en 1738 apareció una segunda edición. La reina de Nápoles Maria Amalia ordenó la representación en 1738 de *La serva padrona* y de *Livietta e Tracollo* del que resaltó como el hombre más grande tras escuchar la música.

Su fama también la alcanzaron además de las obras destinadas para la iglesia, particularmente *La serva padrona*, trabajo que tuvo unas 25 producciones en sus primeros diez años en Roma, Spoleto, Parma, Milán, Fermo, Graz, Lucca, Venecia, Munich, Desde; Módena, Siena y Hamburgo.

En París se representó en 1752, la primera vez en 1746, pero esta segunda vez tuvo importantes repercusiones porque desencadenó la famosa *Querelle des Bouffons*, las discusiones entre los defensores de la ópera tradicional francesa frente a los que defendían la ópera buffa italiana. Pergolesi se asoció a los defensores como J. J. Rousseau de la italiana

³⁰⁷ Según el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

El *Stabat mater*, publicado por primera vez en Londres en 1749, se convirtió en el trabajo más editado como obra única durante el siglo XVIII. Se difundió además con muchas adaptaciones, incluida la de J. S. Bach (*Tilge, Höchster, meine Sünden*).

En su música sacra, Pergolesi empleó un estilo que se había desarrollado recientemente en Nápoles. En las misas, sólo al Kyrie y al Gloria se les ponía música a gran escala. El Kyrie tiene una larga fuga en el Christie con elementos concertantes, con lenta introducción y posterior cadencia en el Kyrie eleison. El Gloria es dividido movimientos corales, con ensembles y solos. Pergolesi produjo diferentes versiones de sus misas en Re y en Fa, con dos y cuatro coros (se demandaba aún música policoral para ocasiones de festividad)

Las secciones para solo en la música religiosa de Pergolesi son piezas de aria, distintas a las de ópera y oratorio y más bien derivadas de los conciertos vocales e instrumentales. Muchos de los movimientos de coral tienen influencia similar. Estilísticamente la música sacra de Pergolesi se caracteriza por un vivo e intenso carácter declamatorio del texto y la calidez y expresividad melódica de las secciones a solo además de los ricos contrastes de las partes corales.

Posiblemente hayan ejercido influencia en el último trabajo (aunque algunos estudios indican que hay otro más) de sus maestros Francesco Durante y Leonardo Leo, que le sobrevivieron ambos. El *Stabat Mater* para dos voces solitas y cuerdas, su obra más famosa, escrita para reemplazar el *Stabat Mater* de Alessandro Scarlatti, para las mismas voces e instrumentos.

En el de Pergolesi se aprecia el nuevo acercamiento al movimiento vocal de tipo concertante y el desarrollo del aria de iglesia, y además, la aplicación temprana en la música sacra del estilo expresivo sentimental. Esto es lo que posiblemente haya resultado tan seductor a los oyentes, incluido Wackenroder.

La obra generó bastante polémica por el estilo, concretamente por la técnica compositiva que no se ajustaba a los cánones ortodoxos del contrapunto. El Padre Martini criticó determinados usos del contrapunto, mientras otros encontraron y celebraron en esta obra el estilo galante

expresivo y nuevo. Es éste estilo de carácter conmovedor el que, pensamos, atrajo irremediablemente a Wackenroder.

La salud de Pergolesi se iba deteriorando especialmente en el verano de 1735. Su última labor teatral fue *Il Flaminio*, comedia sobre el texto de Federico en el Teatro Nuevo de Nápoles en otoño de ese mismo año. El libreto refiere a Pergolesi como organista de la capilla real. La comedia se volvió a representar en el invierno de 1737 en el Teatro dei Fiorentini y en el Carnaval de 1743 en Siena como *diverimetrn giocoso*.

A comienzos de 1736 Pergolesi se desplazó al monasterio Franciscano en Pozzuoli, fundado por los antecesores de su patrón el Duque de Maddaloni. Su tía, Cecilia Giorgi, de Iesi, que había sido su guardesa, permaneció en Nápoles; y parece ser que le entregó a ella sus posesiones, lo que sugería que no tenía expectativas de recoger. Según Boyer, durante su enfermedad Pergolesi compuso la Cantata *Orfeo*, el *Stabat Mater* y supuestamente un último trabajo aún que sería un *Salve Regina* en Do menor para soprano y cuerdas. Villarosa, sin embargo, asegura que la última composición de Pergolesi fue el *Stabat Mater*, escrito como ya hemos comentado para la iglesia de Santa María de los siete dolores en Nápoles (S. Maria dei Sette Dolori) reemplazando al *Stabat Mater* de Alessandro Sacarlatti.

Pergolesi murió con 26 años en Pozzuoli, y fue enterrado en una fosa común próxima a la catedral. El Marqués Domenico Corigliano di Rignano, que entonces se apropió del manuscrito del *Stabat Mater* y era amigo del primer biógrafo de Pergolesi, Villarosa, tiene una placa conmemorativa en la catedral de Pozzuoli cuya inscripción realizó Villarosa. En Septiembre de 1890 se dedicó una capilla de la catedral en memoria de Pergolesi y la placa fue llevada allí.³⁰⁸

Algunos autores han señalado los paralelismos con el personaje de Joseph Berglinger, e incluso con el propio Wackenroder. Forma parte así de una de las leyendas a las que aludíamos al principio.

³⁰⁸ Paymer, J.: *Giovanni Battista Pergolesi*: (1977) *G.B. Pergolesi: The Complete Works*, ed. B.S. Brook and others (New York and Milan, 1986).

PARTITURA (EN ANEXO)

De las doce secciones del *Stabat Mater* de Pergolesi, las estrofas citadas en *La extraña vida musical de Joseph Berglinger* pertenecen a las cuatro primeras. Se trata de:

Dúo para alto y soprano *Stabat Mater dolorosa* – Grave

Aria para soprano *Cujus animam gementem* - Andante amoroso

Dúo para alto y soprano *Quam tristis et afflicta* - Larghetto

Aria para alto *Quae moerebat et dolebat* - Allegro.

Haremos especial mención de la primera sección, el *Stabat Mater dolorosa*. Se trata de un movimiento Grave, es decir, un tempo lento y de carácter doloroso. La elección de una tonalidad menor (Fa menor) permite expresar el sentido dramático de la obra, el sufrimiento de la madre de Jesús ante la cruz. Pergolesi realiza el sentido dramático no sólo en la elección de la tonalidad. Otro de los recursos que emplea es un constante uso de apoyaturas, retardos y giros cromáticos para expresar el sentido del texto, amplios saltos interválicos que marcan abruptamente líneas en descenso, que podrán interpretarse como el descendimiento de la cruz. Las frases melódicas son claras, bien definidas, con el apoyo de la armonía del bajo continuo a base de un contrapunto sencillo y equilibrado, creando en general texturas nítidas con la intencionalidad de transmitir y crear una expresión intensa.

De la intencionalidad de transmitir el sentido textual son ejemplo la palabra *dolorosa* que está remarcada por un mayor número de disonancias (con una novena) y en la tercera sílaba el tempo de las figuras es alargado, símbolo del dolor prolongado. Una línea descendente por grados conjuntos con apoyaturas para el texto *dum pendebant filibus* expresa la imagen visual del dramático descendimiento.

La textura de la composición es en general un contrapunto sencillo en el que las voces solistas se distinguen claramente, progresando en su mayor parte en sentido imitativo. En la primera sección comienza el Soprano y en la segunda sección comienza el Alto. La parte instrumental es

fundamentalmente un apoyo armónico con el continuo que introduce y cierra la sección con los temas que los solistas cantan. Presentan, apoyan y concluyen porque el protagonismo lo tienen las dos voces solistas que continen una gran belleza y sentido dramáticos.

La instrumentación la conforman en las cuerdas: dos violines para las voces melódicas y el cello para el bajo continuo, junto con el órgano que realiza el bajo cifrado. Las voces solistas a las que hemos aludido son soprano y alto.

A pesar del número importante de disonancias, de retardos y apoyaturas, su colocación y distribución equilibrada genera fluidez, dando siempre sensación de movimiento y ligereza. Los perfiles melódicos son definidos y nítidos. Las voces van estableciendo un línea imitativa a dos con un sentido de intensidad que busca conmover al oyente a lo largo de toda la obra. El empleo de cromatismo, hemos comentado que genera un carácter más dramático, del mismo modo que los trinos en las cadencias definen un final característico. Las voces se mueven la mayor parte del tiempo en un estilo imitativo con escritura contrapuntística muy clara; sólo al final adquieren un perfil más homofónico. Esas notas extrañas a la línea melódica y los adornos favorecen la intensidad y expresividad de la obra.

A nivel de forma y de sentido fraseológico puede destacarse que el comienzo, una introducción instrumental presentando todas las células temáticas, y el final, también instrumental, cierra con uno de los motivos característicos, dando un sentido formal circular. La riqueza rítmica se advierte en un equilibrado empleo de las síncopas, que generan mayor variedad. La armonía es sencilla a base de giros que van de la tónica a la dominante, pasando por empleo de séptimas y novenas.

Doce compases de introducción instrumental en donde el órgano y el cello hacen el continuo de las cuerdas, en una secuencia armónica sencilla desde la tónica pasando mayoritariamente por la dominante hasta la resolución en la tónica

A nivel fraseológico, es destacable al comienzo, en el compás 12 entran las dos voces comenzando al alto y en la segunda parte del compás entra la soprano, una segunda por encima y las dos voces van formando un bello juego de retardos en una frase de seis compases. Otra frase de cuatro

compases en que comienza la soprano hasta que llegan otros seis compases con otra frase más *dum pendebat filibus* en que las voces progresan homofónicamente dos compases y otros dos en imitación formando una cadencia hasta que vuelve a escucharse Stabat Mater, cerrando la sección la parte instrumental.

4C Nueva valoración de la música instrumental y de la música en general en el sistema de las Bellas Artes. *La verdadera esencia de la música y la teoría del alma en la música instrumental de nuestros días. La Sinfonía en la obra de Wackenroder.*

La concepción de la música instrumental en el siglo XVIII

C. Dahlhaus³⁰⁹ sintetiza magistralmente las concepciones sobre la música en la época de la Ilustración. Comienza aludiendo a un fragmento perteneciente a la obra titulada *Vollkommener Kapellmesiter*, de 1739 de Johann Mattheson, compositor hamburgués y escritor de textos musicales, para dar cuenta de que su contenido, en la época, resultaba novedoso: “Ya que la música instrumental no es otra cosa que un lenguaje de los sonidos, o un discurso sonoro, su intención propiamente ha de dirigirse en cualquier caso a un cierto movimiento del alma; y en esa excitación del alma han de tenerse en cuenta la fuerza de los intervalos, la sensata división de las frases, la continuación apropiada”.³¹⁰ El concepto de *lenguaje de los sonidos* debía resultar para el lector del siglo XVIII más bien una paradoja. Pues la música que más tarde se llamaría *música absoluta* para expresar que se trataba de la música propiamente dicha, vuelta sobre sí misma, todavía en el segundo tercio del siglo de las luces no tenía, para determinados filósofos e ilustrados, relevancia ninguna e incluso se rechazaba como *ruido inanimado* y *sonido vacío*. Es importante además resaltar otra cuestión como es la diferencia y la frecuente desconexión entre la práctica y la reflexión estética.

Mientras existía una valoración de la música instrumental como carente de toda importancia, la realidad práctica ya había generado (compuesto, interpretado, editado) obras instrumentales en número y en calidad extraordinarias como puedan ser las tocattas y fugas de órgano, las suites para cello de J. S. Bach, los conciertos para violín de A. Vivaldi, o los concertti Grossi de A. Corelli por citar una parte mínima de la gran obra instrumental que se había creado y la que aún faltaría por crear.

³⁰⁹ Dahlhaus, C.: *Estética de la música*. Ed. Reichenberger, 1996, Kassel. Traducción J. L. Milán. Revisión y prólogo de J. J. Olives. Pg. 31 y ss.

³¹⁰ *Ibid.* Pg. 32.

Mientras esa música instrumental había sido creada por nombres fundamentales de la historia de la música, algunos ilustrados filósofos llegaban a tildarlas secamente de bagatelas (fatras) como hizo Rousseau y el dicho atribuido a Fontenelle “sonate, que me veux tu? (sonata, qué quieres de mí?) daba a entender con que una cosa que no llamaba la atención de un *honnête homme* no valía la pena molestarse en entenderla. La música instrumental, mientras no obtuviera un sentido comprensible mediante un programa, estaba considerada como algo que no decía nada, sin elocuencia.³¹¹

En el ámbito de la reflexión estética, gracias a la contribución de escritos como los de Wackenroder, hubo un cambio en la apreciación y valoración de la música en general, y de la música instrumental en particular, hasta situarla de hecho como una de las más elevadas manifestaciones de las artes.

La ausencia de palabras en la música exigía en esa época una justificación, a pesar de que la emancipación de la música instrumental del modelo de música vocal databa de un siglo y medio atrás y que su significado ya había sido reconocido, como apunta Dahlhaus, por Seth Calvisius, en cuya *Melopoia* (1602) se dice que la música aún sin texto tiene el poder de mover las pasiones, pues, al igual que la música vocal, es un movimiento sonoro análogo a las excitaciones emocionales, determinado y regulado por números y proporciones.³¹²

Según Mattheson, la música instrumental se diferencia de la música ligada a un texto no por su finalidad (un placer tal del oído, a través del cual se despiertan las pasiones del alma) sino sólo por sus medios, que al ser más escasos, aparece como la más difícil de las artes. Pero precisamente por ello también se la podría considerar como la más incompleta de las artes como apuntaba H. Ch. Koch que dudaba de la posibilidad de que los sonidos devengan un lenguaje íntegro y que el principio de elocuencia se imponga como ruido sin significado.³¹³ En todo caso, la asemantidad o la no

³¹¹ *Ibid.* Pg. 63.

³¹² *Op. Cit.* Pg. 33.

³¹³ *Ibid.* Pg. 64.

necesaria comparación con el lenguaje es lo que otros ven como la gran virtud de la música: las palabras no alcanzan lo que sí puede alcanzar la música, como veremos será el hilo conductor de los ensayos wackenroderianos.

Según continúa Dahlhaus³¹⁴ en su referencia a los escritos de Mattheson, “el compositor tiene que saber expresar verdaderamente todas las inclinaciones del corazón sin palabras, mediante la mera elección de sonidos y su hábil combinación de tal manera que como si fuese un discurso, el oyente pudiera captar por completo y entender con toda claridad su impulso, sentido, significado y fuerza. Hace falta más arte y un poder imaginativo mayor para llevarlo a cabo sin palabras que con su ayuda”.

Veremos más adelante los ensayos de Wackenroder sobre la música instrumental, concretamente sobre la sinfonía. Dahlhaus asegura que “las alegres y encantadoras sinfonías plenas que Berglinger amaba con preferencia eran probablemente las de Haydn”³¹⁵. Podríamos pensar que tal vez pudieran ser las sinfonías de Mozart las que inspiraron sus escritos, cuestión sobre la que trataremos después. En cualquier caso, la intencionalidad de Wackenroder no era la de concretar una obra o un autor, sino transmitir lo que la música puede llegar a transmitir. Uno de los objetivos de este trabajo ha consistido en aproximarse a las obras musicales que inspiraron los ensayos de Wackenroder, siempre teniendo presente su intención, insistimos, que no implicaba ni describir, ni analizar ni tampoco concretar un caso particular. Aún así hemos tratado de acercarnos a su mundo musical a través de sus maestros, sus viajes, sus cartas y sus escritos.

Berglinger siempre sitúa la música en un plano especial con respecto al resto de las artes y la contrapone al lenguaje. Sólo hemos encontrado un pasaje en la novela de Berglinger en el que dice que la naturaleza de la música le parecía tal, que la sentía como el lenguaje. Según Dahlhaus la explicación de la elocuencia sonora que Forkel adopta en 1788 de Mattheson y Wackenroder en 1797 de Forkel no era el único camino para

³¹⁴ *Ibid.* Pg. 33

³¹⁵ *Ibid.* Pg. 34.

justificar la música instrumental y protegerla de la condena como *sonido vacío*.

Los representantes de la estética de la imitación del siglo XVIII, Dubos y Batteaux, habían intentado reducir todas las artes bajo el principio de la mimesis. Consideraban la música vocal como *imitación de la inflexión del habla* y la música instrumental como *pintura sonora*. Rousseau, quien tenía en poca estima la música instrumental, admitía en 1768 en el *Dictionnaire de musique* que la música instrumental resultaba legitimada porque imitaba aunque en forma ingenua y banal. También J. A. Scheibe tachaba de *mero ruido* la música instrumental que no se puede entender ni como lenguaje del sonido ni como pintura, que ni habla ni representa, en 1745 en *Criticher Musicus*. Y J. J. Quantz en su conocido ensayo sobre el método de tocar la flauta travesera apunta: “una vivacidad continua, o la pura dificultad, causan sin duda admiración, pero no conmueven especialmente”³¹⁶. Lo cierto es que en este caso no queda especificado si se refiere en exclusiva a la música instrumental o alude también a la vocal.

Según la concepción general de algunos filósofos, estetas y músicos del siglo ilustrado, la música instrumental no resulta sensible ni poética sino vana y mecánica. A lo sumo les causa admiración y sorpresa, pero muchos consideraban que les dejaba el corazón vacío. Una cuestión a la que Dahlhaus alude y que es interesante destacar es que hacia 1780 *lo prodigioso, lo sublime* adquiere dignidad estético-musical. La teoría de la música instrumental recibe la poética de Klopstock, caracterizada como neobarroca, como reacción al racionalismo de la estética de la imitación (precisamente en este punto nos interesa especialmente con la estética de Wackenroder). Es el sentido para lo sublime y lo prodigioso lo que hace al verdadero poeta y al verdadero compositor, y no la mera razón y naturalidad, las cuales se hallan en peligro de quedarse en lo escaso y superficial. Escribe J. A. P. Schulz en la *Teoría general de las artes* que la sinfonía es preferentemente adecuada como expresión de lo grande,

³¹⁶ Quantz, J. J.: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlín 1752, en Basso, A.: *Historia de la música. La época de Bach y Haendel*. Madrid, Turner, 1986, pg. 154.

ceremonioso, sublime. Que cause sorpresa y perplejidad es positivo; que eleve y agite el alma del oyente y exija el mismo espíritu, la capacidad de imaginación para disfrutar de ella³¹⁷.

En la *Allgemeine Musikalische Zeitung* de 1801 se dice de C. PH. E. Bach que “ha mostrado que la música pura no es simplemente un recipiente para la música aplicada, ni tampoco una abstracción de ésta, sino que...es capaz de elevarse hasta la poesía. La cual es tanto más pura cuanto menos desciende por medio de las palabras a la región del sentido común”³¹⁸.

La *música absoluta*, como término, no es simplemente como señala C. Dahlhaus,³¹⁹ un sinónimo atemporal de música instrumental sin texto, autónoma, sin conexión con funciones o con programas extramusicales, sino que dicho término apunta a una idea que resumía el pensamiento de una determinada época histórica en cuanto a la esencia de la música.

El concepto de *música absoluta* es la idea que vertebra toda la estética musical en la era clásico-romántica. Su pathos se debe a la poesía y a la filosofía alemanas del 1800. Algo fundamental es el hecho de que la estética musical originaria de la moderna sociedad burguesa tal y como se constituyó en el siglo XVIII en Alemania, es opuesta a la idea de la música absoluta (que se consideraba como para pasar el rato y para la práctica de los instrumentos; Sulzer decía de esta especie son los conciertos, las sinfonías, las sonatas, los solos que en conjunto representan un ruido vivo y no desagradable, o una charla amable y entretenida, pero que no da ocupación al corazón).

Una de las formulaciones más tempranas de la grandeza de la música instrumental la encontramos en Wackenroder en el capítulo titulado *La verdadera esencia de la música y la teoría del alma en la música instrumental de nuestros días*, que trataremos más adelante.

³¹⁷ Op. Cit. Pg. 35.

³¹⁸ Op. Cit., pg. 36.

³¹⁹ Dahlhaus, C.: *La idea de la música absoluta*. Idea Books, Traducción de R. Barce. Barcelona, 2006. Pg. 5 y ss

Señala Dahlhaus que es evidente el apasionamiento de la filosofía moral burguesa contra el divertimento musical, que consideraba feudal y ocioso cuando por el contrario Haydn, según nos informa G. A. Griesinger, intentaba exponer en sus sinfonías “caracteres morales”, esto significaba nada menos que la reivindicación de la sinfonía en una época en que la burguesía concebía el arte, sobre todo la literatura y la música como un medio de comunicación sobre problemas de moral, y si se sustraía de esa función, como un juego, era censurable.³²⁰

La siguiente reflexión de Dahlhaus es fundamental: sólo como oposición a la estética originariamente burguesa representada por Sulzer, vetada de filosofía moral, pudo formularse una filosofía del arte de la que procede el concepto de la obra autosuficiente y cerrada en sí misma. En varios escritos aparecidos entre 1785 y 1788, K. Ph. Moritz proclamó la posibilidad según la cual, gracias a la contemplación estética, podía liberarse del mundo vital y laboral de la burguesía, que Moritz sentía como opresivo: “...en la contemplación de lo bello, el objetivo va de mí al objeto; lo contemplo como algo que no está en mí, sino que es completo en sí mismo, que constituye una totalidad y que me ofrece placer por sí mismo, de manera que el objeto bello no se refiere a mí, sino más bien, yo me siento relacionado con él”.³²¹

C. Ph. Moritz, de quien Wackenroder fue alumno, y del que como vimos en la parte primera de este trabajo, ejerce una importante influencia destacaba por señalar una actitud como la única adecuada frente a la obra que es la contemplación estética, olvidada de sí misma y del mundo, cuestión que Wackenroder retoma en sus escritos.

Afirma Moritz: “mientras lo bello atrae nuestra atención nos aparta un tiempo de nosotros mismos y hace que parezca que nos perdemos en el objeto bello, y justamente ese perderse, ese olvidarse de uno mismo, es el

³²⁰ *Ibid.*, pg. 6

³²¹ *Ibid.*, pg. 7.

más alto grado del placer puro y desinteresado que puede ofrecernos lo bello. Sacrificamos en ese instante nuestra limitada existencia individual en aras de una especie de existencia superior”³²²

Según Dahlhaus, que Moritz, desde una teoría general del arte orientada primariamente a la poesía y a la pintura o la escultura, traslade la idea de la autonomía estética a la estética de la música y precisamente a la música instrumental absoluta, liberada de toda función extramusical y de todo programa, encontrando en ella un objeto adecuado, parece ahora comprensible y hasta lógico, pero resulta asombroso que ocurriera entonces. Pues la música instrumental sin concepto, sin objeto era para el pensamiento burgués, como nos demuestran las invectivas de Rousseau y los despectivos comentarios de Sulzer, algo insignificante y vacío. Y ello a pesar de los éxitos de la escuela de Mannheim en París y pese a la creciente fama de Haydn, y el comienzo de una teoría específica de la música instrumental se enmarca en una apologética dependiente e intimidada por las categorías del adversario.

Uno de los textos que permitió el posterior desarrollo a finales del siglo XVIII de la teoría de la música absoluta fueron los escritos de Wackenroder, especialmente un ensayo sobre la sinfonía titulado *La verdadera esencia de la música y la teoría del alma en la música instrumental de nuestros días* que pertenece al volumen *Fantasías sobre el arte para amigos del arte*. El capítulo *Sinfonías* de L. Tieck o en el esbozo de una metafísica romántica de la música de E. T. A. Hoffmann, que forma el prólogo de una reseña de la Quinta Sinfonía de Beethoven conformarían ese primer impulso. Debe hacerse la matización de que en el caso de Wackenroder, se trata de una valoración nueva de la música en sí, en general; no se circunscribe en exclusiva a la instrumental como hará Hoffmann. Esto hemos podido apreciarlo en el apartado 2B dedicado a la música sacra.

La interpretación como “lenguaje de un mundo espiritual” como “sánscrito misterioso o jeroglífico” por la falta del esclarecedor lenguaje de

³²² *Ibid.* pg. 7.

las palabras, no fue el único intento de iluminar la esencia de aquella música instrumental absoluta, sin objeto ni concepto. Los románticos descubrirían en la música instrumental la verdadera música. Según Dahlhaus la idea de la sinfonía como un drama instrumental procede de Wackenroder: la belleza de los temas como caracteres y su transformación en un movimiento de sinfonía

Si la indeterminación de la música instrumental es ascendida a la categoría de expresión de lo inefable, lo muy elevado, para luego designarla como imprecisa y necesitada de determinación, es imposible no darse cuenta del cambio de valoración que se hace³²³. La valerosa música sin palabras es rebajada a principios del siglo XVIII y en otros momentos por debajo del lenguaje. Y sin embargo, la música instrumental es la verdadera música para Wackenroder, y como también veremos para Hoffmann o Schopenhauer.

La música instrumental debe escucharse a la manera de la antigua polifonía vocal, con “recogimiento” como exigía Wackenroder. Si la música armónica, artificial, liberada del lenguaje e incluso de la expresión de los afectos, la música absoluta instrumental como la verdadera música; si de esa manera, la indeterminación del contenido se siente, no ya como carencia sino como señal distintiva del estilo elevado y el distanciamiento del simple lenguaje del corazón se siente como anhelo de lo infinito en vez de como extravagancia en una vacía abstracción, están reunidos muchos de los pensamientos de Wackenroder

Sin embargo, es importante esta apreciación de Dahlhaus: la defensa de Tieck de lo sublime, que se había convertido en una categoría estética básica a finales del siglo XVIII con Burke y Kant, encontró falta de afinidad en Wackenroder que no quería renunciar a lo conmovedor: “no entiendo bien por qué a ti lo elevado ha de hacerte soltar más lágrimas más que lo sentimental” le decía a Tieck. Según Dalhaus Tieck se confesaba inserto en

³²³ *Ibid.* Pg. 20.

la estética de lo sublime y Wackenroder en un sentimiento estético cuyas raíces estaban en el pietismo.³²⁴

Debe remarcarse la desconexión entre la música práctica y la reflexión estética. Según Dahlhaus, las premisas estéticas que están originariamente en la base de las sinfonías de Stamitz o de Haydn no parece que tengan nada en común con la teoría romántica de la música instrumental. Haydn hablaba como nos infirma Griesinger de los “caracteres morales” que intentaba exponer en sus sinfonías; de la “nostalgia infinita” y de las “maravillas del arte musical” que glorificaban Wackenroder y Tieck no parecen que fuese la misma idea. Es decir que lo que inspiraba esa música, abre la concepción romántica a pesar de que incluso los propios compositores no lo vislumbrasen así.

La concepción de la música instrumental en los ensayos de Wackenroder.

Uno de los ensayos que escribe el compositor creado por Wackenroder, Joseph Berglinger, perteneciente a las *Fantasías sobre el arte para amigos del arte* se titula *La verdadera esencia de la música y la teoría del alma en la música instrumental de nuestros días*.

El escrito consta de dos secciones. La primera está dedicada a tratar acerca del origen y la esencia de la música y la segunda está destinada a la música instrumental.

El comienzo es una descripción de la materia sonora desde sus orígenes hasta el estado de creación de un sistema racional de esa materia:

“Las ondas sonoras (o notas musicales) eran originalmente un material natural (irracional) a través del cual los seres aún sin civilizar empleaban su esfuerzo para expresar sus más básicas emociones. Cuando su alma era abatida o turbada profundamente, las voces y el batir de los tambores se escuchaban y establecían un estado de excitación espiritual con el mundo. Sin embargo, tras la incesante labor de la Naturaleza, a lo largo

³²⁴ *Ibid.* Pg. 66.

del tiempo, un ingenioso sistema se ha creado con este material de sonidos, como en las artes de las formas y los colores en que se percibe la sensualidad, el bello refinamiento y la armoniosa perfección de la mente humana de hoy. El monocromo estado de la música se ha convertido en un brillante y ardiente fuego en que se da cabida a todos los colores, pero esto sólo ha sucedido tras la acción de aquellos hombres valientes descendiendo a los oráculos ocultos de las ciencias de la naturaleza, que otorgan las leyes fundamentales del sonido. Estos secretos fueron sacados a la luz, y una nueva teoría, escrita en números, es sobre la que construyeron el sistema de notas musicales en que los maestros construyen las más variadas combinaciones tonales. El poder sensual de la música, que ésta posee desde sus orígenes, ha adquirido gracias a este sistema una refinada diversidad. Por ello, mientras viva, mi alma se asemejará a la etérea arpa eólica, en cuyas cuerdas, un extraño y lejano aliento fluye y el viento cambiante hará sonar o vibrar en su azar”³²⁵.

Según E. Behler este capítulo supone el intento más directo de Wackenroder de determinar la naturaleza y el atractivo específico de la música. Investiga en ella la física y la matemática de los sonidos y explica, en base a este medio, por qué la música es la más joven de todas las artes. La característica más importante de la música en comparación con las demás artes es, sin embargo, que puede expresar directamente los sentimientos humanos: “en el espejo de los sonidos aprende el corazón humano a conocerse a sí mismo; en ellos aprende el sentimiento a sentir; los sonidos dan conciencia viva a muchos geniecillos soñadores escondidos en rincones secretos del ánimo y enriquecen nuestro interior con espíritus mágicos y enteramente nuevos del sentimiento.”³²⁶

Según escribe Wackenroder a través de las palabras de Berglinger, cientos de obras expresan alegría y placer y en cada una, un espíritu diferente se aprecia en melodías que tocan las múltiples fibras del corazón, el cual, responde conmovido. Berglinger se lamenta y critica aquellos

³²⁵ Wackenroder. F. A. pg. 188

³²⁶ Wackenroder. F. A. pg. 189.

corazones desalentados y quienes guiados por la razón, requieren que cada una de las cientos de piezas musicales sea explicada con palabras porque no son capaces de asumir que no toda pieza musical tiene un significado expresable, ni un modo de acceso a través de la razón.

Dedica también unas líneas a tratar sobre la diferencia entre el lenguaje y la música y censura a aquellos que “tratan de medir el más rico lenguaje con el más pobre y de resolver en palabras aquello que sobrepasa o desdeña la propia palabra. “¿Es que acaso nunca han sentido sin palabras? ¿Es que lo que han guardado en su corazón ha sido a través de la descripción de los sentimientos? ¿Es que nunca han percibido el canto silencioso, la danza de los espíritus invisibles? ¿Es que no creen en los cuentos de hadas?”.³²⁷ Se trata de una clara invitación a la fantasía, a la imaginación, estamos ya ante el espíritu plenamente romántico. Se percibe la necesidad absoluta de la ensoñación y la creencia irremediable en la imaginación. Wackenroder hace de su tono ingenuo un canto a la libertad y a la ilusión necesaria y esencial en el hombre.

Algo constante en sus escritos será insistir en las limitaciones del lenguaje. Un río caudaloso le servirá como imagen para ilustrar sus pensamientos. Dice que ningún arte humano es capaz de captar a través de las palabras lo que ve el ojo; el fluir de un inmenso río siguiendo los movimientos de las gotas. El lenguaje puede sólo inadecuadamente contar y nombrar los cambios, no nos trae en sí la transformación de las gotas. Así sucede también con el río secreto de las profundidades del alma humana.

“El lenguaje cuenta, nombra y describe las transformaciones en un medio, o a través de un medio extraño. El arte musical es, sin embargo, el que hace que nos olvidemos del mundo. Alcanza los misterios, los secretos y las profundidades del corazón”³²⁸

Sin embargo, después de la incesante actividad, la Naturaleza desarrolló los poderes y el alma humana de desarrolló en una extensa red de

³²⁷ Wackenroder. F. A. pg. 191.

³²⁸ Wackenroder. F. A. pg. 191.

finas ramas y en los tempos recientes hemos desarrollado un ingenioso sistema de tonos, cuyo material, igual que en las artes de la forma y del color, que es una sensual capa y testimonia el bello refinamiento y la armónica perfección de la mente humana hoy.

El oscuro e indescriptible elemento que descansa profundo en el efecto de la música y que no se encuentra en ningún otro arte ha ganado un significado maravilloso a través de este sistema. Entre las relaciones matemáticas tonales y las fibras individuales del corazón humano existe una inexplicable simpatía (pathos) que a través del arte musical se convierte en un comprensible y flexible mecanismo para la descripción de las emociones humanas. Ésta es la característica natural interna del desarrollo musical hoy. En su presente perfección, la música es la más joven de las artes. Ninguna otra es capaz de fusionar las cualidades de profundidad, sensualidad, encanto y significado visionario de una manera tan enigmática.³²⁹

Esta destacable fusión de cualidades aparentemente contradictorias constituye, según lo escribe Berglinger, “la entera virtud de su superioridad y esto precisamente ha producido muchas extrañas confusiones en el ejercicio y valoración de este arte y muchos argumentos entre mentes cerradas que no entienden nada”³³⁰.

Según Berglinger, la profundidad científica ha atraído muchas de las mentes especulativas que son rigurosas e ingeniosas en sus actividades y que no buscan la belleza para su disfrute. En lugar de recibir la belleza en todo su esplendor, ven el arte como algo extraño que analizar; el funcionamiento musical como si de un estudio anatómico o de un estudio de los escorzos en la pintura se tratase.

No otro arte, sino la música, posee, con su rico material, la capacidad de impregnarse de un espíritu divino. Su vibrante material con sus ordenados acordes expresa bellas emociones. Así es como muchas piezas musicales que fueron compuestas por músicos, como números y piezas de

³²⁹ Wackenroder. F. A. pg. 190.

³³⁰ *Ibid.* Pg. 191.

mosaico siguiendo unas reglas ingeniosamente resueltas, que expresan una magnífica poesía, rica en emociones cuando se interpreta con instrumentos, y de la que el compositor no imagina intelectualmente el espíritu encantador que trasmite la música. Resume aquí el poder de la música como algo que escapa a la propia voluntad humana.

Bergligner insiste en realizar una crítica severa a aquellos que estudian y analizan fríamente la música como si no fuese más que número: “las mentes rígidas e inamovibles, formadas, educadas, pero nacidas bajo un signo desafectado entran en el mundo de la música y arrancan a los sonidos del lugar al que pertenecen, de manera que uno sólo oye en sus obras el grito dolorido y quejumbroso de un espíritu martirizado”³³¹. Wackenroder aquí parece aludir tanto a los tratados teóricos, como a las composiciones musicales propiamente dichas que sólo son producto del intelecto y no transmiten, conmueven o emocionan.

La necesidad de que una obra de arte sea bella requiere no sólo de la técnica sino de la autenticidad del sentimiento: “Pero donde la naturaleza benevolente une las partes del arte en un mortal, emerge una obra inexpresablemente bella, en unión un corazón ardiente con la maestría artística.”³³²

“Aquéllos que relegan la música y las artes sólo como mera cuestión institucional se equivocan. La sensualidad debe ser el más poderoso, noble y bello lenguaje. Sin embargo, los espíritus estériles no lo toman en consideración”. Todos estos pasajes insisten en la idea de supremacía de la música sobre el resto de las artes y de la necesidad absoluta de crear emoción.

Por otro lado, la dura crítica al racionalismo reaparece en una alusión indirecta a la teoría de la armonía de J. Ph. Rameau, que puede constatarse en las siguientes líneas: “Debe resaltarse la santidad de este arte (la música) frente a aquéllos en los que en sus trabajos predomina la ley del sistema

³³¹ Wackenroder. F. A. pg. 191.

³³² *Ibid.* Pg. 191.

natural, en que la magnificencia de la tríada no puede destruirse. Los racionalistas se preguntan cuál es y dónde está el centro de este arte.”³³³ La magnificencia de la tríada (el acorde fundamental del sistema tonal) no deja lugar a dudas de la alusión a los escritos de Rameau.

J. Ph. Rameau y sus escritos teóricos. El tipo de especulación teórica suponía un elemento de prestigio en la época, en el siglo Ilustrado, y además Rameau era un gran compositor, teórico de la música.

Influido por los científicos del siglo XVII como Descartes, Kepler, Newton, Rameau pensaba que la música representaba empíricamente la evidencia acústica cuyos principios racionales podían encontrarse en la naturaleza. El acorde como elemento fundamental, el estudio de los intervalos, las sucesiones armónicas, o la concepción del bajo fundamental.

Con una intrrpretación informal de la inversión del acorde intentó sistematizar el sistema armónico centrándose en el acorde tríada y el acorde de séptima. Su *Traité de l'harmonie* (1722) trata de explicar de modo riguroso su teoría empírica. El primer libro trata sobre los armónicos y de la derivación de la tríada menor. En *Nouveau système*, 1726, tomó la influencia de los conocimientos acústicos de Sauveur, sobre el tono fundamental y sus armónicos.³³⁴

³³³ Ibid. Pg. 191.

³³⁴ Sus obras teóricas son las siguientes:

Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels (Paris, 1722/R; Eng. trans., 1737); ed. and Eng. trans., P. Gosset (New York, 1971);

‘De la mécanique des doigts sur le clavessin’, *Pieces de clavessin* (1724; pr. with Eng. and Ger. trans. in Jc; facs. in G)

Nouveau système de musique théorique (Paris, 1726/R; Eng. trans., 1975, ed. B.G. Chandler); ed. J.-F. Kremer (Bourg-la-Reine, 1966); Jw vi

‘Remarques ... sur les différens genres de musique’, *Nouvelles suites de pieces de clavecin* (c1729–30; pr. with Eng. and Ger. trans. in Jc; facs. in G)

‘Examen de la conférence sur la musique’, *Mercure de France* (Oct 1729); Jw vi

‘Observations sur la méthode d’accompagnement pour le clavecin qui est en usage, et qu’on appelle échelle ou règle de l’octave’, *Mercure de France* (Feb 1730), 253–63; Jw vi

‘Plan abrégé d’une méthode nouvelle d’accompagnement pour le clavecin’, *Mercure de France* (March 1730), 489–501; Jw vi

‘Réplique du premier musicien à la réponse du second’, *Mercure de France* (June 1730); Jw vi

‘Lettre de M. à M. sur la musique’, *Mercure de France* (Sept 1731), 2126–45; Jw vi

Dissertation sur les différentes méthodes d’accompagnement pour le clavecin, ou pour l’orgue (Paris, 1732/R);

‘Lettre de M. Rameau au R.P. Castel, au sujet de quelques nouvelles réflexions sur la musique’, *Journal de Trévoux* (July 1736); Jw vi

Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique (Paris, 1737/R; Eng. trans. in Hayes, 1968);

‘Remarques de M. Rameau sur l’extrait qu’on a donné de son livre intitulé “Génération harmonique” dans le Journal de Trévoux, décembre 1737’, *Pour et contre*, xiv (1738);

Mémoire où l’on expose les fondemens du Système de musique théorique et pratique de M. Rameau [collab. D. Diderot] (1749),

Démonstration du principe de l’harmonie [collab. D. Diderot] (Paris, 1750/R; Eng. trans. in Papakhian, 1973, and Briscoe, 1975);

Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa ‘Démonstration du principe de l’harmonie’ (Paris, 1752/R; Eng. trans. in Briscoe, 1975);

‘Lettre de M. Rameau à l’auteur du Mercure’, *Mercure de France* (May 1752), 75–7;

‘Réflexions sur la manière de former la voix’, *Mercure de France* (Oct 1752), 89–100;

‘Extrait d’une réponse de M. Rameau à M. Euler sur l’identité des octaves’, *Mercure de France* (Dec 1752);

Observations sur notre instinct pour la musique (Paris, 1754/R);

Erreurs sur la musique dans l’Encyclopédie (Paris, 1755/R);

Suite des erreurs sur la musique dans l’Encyclopédie (Paris, 1756/R);

Prospectus où l’on propose au public, par voye de souscription, un ‘Code de musique pratique’, composé de sept méthodes [collab. F. Arnaud] (Paris, 1757);

Réponse de M. Rameau à MM. les editeurs de l’Encyclopédie sur leur dernier Avertissement (Paris, 1757/R);

Nouvelles réflexions sur le principe sonore (1758–9), MS, I-Bc; Jw vi

Code de musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la musique avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore [collab. F. Arnaud] (Paris, 1760/R);

Lettre à M. d’Alembert sur ses opinions en musique (Paris, 1760);

Antes de tratar la teoría sobre la armonía de J. Ph. Rameau, habría que remontarse a la época del Renacimiento, para encontrar en uno de los más importantes teóricos sobre la música, G. Zarlino, importantes fundamentos sobre la armonía y el precedente más evidente de los escritos de Rameau. Como señala Fubini³³⁵, Zarlino retoma la concepción de la música celeste entendida como relaciones numéricas y fundamentos de la armonía, y *será uno de los teóricos que otorgue un valor privilegiado al fenómeno de los armónicos, lo que le llevó a teorizar sobre la nueva*

‘Réponse de M. Rameau à la lettre de M. d’Alembert’, *Mercure de France* (April 1761), ii, 127–9;

‘Source où, vraisemblablement, on a dû puiser la première idée des proportions’, *Mercure de France* (April 1761), ii, 129–33;

‘Origine des modes et du tempérament’, *Mercure de France* (June 1761), 152–70;

‘Suite de la Réponse’, *Mercure de France* (July 1761), i, 150–58;

Origine des sciences, suivie d’une controverse sur le même sujet (Paris, 1762);

‘Lettre de M*** à M. D**** sur un ouvrage intitulé “l’Origine des sciences”’, *Mercure de France* (April 1762, i);

‘Seconde lettre de M*** à M*** ou Extrait d’une controverse entre le Géomètre & l’Artiste sur “l’Origine des sciences”’, *Mercure de France* (April 1762, ii);

‘Observations de M. Rameau sur son ouvrage intitulé, “Origine des sciences”’, *Mercure de France* (June 1762);

‘Conclusions sur l’origine des sciences’, *Journal encyclopédique* (July 1762); pr. in Lescat, *Dijon 1983*

‘Lettre aux Philosophes’, *Journal de Trévoux* (Aug 1762);

Vérités également ignorées et intéressantes tirées du sein de la nature (c1764), MSS: F-Pn* (inc.), S-Smf (rev. version of *Vérités intéressantes* [after Sept 1763]); both ed. in Schneider, ‘Rameau: Les vérités’ (1986)

MSS attrib. Rameau: *L’art de la basse fondamentale par Rameau. Manuscrit en partie inédit (d’après d’Alembert)* (between 1737 and 1744), F-Pi; rev., publ. as P. Gianotti: *Le guide du compositeur* (Paris, 1759)

?Lost: *Traité de la composition des canons en musique* (see Schneider, *RMFC*, 1985)

³³⁵ Op. Cit. Pg 128.

armonía sobre dos modos, mayor y menor, en lugar de sobre la plurimodalidad gregoriana. Además, en su tiempo, se va arraigando el empleo de la tercera y la quinta como fundamento del acorde perfecto mayor. Los armónicos permiten demostrar la existencia natural del acorde, y que la tríada mayor sale de los armónicos.

El objetivo de Rameau era demostrar que la armonía se fundamenta científicamente sobre un principio natural, que es la *teoría de los armónicos*. El elemento principal de la música es, según Rameau, el acorde perfecto mayor que se obtiene en los armónicos cuarto, quinto y sexto. La teoría de los armónicos, decíamos más arriba que se encuentra sintetizada en el texto de 1701 del físico francés J. Sauveur (1653-1716) que mandó publicar sus *Principes d'acoustique et de musique ou Systeme général del intervalles des sons*, donde se analizaba con profundidad el fenómeno físico de los armónicos: *todo sonido es el resultado de una serie de sonidos concomitantes de frecuencia superior e intensidad menor respecto al sonido fundamental, y la disposición que tienen en la naturaleza esos sonidos armónicos es que en los primeros seis reproducían la estructura del acorde perfecto mayor.*³³⁶

Los principios esenciales de la teoría de la armonía de J. Ph. Rameau, son además del acorde perfecto mayor y menor, tiene especial relevancia el acorde de séptima de dominante, en concreto en su transposición al modo menor y las *notas extrañas a la armonía*, como los pilares básicos del sistema tonal.

Uno de los elementos que conforman el sistema armónico, el *acorde*, es el conjunto de sonidos simultáneos con una determinada disposición interválica, y con una función variable dentro de la tonalidad. *La tríada fundamental* (acorde de tres sonidos) se forma con una nota llamada fundamental, su intervalo de tercera y de quinta. El llamado *acorde de séptima de dominante* es un acorde tríada fundamental formado sobre el quinto grado de la tonalidad (nota dominante) al que se le superpone una séptima mayor. Su transposición al modo menor, no mantiene esa estructura

³³⁶Op. Cit. Basso. Pg. 19.

interválica: cuando se intenta transferir este acorde al modo menor, es necesaria una alteración cromática de la séptima para convertirla en mayor.

La, ya clásica, teoría de la armonía del compositor y teórico francés J. Ph. Rameau, basa el fundamento de la música en el acorde, e intentó demostrar que los acordes surgen del fenómeno físico armónico, y que la melodía a su vez, derivaba del acorde. Escribió sobre las consonancias y el movimiento de las voces: *La idea del bajo fundamental (basse fondamentale) trata de las progresiones que hace el bajo en una secuencia armónica. La esencia de la composición, tanto de la armonía, así como de la melodía, descansa principalmente, especialmente en el presente, en el bajo que denominamos fundamental. Este debe proceder con intervalos consonantes, que son la tercera, la cuarta, la quinta y la sexta; debemos emplear las notas del bajo fundamental por movimiento ascendente o descendente de uno de estos intervalos.*³³⁷

Por otra parte, cuando Rameau habla del acorde perfecto menor lo hace en estos términos: *El acorde perfecto menor puede concebirse del mismo modo que el acorde perfecto mayor, porque está construido de forma similar, y ambos tipos de tercera (mayor y menor) son igualmente placenteros.*³³⁸ La melodía puede surgir de la armonía, como sostiene la teoría de Rameau, pero no sólo. También tiene en sí misma, elementos no necesariamente derivados de aquélla. Lo que denominamos las *notas extrañas a la armonía*, así como las *notas de adorno* justifican este

³³⁷ J. Ph. Rameau: *Tratado de armonía* (Libro II, Cap. I) (en la traducción al inglés por Ph. Gossett) *The essence of composition, for armony as well as melody, lies principally, especially at present, in that bass we call fundamental. It should proceed by consonant intervals, wich are the third, the fourth, the fifth and the sixth; we may thus make the notes of the fundamental bass ascend or descend only one of these intervals.*

³³⁸ *The minor perfect chord can be discussed in the same way as the major, since it is similarly constructed and gives, by its inversion, the same chords as the major. The only difference is in the arrangement of the thirds from wich the fifth is formed, The third wich had been major on the one hand becomes minor on the other; the sixths wich arise from them behave similarly. The foundation of the armony, however, does not change at all. On the contrary, the beauty of this harmony is that the mayor and the minor thirds are equally pleasent. J. Ph. Rameau (book I chap. 8) tomado de Ph. Gosset.*

hecho³³⁹. *Por su contraste con el acorde, son el medio más eficaz del dinamismo del progreso por una parte, y por otra, sirven como unión y enlace entre acordes.* Por eso estas realidades son fundamentales en la música. Uno de los elementos esenciales de la música es la búsqueda y contraste de tensión y distensión; lo que permite que haya dinamismo. De la misma forma que la modulación, es decir, el paso de una tonalidad a otra, proporciona variedad en la música. Los acordes de tónica y los grados fundamentales se perciben como consonantes y como estables. La disonancia introduce el efecto desestabilizador, necesario para que la música tenga tensión, y después pueda resolver hacia un estado de reposo y estabilidad. Por ello, una música cuyo sentido armónico-melódico no emplee ese juego entre estabilidad-inestabilidad, consonancia-disonancia, se convertiría en estática, sin movimiento, podríamos decir, inanimada, sin vida. Sin embargo, no debemos olvidar, que los conceptos de consonancia y disonancia son variables, tanto cultural como históricamente, e incluso puede suceder que esa concepción, como tal, no se dé.³⁴⁰

Wackenroder trata de transmitir lo opuesto porque piensa que la intención de comprender la música analizándola mediante los conceptos del entendimiento es quedarse con la envoltura exterior de las cosas: “así como

³³⁹ Dentro del entramado armónico-melódico, cabe distinguir entre notas constitutivas del acorde y notas ajenas al mismo, llamadas *notas extrañas al acorde*. Sirven para generar determinados giros melódicos, crear disonancias, etc... Se denominan *notas de paso, floreos, escapadas, retardos, apoyaturas*, etc. Y su sentido no está sólo en relación con la armonía y la melodía, sino que también depende del ritmo. Puesto que se permite que determinadas notas extrañas estén o no en lo que se llama parte débil del compás o en parte fuerte. En cualquier caso, la utilización de estas notas estará motivada por su “condición” de consonantes o disonantes, su preparación y su resolución. Se establecieron a lo largo del tiempo numerosas normas, convenciones, así como innovaciones de los propios artistas, en la utilización de estas notas extrañas al acorde, y que suponen un problema a la hora de encontrar justificación desde el plano exclusivamente armónico. Para el estudio específico remitimos al libro de *Armonía* de W. Piston que puede ser una referencia de utilidad.

³⁴⁰ Sobre estas consideraciones sobre la armonía de J- Ph.Rameau tratamos en el libro *Max Weber. Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Tecnos, Madrid, 2014.

cada una de las obras de arte sólo puede ser captada y comprendida íntimamente mediante el mismo sentimiento con el que se produjo, así también el sentimiento sólo puede ser captado y comprendido por el sentimiento”.³⁴¹

“En el espejo de los sentidos, el corazón humano llega a conocerse a sí mismo; gracias a éstos, aprendemos a sentir el sentimiento; proporcionan una viva conciencia a muchos espíritus que estaban soñando en escondidos rincones del ánimo, y enriquecen nuestro interior con maravillosos espíritus del sentimiento enteramente nuevos”.³⁴²

Lo que nos produce la música, continúa Wackenroder, es la auténtica serenidad del alma...pues todo en el mundo se nos aparece natural, verdadero, bueno...nos sentimos con corazón familiar puro y cercano a todos los seres, e igual que los niños, miramos al mundo como a través del crepúsculo de un sueño encantador...alimento y enriquezco mi ánimo en la maravillosa creación.

Gracias a la música miramos al mundo con ojos nuevos, con renovada inocencia infantil, y en virtud de ello, desaparece la duda y el dolor; la confusión de las palabras, la angustia de nuestro corazón. La música es como un bálsamo para el corazón humano; como el más claro resplandor que nos salva de la noche, o como una isla bienaventurada en el océano. Pero también nos ofrece lo maravilloso, lo extraño, el secreto misterio que saca al hombre de la gris y aburrida cotidianidad, hacia un mundo que el entendimiento externo sordo y ciego no comprende.

“Esto lo consigue la música, no por medio de las palabras, sino mediante la visión directa del mundo de los espíritus, más allá de toda comprensión conceptual. Y lo logra porque usa un lenguaje que no conocemos en la vida ordinaria; un lenguaje aprendido, un lenguaje divino o de los ángeles; un lenguaje extraño e intraducible. Su materia básica es la más plena de espíritu celestial; en ella todos nuestros pensamientos

³⁴¹ Wackenroder. F. A. pg. 192.

³⁴² Ibid. Pg. 192.

encuentran un más fino y noble elemento. Más fino que el lenguaje, quizás más delicado que sus pensamientos; el espíritu no puede ya utilizar la música como medio, como órgano, sino que ella misma es la cosa misma”³⁴³.

Entonces Berglinger se detiene especialmente en uno de los pasajes más relevantes de sus escritos, el dedicado a la música instrumental, porque establece una valoración de la música novedosa, cuyas consecuencias llevarían hacia la nueva concepción de la música absoluta.

*“Pero ahora no puedo dejar de exaltar, en añadidura, el último y más alto triunfo alcanzado a través de los instrumentos musicales: me refiero a esas divinas y magníficas sinfonías (piezas sinfónicas) creadas por inspirados espíritus, en las que no una única emoción individual es reflejada, sino el mundo entero, el verdadero y total drama de las emociones humanas, es traído, vertido afuera. Me gustaría relatar en términos generales qué produce en mis sentidos.”*³⁴⁴

En este breve fragmento ya se ha operado un cambio imparable en la valoración estética de la música. Es la pieza sinfónica, la música puramente instrumental la que, en contra de las tendencias de la época, se valora como capaz de reflejar las emociones humanas. Entonces Wackenroder trata de ilustrar todo ese mundo de sensaciones, a veces opuestas entre sí, que pueden sentirse, desde líneas claras y cristalinas a emociones turbulentas. Citamos el pasaje entero:

“Con sencilla, lúdica, juguetona alegría juegan en el alma resonante los sonidos, como la inocencia de la niñez que realiza una sensual danza al abrirse a la vida que, sin saberlo, juega y revolotea arriba y abajo del mundo entero y sonrío por su propia gracia.

Pero pronto, las imágenes de alrededor adquieren un contorno definido; su poder es cada vez una emoción más fuerte; repentinamente la música se desafía a sí misma para sumergirse en el centro espumoso de

³⁴³ Íbid. Pg. 193.

³⁴⁴ Wackenroder. F. A. pg. 193.

mareas y corrientes; se mueve por las alturas y profundidades y pasa por todas las emociones con espíritu deleitoso.

De repente, penetra precipitadamente o irreflexivamente en salvajes laberintos; con intrépida fuerza y empuje o atrevimiento persigue, busca los horrores del abatimiento, los tormentos del dolor en orden a calmar su vital energía; y con un estallido de trompeta, todos los terribles horrores del mundo, todas las inermes del infortunio se rompen violentamente desde todas partes como un estallido tormentoso, y se mueven en formas terribles, como cuando emerge una montaña. En mitad del vendaval de desesperación el alma desea elevarse valiente y desafiante y obtener la espléndida salvación.

En un momento, el poder desafiante y enloquecedor es roto, las figuras del horror desaparecen, y la alejada inocencia emerge, deseando y volviendo a llamar en vano, la fantasía, que ha creado multitud de imágenes como en un sueño febril, y con pocas imágenes ve el entero, alto resonante mundo lleno de explosiones de vitalidad, y como un brillante espejismo se convierte en invisible vacío.

Después, me siento allí escuchando inmóvil largo tiempo; me parece como si hubiese experimentado una visión de todas las emociones humanas, en sus extrañas danzas y espontáneos movimientos; como el desconocido, enigmático, encantador y divino destino.

Esa delirante espontaneidad con la que la alegría y el dolor, lo natural y lo artificial, la inocencia y la audacia se entremezclan: ¿qué arte presenta esos misterios del alma con tal vehemencia? Nuestros corazones sienten a cada momento en respuesta a los sonidos... ”³⁴⁵

Estas palabras de Berglinger son las de Wackenroder. Aquí se resume su voluntad de transmitir lo que genera la música. Decíamos que Wackenroder, es capaz de sentir todo lo que ha expresado través de una forma musical concreta, en este caso se ha referido a la sinfonía. Nunca trató de especificar, ni el compositor, ni la obra que le sugería lo que acabamos

³⁴⁵ Wackenroder. F. A. pg. 193.

de reseñar. En los apartados 3A y 3C hemos tratado de situar el contexto musical para tener una idea aproximada de las obras que posiblemente conociese. En todo caso, dedicaremos las siguientes líneas a la pieza sinfónica desde el punto de vista histórico-musical y haremos referencia a algunas concreciones a nivel de análisis musical que pueden ilustrar el pasaje citado.

*Sinfonía*³⁴⁶ es un término que se emplea desde época renacentista para designar piezas de música de formas diversas y distintos modos de interpretación, normalmente un conjunto instrumental (ensemble). El vocablo deriva del griego *syn* (junto) y *phone* (sonido) y del latín *simphonia*. Se ha empleado como obertura de ópera en el estilo barroco italiano, particularmente en los modelos de tres movimientos de Alessandro Scarlatti y sus sucesores que son considerados los inmediatos precursores de la llamada moderna sinfonía, que en realidad, nos referimos a la sinfonía clásica.

La sinfonía abarca un amplio espectro en cuanto a funciones se refiere durante el siglo XVIII. Tiene funciones de estado, cívicas e institucionales; forma parte de ceremonias oficiales, recepciones, y se convierte también en un componente estándar de los servicios de la iglesia católica; la práctica usual para distribuir varios movimientos a través de la Misa para sustituir o acompañar secciones del Propio como el Gradual, el Ofertorio o la Comunión.

El uso más característico de la sinfonía era como parte de uno de los variados tipos de concierto. Dichos tipos podían ser los conciertos de la academia, los conciertos privados en el palacio, o en un monasterio o residencia privada. A diferencia de la imagen del concierto como lugar de experiencia estética, las academias aristocráticas eran lugares en los cuales, por descripciones de la época, sabemos que había movimiento y se conversaba: Spohr remarca en su autobiografía que hacia 1799 la Duquesa

³⁴⁶ Nos basamos tanto en el *Tratado de la forma musical* de C. Kühn. SpanPress Universitaria, 1998. Pg, 153 y ss., como en la entrada dedicada a la Sinfonía del *New Grove Dictionary on Music and Musicians*. Ed. S. Sadie.

de Brunswick insistía en que la orquesta tocaba demasiado suavemente para que el juego de cartas se llevase con agrado.

De gran importancia a lo largo de la centuria fue el denominado concierto público, pasando de lugares como casas de café-concierto con series de amateurs a la forma de suscripción y conciertos benéficos en la segunda mitad del siglo. Tanto si era una academia privada o un concierto público se valoraba especialmente la interpretación solística, tanto instrumental como vocal. Los programas de la época muestran que la función primordial de la sinfonía era como obertura o para empezar el concierto, con función de introductoria. Después, una sinfonía o un movimiento de la misma, cerraba el programa.

El creciente prestigio y el significado estético de la sinfonía a lo largo del siglo se aprecia por ejemplo en la importancia otorgada a las últimas producciones de Haydn durante sus dos estancias londinenses, donde la sinfonía de otro compositor se hacía al comienzo, las de Haydn comenzaban en la segunda mitad para recibir más atención.

Desde el ámbito estético comenzó un cambio en la valoración de las piezas instrumentales, no sólo las sinfonías, también las sonatas, o la música de cámara. Por ello los escritos de Wackenroder marcan un punto de inflexión que después, a lo largo del siglo XIX, se verá reforzado por la posición alcanzada por dicha música. Debe recordarse que cuando Wackenroder escribe sus ensayos, grandes obras instrumentales ya se habían creado, pero era desde determinados ámbitos desde donde no se había apreciado su verdadero valor. Textos como el de Wackenroder sitúan a la música en general y a la instrumental en particular como una de las grandes creaciones artísticas y como uno de los medios de sentir toda la diversidad de emociones que de otra manera no alcanzaríamos.

La composición de obra sinfónica alcanzó un gran auge a lo largo del siglo XVIII.³⁴⁷ Habitualmente se transmitían las partes más que la

³⁴⁷ El número de fuentes, además de abundante, los datos sobre su localización, la popularidad, las copias, que podían aparecer en lugares remotos, en distintos archivos, librerías, es complejo. Por señalar un ejemplo, hay copias de sinfonías de Gossec y van Maldere que aparecían en archivos de las iglesias de provincias de Slovakia, o oberturas italianas en librerías rusas, etc. Para este tema, véase la bibliografía.

partitura entera, y abundaban aún los manuscritos más que las copias impresas. La copia de manuscritos era una obligación al uso de los músicos de corte, monasterios y otras instituciones. Además los manuscritos podían obtenerse comercialmente en tiendas de copias como las bien conocidas de Viena. Casas como Breitkopf en Leipzig o Ringmacher en Berlín hacían catálogos en los que podían obtenerse copias manuscritas.

Después de 1759 la sinfonía se fue popularizando. Los editores de París, Amsterdam y Londres las incluían en series periódicas que tenían un importante éxito entre sociedades de músicos amateurs. Uno de los problemas de la época es que esas copias impresas o manuscritas normalmente no se fechaban, así que la determinación cronológica era dificultosa y conllevaba problemas de atribución.

En dichas copias y ediciones, aparecían con numerosos títulos además de sinfonía, como overture, preludio, intrada, sonata, trío, concierto, divertimento, pastoral, entre otros. Entonces la cuestión es cuándo un trabajo es una sinfonía.

A nivel de instrumentación, las primeras sinfonías de concierto están escritas para orquesta de cuerda, con clave y un bajo como parte del continuo. Lo normal es una escritura a cuatro partes (dos violines, viola y violoncello). Sinfonías a trío son corrientes en fases tempranas para dos violines y bajo. Las sinfonías a cuatro partes se compusieron durante toda la centuria sobre todo para grupos reducidos, y focalizadas en centros de provincias o circunstancias especiales como las de C. P. E. Bach para orquesta de cuerda en 1773 escritas para Gottfried van Swieten.

Hacia 1730 se empezaron a realizar sinfonías a seis partes para cuerdas y un par de trompas u oboes, y después, el estándar de a 8 de la instrumentación de la obertura con las cuerdas, dos oboes y dos trompas. Hacia 1740 a 1770 sería un tipo estándar. Las trompas podrían reemplazarse o aumentarse con pares de trompetas y timbales. Los oboes podían reemplazarse por flautas, para todos los movimientos o para el movimiento lento. Después también los fagotes fueron adquiriendo importancia y los clarinetes, especialmente a partir de 1750.

La expansión de la orquesta hacia la forma completa del Clasicismo, es decir, cuerdas, pares de flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompas, trompetas, timbales e incluso clave (aunque el uso de éste último es más propio del Barroco) fue oscilando hasta quedar así asentada. Uno de los ejemplos más tempranos conocidos de esta instrumentación es la Sinfonía de Mozart K 297 de 1778 para un *Concierto Spirituel* de París.

Los movimientos de la sinfonía suelen proceder por alternancia de rápido- lento- rápido, siendo el primero un Allegro en forma sonata, el segundo un andante cantabile, lírico y el finale un minueto o forma de danza o forma rondó.

A nivel de forma debe resaltarse de que a pesar de que cada obra tiene sus características y particularidades propias, la sinfonía clásica, al menos el primer movimiento, habitualmente tiene la forma sonata, forma que será válida también para una obra de piano o de cámara. Evidentemente el análisis específico desvelará las peculiaridades de cada una dentro de un esquema general, que es el de la forma sonata.

La estructura es la siguiente: 1) exposición, en la que se presentan los temas con sus perfiles armónico-melódicos. Los temas que pueden ser contrastantes o complementarios; pueden ser temas definidos o pequeñas células casi sin entidad de tema; 2) desarrollo, es la sección dedicada a la elaboración de los motivos, temas y armónicamente se producen los procesos de modulación de los temas aparecidos en la exposición; 3) La última sección, la reexposición, es el retorno hacia la tonalidad principal y los temas reaparecen con sus elaboraciones y transformaciones creadas. Convencionalmente, el segundo tema aparecerá en el tono principal.

Generalizando en el plano tonal, una estructura de forma sonata tiene un primer tema en modo mayor y un segundo tema en el tono de la dominante. Si comienza en tono menor, se pasará al relativo mayor. Puede haber temas secundarios, o ideas complementarias o secciones que rompan esa estructura. En la reexposición, el segundo tema estará en el tono de la tónica. Los procesos modulatorios se harán a grados tonales, o cercanos, pero a medida que nos alejemos del Clasicismo, las modulaciones serán a tonos más lejanos, y la forma generalmente irá en expansión.

Por lo que Wackenroder transmite a través de sus escritos, algunos autores han señalado que la música que le inspiró podría tratarse de Sinfonías de Haydn (según Dalhaus) o de Mozart. La intencionalidad de nuestro autor en cualquier caso era la de no concretar, como hemos dicho, sino sólo la de transmitir lo que la escucha le generaba.

A través de lo que escribe Wackenroder podríamos concluir que esté aludiendo a la presentación de los temas de una sinfonía, y cómo se van transformando en la sección del desarrollo, hasta retornar a un estado de reposo. Una Sinfonía de Mozart podría ilustrar aquello que Wackenroder decía sentir. Pensamos que concuerda con la sensibilidad de Wackenroder: lo conmovedor y al mismo tiempo lo sublime; lo luminoso y lo tormentoso, las alusiones al ethos y al pathos. La música de Mozart conmueve en su contención; tras la expresión intensa y dramática regresa después al estado de serenidad del que surgió.

No podremos saber en que música se inspiró Wackenroder para escribir sus ensayos. Su voluntad es la de transmitir la capacidad única de la música de *mover el alma*. La alusión a la sinfonía clásica parece evidente, la importancia intrumental es desatacable, pero especialmente alude a las atmósferas y los cambios producidos. Es decir a la transformación en la sección del desarrollo.

Si observamos el primer movimiento de una de las sinfonías mozartianas tempranas, la Sinfonía K. 201 en La Mayor, considerada una de las primeras obras maestras en el género sinfónico de Mozart, destaca por un tono intimista general y sin embargo tiene secciones llenas de impetuosidad. Es de 1774, de influencia Haydniana. Tiene cuatro movimientos: Allegro moderato, Andante, Minuetto y Allegro con spirito. La orquestación la forman: oboes, corno, violines, viola y cello.

Se puede apreciar el tema principal que lo presentan las cuerdas en sus primeros ocho compases, hasta que enlazando a través de unas pequeñas escalas, el tutti presenta de nuevo el tema principal, cerrando cadencialmente a bases de contrastes dinámicos en forte y piano, entremezclando motivos de figuras más pequeñas que rítmicamente dan más riqueza. Tras una cesura, el segundo tema, contrasta por su carácter más melódico y cantabile.

La escucha de estos dos temas del primer movimiento, permite sentir las emociones a las que alude Wackenroder, de lo que parecen temas sin trascendencia y van tomando sentido, color y expresión. Sin embargo, cuando escribe sobre los momentos turbulentos, las atmósferas laberínticas, etc...pensamos que esté aludiendo a la sección del desarrollo porque es ahí donde los temas se van transformando y adquieren matices diversos gracias a las modulaciones y elaboraciones.

4D Influencia de los ensayos de Wackenroder en la concepción de la *música absoluta* en E. T. A. Hoffmann y A. Schopenhauer. La música como fuerza natural frente a la voluntad del hombre: *Un maravilloso cuento oriental sobre un santo desnudo*.

A través de los escritos de estos autores trataremos de su concepción de la música; de la especial relevancia de la música instrumental y su consideración como arte romántica.

De E. T. A. Hoffmann nos ha quedado uno de los escritos en los que más claramente queda definido el concepto de música romántica:

“La música es la más romántica de todas las artes porque aspira a lo infinito. Cuando se habla de la música como arte autónomo debería circunscribirse sólo a la música instrumental, la cual, rechazando toda ayuda, toda intromisión de otro arte, expresa con nitidez lo concreto, la esencia del arte, que sólo puede reconocerse en ella. Es la más romántica de las artes...La música abre al hombre un reino desconocido; un mundo...en el que abandona todos los sentimientos que pueden ser determinados por conceptos para entregarse a lo inefable”³⁴⁸

Y cuando concreta su concepción del romanticismo en los compositores, decide sobre Haydn que siente románticamente los efectos humanos de la vida humana; es más conmensurable, más comprensible para el gran público. Mozart exige ya en mayor medida el elemento sobrehumano, maravilloso, latente en nosotros. La música de Beethoven mueve en cambio las palancas del terror, del escalofrío, del dolor, y precisamente por esto provoca ese palpitar de infinita nostalgia que es la esencia misma del romanticismo”

Diversos autores, como Dahlhaus, Fubini, o Berghahn han destacado la influencia de Wackenroder en los escritos de Hoffmann, tanto en el contenido como en la forma. Fubini circunscribe su influencia a las

³⁴⁸ Hoffmann, E. T. A.: AMZ. 1810

definiciones atemporales que da Hoffmann de la música, que están descritas en su esencia con acentos que recuerdan los personajes de las narraciones wackenroderianas de Joseph Berglinger y el Santo desnudo³⁴⁹.

En la edición inglesa de la obra de Hoffmann titulada *Kleisleriana*, encontramos información acerca del conocimiento que tenía Hoffmann de Wackenroder. Podemos asegurar que a pesar de que Hoffmann no cita directamente a Wackenroder es probable que conociese sus escritos a través de su amigo Werner Zacharias. La inspiración en Joseph Berglinger para el Kapellmeister de *Kleisleriana*, y su concepción de la música instrumental, no dejan lugar a dudas de su clara influencia.

Decíamos que es especialmente en la concepción de la música en la que ambos autores tienen una mayor afinidad. Es sobre la concepción de la música instrumental y la idea de música romántica lo que sitúa su pensamiento en un plano similar.

Será en la AMZ (*Allgemeine musikalische Zeitung*) donde Hoffmann publique sus ensayos sobre música y las múltiples reseñas sobre obras musicales³⁵⁰. La que es considerada histórica porque marca un punto de inflexión sobre la concepción de la música como arte romántica será la reseña sobre la Quinta Sinfonía de Beethoven, aparecida en 1810.

Su contribución regular a AMZ duró hasta 1815. Los volúmenes titulados *Fantasiestücke in Callots Manier* de 1814 y diversos ensayos aparecidos en AMZ como “Ritter Gluck”, 1809, “Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden”, 1810 “Gedanken über den hohen Wert der Musik” (1812) y ‘Don Giovanni’ (1813), así como la reelaboración de dos reseñas sobre Beethoven tituladas ‘Beethoven Instrumentalmusik’, aparecida en *Zeitung für die elegante Welt* (1813) y ‘Höchst zerstreute Gedanken’ (1814), reeditadas del mismo lugar, todas las piezas tempranas incluidas en *Fantasiestücke* fueron inspiradas en música.

³⁴⁹ Fubini, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*. Alianza, Madrid, 1997, pg. 282.

³⁵⁰ Allroggen, G.: *E. T. A. Hoffmann. New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

La altura de Hoffmann como escritor de música fue reconocida y muy valorada a lo largo de todo el siglo XIX, además de la gran influencia ejercida en compositores como R. Schumann y R. Wagner, destacando sus reseñas en AMZ que fueron muy leídas y que contribuyeron a comprender cuestiones sobre los estilos compositivos.

En la famosa reseña de 1810 de la Quinta Sinfonía de Beethoven plasmó la diferenciación entre distintas formas de arte romántico. El empleo del término *romántico* para juicio de valor ha creado, según G. Allroggen,³⁵¹ cierta confusión e incluso se le criticó por aplicarlo a Beethoven. Sin embargo, Hoffmann nunca trató de establecer una escisión entre las épocas clásica y romántica. Para él, *clásico* y *romántico*³⁵² eran términos conceptuales que denotan respectivamente aspectos paradigmáticos de un gran trabajo, una gran obra de arte y la irreplicable naturaleza de su genio. Sólo una detallada investigación en la estructura revelará que la creatividad artística no es simplemente producto de su inspiración, pero demuestra su capacidad con los sonidos y la maestría absoluta.

Las ideas de Wackenroder se alejan de las hoffmannianas en la intencionalidad de encontrar en el análisis las respuestas sobre el lenguaje de la música. Hoffmann a pesar de escribir claramente sobre la importancia del sentimiento en el arte, sí que valora el estudio de la forma y la estructura musicales.

Según G. Allroggen, los artículos de la AMZ³⁵³, que continuó hasta 1815 marcan el final de la antigua tendencia de la *doctrina de los afectos* en

³⁵¹ Allroggen, G.: *E. T. A. Hoffmann. New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

³⁵² En la primera parte de este trabajo, tratamos la cuestión de *lo clásico* y *lo romántico* desde el punto de vista filosófico-literario. En este momento lo hacemos desde una perspectiva musical.

³⁵³ Algunos de los ensayos y reseñas sobre música de E. T. A. Hoffmann en AMZ son los siguientes: 'Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt', *Der Freimüthige*, (1803), 573 [on use of Greek chorus in Schiller's *Braut von Messina*] 'Über Salomons Urtheil', *Allgemeine deutsche Theater-Zeitung* (17 and 20 May 1808) [review of A. Quaisin: *Le jugement de Salomon*] F. Witt: Symphonies nos.5 and 6, AMZ, xi

(1808–9), 513–17 L. van Beethoven: Symphony no.5, *AMZ*, xii (1809–10), 630–42, 652–9 V. Fioravanti: *I virtuosi ambulanti* [vs by L. Wolff], *AMZ*, xii (1809–10), 204–8 C.W. Gluck: *Iphigénie en Aulide* [vs by G.C. Grosheim], *AMZ*, xii (1809–10), 770–71, 784–9 A. Romberg: *Pater noster*, *AMZ*, xii (1809–10), 209–12 J. Weigl: *Das Waisenhaus*, *AMZ*, xii (1809–10), 809–19 F. Paer: *La Sofonisba* [vs by C.F. Ebers], *AMZ*, xiii (1811), 185–95 L. Spohr: Symphony no.1, *AMZ*, xiii (1811), 797–806, 813–19 L. van Beethoven: Overture to *Coriolan*, *AMZ*, xiv (1812), 519–26 A. Gyrowetz: *Der Augenarzt*, *AMZ*, xiv (1812), 855–64 E. Méhul: *Ouverture de chasse* from *Le jeune Henri*, *AMZ*, xiv (1812), 743–7 A.H. Pustkuchen: *Choralbuch und kurze Anleitung*, *AMZ*, xiv (1812), 791–7 L. van Beethoven: Incidental music to Goethe's *Egmont*, *AMZ*, xv (1813), 473–81 L. van Beethoven: Mass in C, *AMZ*, xv (1813), 389–97, 409–14 L. van Beethoven: Two piano trios op.70, *AMZ*, xv (1813), 141–54 [music exx. in suppl. 3] C.A.P. Braun: Symphony no.4 and J.W. Wilms: Symphony op.23, *AMZ*, xv (1813), 373–80 'Alte und neue Kirchenmusik', *AMZ*, xvi (1814), 577–84, 593–603, 611–19 J.C. Ambrosch: Two songs, *AMZ*, xvi (1814), 811 only A. Bergt: *Christus, durch Leiden verherrlicht*, *AMZ*, xvi (1814), 5–17 A. Boieldieu: *Der neue Gutsherr* [*Le nouveau seigneur de village*], *AMZ*, xvi (1814), 669–73 'Der Opern-Almanach des Hrn. A. v. Kotzebue', *AMZ*, xvi (1814), 720–21, 736–41

J. Elsner: Overtures to *Andromeda* and *Leszek bialy*, *AMZ*, xvi (1814), 41–6 M.K. Ogiński: 12 polonaises for piano, *AMZ*, xvi (1814), 792–4 J.F. Reichardt: Piano Sonata in F minor, *AMZ*, xvi (1814), 344–50 W.F. Riem: 12 lieder op.27, *AMZ*, xvi (1814), 680–92 F. Schneider: Piano Sonata op.29 [4 hands], *AMZ*, xvi (1814), 221–7 B. Stiasny: *Il maestro ed il scolare* and J. Stiasny: *2 pièces faciles et progressives*, *AMZ*, xvi (1814), 726–8 'Über einen Ausspruch Sacchini's und Über den sogenannten Effect in der Musik', *AMZ*, xvi (1814), 477–85 A. André: Piano variations on *Ah vous dirai-je, maman* and *O du lieber Augustin* and P.J. Riotte: Piano variations on a theme from Weigl's *Schweizerfamilie*, *AMZ*, xvii (1815), 138–40 J. Fröhlich: Piano Sonata [4 hands] and Piano Concerto [4 hands], *AMZ*, xvii (1815), 806–8 *Aus Hoffmann's Leben und Nachlass*, ed. J.E. Hitzig (Berlin, 1823/R), 246 only [frag.; orig., 1808, lost]

Selección de reseñas de conciertos: 'Briefe über Tonkunst in Berlin: erster Brief', *AMZ*, xvii (1815), 17–27 [incl. remarks on concert by B. Romberg and perfs. of Sacchini's *Oedipe à Colone* and Spontini's *Fernand Cortez*] W.A. Mozart: *Don Giovanni*, *Dramaturgisches Wochenblatt*, i (1815–16), 107 W.A. Mozart: *Die Zauberflöte*, *Dramaturgisches Wochenblatt*, i (1815–16), A. Sacchini: *Oedipe à Colone*, *Dramaturgisches Wochenblatt*, i (1815–16), 99 A. Sacchini: *Oedipe à Colone* and R. Kreutzer: *Paul et Virginie*, *Dramaturgisches Wochenblatt*, i (1815–16), 179 J.P. Schmidt: *Das Fischermädchen oder Hass und Liebe*, *KPBZ (Vossische Zeitung)* (3 Dec 1818) 'An den Herrn Konzertmeister Möser', *KPBZ* (6 Nov 1819) 'Ein Brief des Kapellmeisters Johannes Kreisler', *Der Freimüthige*, xvi (1819), 337, 342 'Noch einige Worte über das Konzert des Herrn Konzertmeister Möser, am 26sten März d.J.', *KPBZ* (30 March 1820) 'Rüge', *KPBZ* (25 April 1820) [reproof of anti-Semitic sentiments in a review in *Der*

la estética musical. Metódica y fríamente distingue entre el análisis técnico de las composiciones y la interpretación de su resultado, del contenido. Se dice que en su ensayo ‘*Alte und neue Kirchenmusik*’ (AMZ, 1814) anticipa a Kiesewetter en su interés por lo histórico y en el estudio e interpretación de los datos. Después de 1815 sólo hizo reseñas para los periódicos de Berlín, de lo que tenía experiencia como director y músico crítico en general.

En el siguiente pasaje, de la reseña de la Quinta Sinfonía de Beethoven que realiza de Hoffmann³⁵⁴ se advierte la afinidad con el pensamiento de Wackenroder:

“Ha podido penetrar los misterios de la armonía sólo aquel compositor que por medio de ésta sepa actuar sobre el ánimo humano. Las proporciones matemáticas -fríos, muertos ejercicios de cálculo en las manos de un necio carente de genialidad- se convierten, en manos de un artista, en mágicos filtros que evocan un mundo encantado”.³⁵⁵

La escisión entre la capacidad de conmover y la técnica y el cálculo de los fríos números y proporciones matemáticas fue uno de los ejes temáticos en los escritos de Wackenroder como hemos visto. Si recordamos en la segunda pieza de *La extraña vida musical de Joseph Bergliner*, éste escribía que:

Freimüthige of works by Méhul and Meyerbeer] ‘Über ein Konzert unter Leitung Spontinis zum Geburtstag Friedrich Wilhelms III’, *KPBZ* (5 Aug 1820) C.W. Gluck: *Armide*, *KPBZ* (16 Sept 1820) ‘Zufällige Gedanken bei dem Erscheinen dieser Blätter’, *Allgemeine Zeitung für Musik und Musikliteratur* (9 and 16 Oct 1820) ‘Bescheidene Bemerkung zu dem die letzte Aufführung der Oper Don Juan betreffenden in No.142 dieser Zeitung enthaltenen Aufsätze’, *KPBZ* (30 Nov 1820); correction (2 Dec 1820) ‘Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper Olympia’, *Zeitung für Theater und Musik* (9, 16, 23 and 30 June, 14, 21 and 28 July, 4, 18 and 25 Aug, 1, 8 and 22 Sept 1821) [inc.] Hoffmann, E T.A.

³⁵⁴ Hoffmann, E. T. A.: AMZ. 1810 *Recensión sobre la Quinta Sinfonía de Beethoven*. Fragmento procedente de Pestelli, G.: *La época de Mozart y Beethoven*. Turner, Madrid, 1986. pg. 274.

³⁵⁵ *Ibid.* Pg. 274.

“...entre las relaciones matemáticas tonales y las fibras individuales del corazón humano existe una inexplicable simpatía (pathos) que a través del arte musical se convierte en un comprensible y flexible mecanismo para la descripción de las emociones humanas.”³⁵⁶

Y en uno de los ensayos de Berglinger podemos leer: “por eso no hay ningún otro arte cuya materia prima está en sí misma tan llena de espíritu celestial como la música...de aquí se sigue que algunas piezas musicales, cuyas notas fueron meramente organizadas por sus maestros como las cifras de una cuenta o como teselas de un mosaico, pero acopladas inspiradamente y en una hora feliz, -cuando son ejecutadas por los instrumentos hablan una poesía magnífica y plena de sentimiento, aunque el maestro haya pensado poco en su sabio trabajo, que en el reino de los sonidos, el genio encantado haya agitado tan magníficamente sus alas con un sentido sacral”.³⁵⁷

Hemos visto cómo Wackenroder atribuye a la música instrumental una de las más inexplicables facultades de desvelar los sentimientos del alma humana. Sus descripciones de la música sinfónica, estaban plagadas de imágenes metafóricas que trataban de acercar y hacer imaginar lo que la música le permitía sentir. Pero recordamos que también la música vocal era engrandecida, es decir, que Wackenroder destaca la capacidad de la música, por encima del resto de las artes, tanto de la música vocal como instrumental para transmitir emociones.

Sin embargo, Hoffmann sí que remarca las virtudes y particularidades de la música instrumental, que es la que considera la música absoluta. Sobre ésta escribe:

“...la música instrumental, si es realmente “pura” (es decir, si no se destina a alguna finalidad dramática concreta) debe evitar las agradabilidades insignificantes, las gracias, los “lazzi” de todo tipo. Existe un regocijo más elevado, más magnífico del que habitualmente está presente en nuestro pequeño mundo, -una alegría que proviene de regiones

³⁵⁶ Wackenroder. E. C. pg. 241.

³⁵⁷ Wackenroder. F. A. pg. 193.

desconocidas,- que nos enciende en el ánimo una vida totalmente interior. Pero el artista capaz de percibir tales sensaciones, aunque sea de manera instintiva, trata de convertirlas en expresiones más elevadas que las que podrían ofrecerle las pobres palabras humanas, aptas sólo para expresar gozos y placeres materiales”.³⁵⁸

En este fragmento sobre la *pobreza de las palabras* reencontramos una clara conexión con los escritos de Wackenroder en los que se alude de modo continuo a esta cuestión. Las palabras no alcanzan a expresar lo que la música expresa.

Para Wackenroder, querer comprender la música analizándola mediante los conceptos del entendimiento es quedarse con la envoltura exterior de las cosas “así como cada una de las obras de arte sólo puede ser captada y comprendida íntimamente mediante el mismo sentimiento con el que se produjo, así también el sentimiento sólo puede ser captado y comprendido por el sentimiento”³⁵⁹. La música está más allá de las palabras y éstas nunca podrán alcanzar la experiencia real de la música, la más misteriosa de todas las artes. Escribía en uno de los ensayos el compositor creado por Wackenroder, Joseph Berglinger:

“En el espejo de los sentidos, el corazón humano llega a conocerse a sí mismo; gracias a éstos, aprendemos a sentir el sentimiento; proporcionan una viva conciencia a muchos espíritus que estaban soñando en escondidos rincones del ánimo, y enriquecen nuestro interior con maravillosos espíritus del sentimiento enteramente nuevos”.³⁶⁰

Y en uno de los últimos ensayos, se pregunta: “pero qué pretendo yo, insensato, fundir palabras y sonidos? Nunca es como yo lo siento. ¡Venid sonidos, llegad aquí y salvadme de este esfuerzo, terreno y doloroso hacia las palabras, envolvedme con vuestros destellos, tan variados, en vuestras

³⁵⁸ Hoffmann. Op. Cit. Pg. 275.

³⁵⁹ Wackenroder. F. A. pg. 195.

³⁶⁰ *Ibid.* Pg. 196.

resplandecientes nubes y alzadme hasta el antiguo abrazo del cielo que todo lo ama!».»³⁶¹

Según Dahlhaus³⁶², la idea de la denominada *música absoluta* aparece sin el término en E. T. A. Hoffmann, y viceversa, el término con otra idea en R. Wagner. Sin embargo es relevante señalar que, como apunta Dalhaus, el modelo visible sobre el que se desarrolló hacia el 1800 la teoría de la *música absoluta* fue la sinfonía y en concreto en el ensayo al que nos hemos referido en el capítulo anterior *La Teoría del alma y la música instrumental* de Wackenroder. El siguiente paso en la reflexión estética, lo daría claramente, como hemos visto, Hoffmann con su famosa reseña de la *Quinta de Beethoven*.

Escribía Hohmann en AMZ “Cuando se habla de la música como arte autónomo debería circunscribirse sólo a la música instrumental, la cual, rechazando toda ayuda, toda intromisión de otro arte, expresa con nitidez lo concreto, la esencia del arte, que sólo puede reconocerse en ella, La música es la más romántica de todas las artes...Abre al hombre a un reino desconocido; un mundo...en el que abandona todos los sentimientos que pueden ser determinados por conceptos para entregarse a lo inefable”.³⁶³

También debe señalarse que la idea de asemejar la sinfonía a un *drama de instrumentos* también proviene de Wackenroder. El significado se refiere no tanto al hecho de que haya que relacionarlo con modelos vocales para hacerlas estéticamente comprensibles. Lo que Hoffmann quería decir, que a su vez, procede de Wackenroder, es que el rango de la sinfonía en la música instrumental es análogo al de la ópera en la música vocal.

Por otro lado, debe remarcarse la alusión que procede de Dalhaus, sobre la diferencia entre música absoluta y programática en relación a los escritos de Hoffmann. Según Dahlhaus:

“En la reseña sobre la Quinta Sinfonía de Beethoven publicada por Hoffmann en 1810, cuya introducción es uno de los documentos

³⁶¹ *Ibid.* Pg. 194.

³⁶² Dahlhaus, C.: *La idea de la música absoluta*. Traducción de R. Barce. Idea Books. 2006. Pg. 139

³⁶³ Hoffmann, AMZ, 1810.

fundacionales básicos de la estética musical romántica, se interpreta la diferencia entre *música absoluta* por un lado y *música instrumental programática o característica* (que expone sentimientos determinados) por otro, como oposición entre dos ideas estéticas: la idea de lo propiamente *musical* y la idea de lo *plástico*. Y es que Hoffman alertaba diciendo: “cuán poco comprendieron aquellos compositores instrumentales esa esencia peculiar de la música cuando intentaron exponer sentimientos determinados o acontecimientos, tratando así plásticamente un arte que es justamente opuesto a la plástica”.³⁶⁴

En este capítulo, sin embargo, nos hemos centrado exclusivamente en señalar la nueva valoración de la música instrumental, no en el parangón de las artes, tema que tratamos en la primera parte.

Hoffmann escribe sobre la música de Beethoven como aquella música que mueve los resortes del escalofrío, de lo espeluznante, del temor, del terror, del dolor y despierta ese anhelo infinito que es la esencia del Romanticismo. Beethoven es para Hoffmann un compositor romántico puro: “y justamente por eso un auténtico compositor musical, y por ello puede ocurrir que su música vocal, que no soporta ese anhelo indefinido, sino que expone sólo los afectos significados por las palabras, llevada al reino de lo infinito resulta menos lograda; y su música instrumental raramente es gustada por la masa.”³⁶⁵

³⁶⁴ Según Dahlhaus, el contexto histórico-filosófico gracias al cual cobra importancia y color la contraposición de *lo plástico* y *lo musical*, un contexto que ya había sido anunciado por A. W. Schlegel y Jean Paul, fue presupuestado pero no expresado por Hoffmann en 1810 pero será en su artículo *Música religiosa antigua y nueva (Alte und neue Kirchenmusik)* donde fue explícitamente expuesto:

Escribe Hoffmann: “los dos polos opuestos de lo antiguo y lo moderno, o del paganismo y del cristianismo, son en el arte la plástica y la música. El cristianismo aniquiló aquélla y creó ésta.” Dahlhaus alude a la dicotomía que emplea Hoffmann de *plástico-musical* y en su recensión sobre Beethoven esta antítesis la relacionó Hoffmann, no sólo con la diferencia de géneros entre música vocal y música instrumental, sino también con la oposición estética entre una música que expone afectos determinados, y otra que es expresión de un “anhelo infinito” indeterminado.

³⁶⁵ Hofmann, *Íbid.* Pg. 275.

Ya hemos señalado cómo se aprecia en los escritos hoffmannianos el estilo elevado de la sinfonía. Dahlhaus alude asiduamente al ensayo *Sinfonien* de Tieck para establecer ciertas analogías: “así como en las *Fantasías sobre el arte...* es la música en general, pero especialmente la sinfonía (en las partes de Tieck) lo que provoca en Wackenroder y Tieck el recogimiento religioso; en E. T. A. Hoffmann el entusiasmo aparece extrañamente dividido: tanto la polifonía vocal de Palestrina como el sinfonismo de Beethoven significan la más alta expresión musical de la “época moderna, cristiana, romántica”. El arte religioso y la religión del arte entran así en la concurrencia histórico-filosófica.

En el ensayo *Antigua y nueva música religiosa* (Alte und neue Kirchenmusik) que Hoffmann publicó en el *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig en 1814, cuatro años después de su reseña sobre la Quinta Sinfonía de Beethoven, el arte musical sacro cuyo espacio histórico era la época que va de Palestrina a Haendel, aparece como algo irremediablemente pasado. La veneración por Palestrina, por nostálgica que sea, no implica la exigencia de imitar su estilo como imitan en el siglo XIX E. Grell, sino que va unida a la idea de la imposibilidad de una restauración de dentro a fuera. El arte musical sacro es un monumento del recuerdo y su restitución en un presente que ya no es sustancialmente cristiano, sería una empresa perdida.³⁶⁶

Otro de los focos temáticos fundamentales será la relación entre música y palabra de la que escriben los autores a los que estamos estudiando. Los referentes más importantes sobre la relación música-palabra podemos remontarlos hasta la Antigüedad. Al comienzo de este trabajo aludíamos a la cultura clásica griega, desde un punto de vista de pensamiento. Ciñéndonos al siglo XVIII, en el ámbito de la creación destacan las aportaciones de dos compositores cuyas ideas en esta cuestión difieren considerablemente como son Gluck y Mozart.

Gluck (1714-1787) escribió en colaboración con Calzabigi en el prefacio a la primera edición de *Alceste*, publicada en Viena en 1769 por Trattner y dedicada al Duque de la Toscana, futuro emperador Leopoldo II

³⁶⁶ Dahlhaus, Op. Cit. Pg. 142.

sus ideas sobre la reforma de la ópera seria. En este caso las destacamos no tanto por la cuentión operística sino por la concepción sobre la relación música-palabra. El fragmento es el que sigue:

“Cuando me dispuse a elaborar la música de *Alcestis* me propuse despojarla completamente de todos esos abusos que habiendo sido introducidos por la mal entendida vanidad de los cantantes, o bien por la demasiada complacencia de los maestros, hace tiempo que desfiguran a la ópera italiana, y convierten al más exuberante y más bello de todos los espectáculos en el más ridículo y el más aburrido. Pensé restringir la música a su verdadero oficio de servir a la poesía, para las expresiones y para las situaciones de la narración, sin interrumpir la acción y sin enfriarla con adornos superfluos e inútiles, y diría que la música tenía que nacer sobre un plan muy correcto y preparado viveza de colores y un contraste bien surtido de luces y sobras, que sirven ‘para animar las figuras sin alterar sus contornos...’”³⁶⁷

A pesar de que está escrito en el contexto operístico, la afirmación de que la música deba ser la sierva de la palabra ha sido otro de los temas fundamentales en las discusiones estéticas, que en el caso de Wackenroder o de Hoffmann queda difuminado, diluido. Ya no hay duda de esa jerarquía. Es la música la que se sitúa en la cumbre de las artes. En este sentido, el compositor al que más se acerca el pensamiento de Wackenroder sería Mozart, que siendo un genial compositor de sinfonías, sonatas, y ópera no dejaba de situar siempre a la música en la cima de las artes. En el caso de Mozart, la música siempre deberá prevalecer sobre la palabra. En esto se desmarca de la tendencia dieciochesca. Como se lee en una carta a su padre fechada en 1781³⁶⁸:

“En la ópera, la poesía debe ser una hija obediente de la música ¿Por qué gustan las óperas cómicas italianas en todas partes, a pesar de sus infames libretos, incluso en París, donde yo mismo he presenciado su éxito? Simplemente porque la música predomina absolutamente y al escucharla,

³⁶⁷ Gluck, C. W.: *Prólogo de Alcestes*. En colaboración con Calzabigi. Publicado en Viena en 1769. En Pestelli, G.: *La época de Mozart y Beethoven*. Turner, Madrid, 1986.

³⁶⁸ Mozart, W. A.: *Letters*. Edited by E. Blom. Translated and Annotated by E. Anderson. Penguin Books. Great Britain, 1956. Pg. 184.

uno se olvida de todo lo demás...”. Este fragmento convierte a Wackenroder en uno de los más mozartianos pues defendía el valor de la música por encima de todo.³⁶⁹

Cabe destacar una última cuestión sobre la que Hoffmann escribe, que es el gusto en la interpretación además del ya comentado de concebir la música como un hecho trascendental. Continúa Hoffmann.”...bastaría esta seriedad de intenciones para excluir de la música instrumental de Beethoven los temerarios pasajes virtuosísticos por todo el teclado, los saltos destartalados, los caprichos bufonescos, las notas extremadamente agudas lanzadas al aire, con cinco o seis cortes adicionales, que regurgitan de las novísimas composiciones pianísticas sobre el piano...”³⁷⁰

De nuevo encontramos una idea que remite a los escritos de Wackenroder: por un lado la alusión al poder mágico, sobrehumano de la música y por otro lado la crítica a aquellos que consideran ésta como pasatiempo. Veíamos cómo en la novela sobre Berglinger, el protagonista queda desencantado al percibir que los asistentes a su concierto muestran actitudes de indiferencia. Y cuando tratábamos de los capítulos dedicados a la pintura, el monje amante del arte se quejaba de que el arte en estos tiempos está pasado de moda. En las pinacotecas la gente pasea como si de un espectáculo circense se tratase. Además de Wackenroder, Hoffmann otorga un papel esencial y vital al arte en general y a la música en particular.

Escribe Hoffmann en este caso, centrándose en la interpretación instrumental:

”el ejecutante debe ser consciente de que es una iniciación secreta y entrar valientemente en el círculo mágico de las aspiraciones evocadas por la poderosa magia de esas páginas. Quien no siente dentro de sí tal consagración, quien considera la música como un placentero pasatiempo, algo para llenar horas ociosas, una titulación válida sólo para oídos obtusos-

³⁶⁹ Habría que añadir una mención especial en este tema; lo que un siglo antes defendía Claudio Monteverdi, que es lo contrario a lo que hemos referido en este pasaje: *la música debe ser la sierva de la palabra*. Sus madrigales eran ejemplo de su intención de expresar el contenido del texto, aquello que debía primar sobre la música.

³⁷⁰ Hoffmann, Op. cit. Pg. 275.

o un pretexto para la ostentación personal-, deberá permanecer alejado de ella...el verdadero artista vive solamente para la obra como la concibió el autor y del mismo modo la ejecuta”³⁷¹.

Hoffmann está abordando aquí el tema de la de interpretación; de si se puede expresar lo que el compositor trató de transmitir. Sin embargo, la intención de Hoffmann no es tratar de llegar a conocer esa cuestión, sino que en realidad quiere aludir a cómo puede alcanzarse del mejor modo posible la más bella interpretación y eso significa que sea idealmente la del propio compositor. Una interpretación puede llegar a alcanzar distintos grados de belleza, e incluso unas cotas mayores que las que pudiese hacer el compositor. En el caso de Wackenroder la escisión no se da entre compositor e intérprete, sino entre compositor y oyente o entre ser un artista o quien disfruta del arte como pueda ser un esteta.³⁷²

Según Dahlhaus, el *quid pro quo* de la mecánica y la magia del espíritu artesanal y la significación metafísica característico de E. T. A. Hoffmann y de Edgar Allan Poe, como luego más tarde en Mallarmé y Valéry, procede, según parece, de la estética música romántica de finales del siglo XVIII³⁷³, de la cual pasó a la poética en Hoffmann. Escribía Hoffmann que “cuando se habla de la música como un arte autónomo, debemos referirnos siempre sólo a la música instrumental, la cual, desdeñando toda ayuda, toda mezcolanza con otro arte, expresa con puerza y sólo en sí misma lo propio del arte y dilucida su ser”.³⁷⁴

El relato de Wackenroder que ha influido en la temática de lo mecánico y lo diabólico que pueda existir en la música parece inspirarse en el cuento oriental escrito en *Las Fantasías sobre el arte para amigos del arte*.

³⁷¹ Hoffmann, Op cit. Pg. 275.

³⁷² Sobre estas cuestiones trataremos en el capítulo dedicado a *La extraña vida musical de Joseph Berglinger*, donde el narrador, recordando emocionado a su amigo Berglinger, se pregunta precisamente si estaba más bien destinado a disfrutar de las obras de arte que a crearlas.

³⁷³ Dahlhaus, C. Op. Cit. Pg. 145.

³⁷⁴ Hoffmann en Dahlhaus, Op. cit. pg. 10.

Un maravilloso cuento oriental de un santo desnudo trata sobre un ermitaño que se había refugiado en una apartada cueva en el desierto “del Oriente” y vivía completamente retirado del mundo de los hombres. Esta idea aparece anteriormente en la novela de Berglinger cuando ante el mundo, espantado, quiere huir a los montes del norte. La mayoría de los que pasaban por allí lo consideraban habitáculo de un “genio más elevado que desde el reino del firmamento se ha extraviado en una figura humana y no sabe comportarse como los hombres”. Hasta ahí, la imagen es la de un genio con una connotación de fantasía y cierta idealidad.

Sin embargo, se torna en algo siniestro cuando escribe que el ermitaño “estaba poseído por el sentimiento de que escuchaba en sus oídos incesantemente el silbido del giro de la rueda del tiempo y a causa de ello no podía descansar ni llevar a cabo un trabajo disciplinado. Tan pronto algo parecía aquietarse, el ermitaño hacía desesperados esfuerzos por impedirlo. Si la gente le observaba, se enfadaba porque permanecían inactivos frente a él. Cuando alguien recogía hierbas o trozos de madera en los alrededores de su cueva se enfurecía a la vista de tales actividades inútiles. En esas ocasiones acostumbraba a saltar fuera de su cueva y matar al intruso de un golpe. El ermitaño no podía comportarse como los demás seres humanos - alargar una mano, poner un pie delante del otro- porque un miedo tembloroso agitaba todos sus nervios. Sólo durante la noche, cuando la luna estaba ante su cueva, se arrojaba al suelo, lloraba amargamente y sentía una ardiente nostalgia por desconocidas cosas bellas. Visiblemente buscaba algo determinado desconocido.”³⁷⁵

Hasta ahí, se hacen patentes la angustia y el miedo vital como elementos paralizadores. Convierten al ermitaño en un ser huraño, alejado de la humanidad; una imagen destructiva hasta que entonces el cuento introduce el elemento fantástico y fabuloso de la salvación, a través del amor y la música. Entonces el ermitaño y su imagen desaparecerán. La música aparece como la salvación:

³⁷⁵ Wackenroder, F. A. pg. 176 y 177. Y del artículo de Behler, E.: *Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo*. Anuario filosófico. 1996. 29. 21-39. Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008.

“Una noche se acercaron dos amantes en un bote sobre el río. La luna había inflamado su amor y desde el bote una música etérea flotaba hacia lo alto en el espacio celestial. En ese mismo momento le desapareció al santo desnudo la rueda silbante del tiempo y su nostalgia desconocida se acalló. La figura del santo había desaparecido y una fantasmal figura de belleza angelical movida por suave brisa salió flotando de la cueva, tendió con nostalgia sus delgados brazos hacia el cielo y se elevó con los sonidos de la música, en danzante movimiento, desde el suelo hasta las alturas.”³⁷⁶

Otra de las influencias tempranas del pensamiento de Wackenroder se encuentra en A. Schopenhauer, en su obra *El mundo como voluntad y representación*. Sobre la inspiración en Wackenroder de Schopenhauer dice C. Dahlhaus³⁷⁷ que la variante schopenhaueriana de la estética del sentimiento; la tesis de que un afecto expresado musicalmente gracias a la liberación de objetos y motivaciones, se eleva a través de la abstracción a la dignidad metafísica, parece haber sido inspirada por Wackenroder. Dalhaus interpreta la obra de Schopenhauer como de una resignada y tenebrosa metafísica de la voluntad, mientras que hay en Wackenroder un recogimiento estético en el sentido intimista, en cuyo contexto la idea de una expresión musical de sentimientos *in abstracto* adquiere significado filosófico. La música instrumental, sin palabras, aparece como la redención de los sentimientos, liberados ahora de las cadenas de la música vocal, atada a las palabras. Sólo cuando apartamos los llamados sentimientos del enredo de la existencia terrenal en la que están enmarañados, los elaboramos cuidadosamente, se convierten en estéticos.

En palabras de E. Fubini,³⁷⁸ la concepción de la música de Schopenhauer es, sin duda, “por su riqueza, profundidad y competencia filosófica, una de las metas más logradas del pensamiento romántico y que

³⁷⁶ Wackenroder. F. A. pg. 177. Behler, E.: *Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo*. Anuario filosófico. 1996. 29. 21-39. Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008.

³⁷⁷ Dahlhaus, C.: *La idea de la música absoluta*. Idea Books. 2006. Traducción de R. Barce. Pg. 74 y 75.

³⁷⁸ Op. Cit. Pg. 276.

además aparece orientada hacia una estética formalista: el principio de la autonomía del lenguaje musical que desarrollará más tarde E. Hanslick aunque en un sentido antirromántico”.

Así como Hoffmann coincide en muchos de los planteamientos de Wackenroder, del que como decíamos más arriba conocía sus escritos según Werner Zacharias, sí que tenemos confirmación de que Schopenhauer conocía los escritos de Wackendorer, porque aparece citado en la correspondencia. No es la intención en este trabajo abordar la extensa obra de Schopenhauer sino señalar los puntos de conexión centrados en la música con el pensamiento de Wackenroder, del cual recibe influencia. En lo que sigue abordaremos algunas de las ideas principales en las que se advierten las afinidades y las diferencias con el pensamiento de Wackenroder.

En la *Caracterización de la voluntad de vivir*³⁷⁹ escribe Schopenhauer sobre el género humano, y afirma que la vida no se nos presenta como un regalo sino como una tarea, un trabajo a realizar y vemos tanto en lo grande como en lo menudo una menesterosidad universal, un fatigoso esfuerzo, un continuo apremio, una lucha sin término, una actividad forzada, con un empeño extremo de todas las fuerzas corporales y espirituales. Schopenhauer piensa que ante ello, las personas meditan, actúan y se preguntan cuál es el fin de todo ello. Y la respuesta que encuentran, según el filósofo, sería “preservar nuestra vida a través de la voluntad de vivir que no es consecuencia del conocimiento de la vida, sino lo primero e incondicionado, la premisa de todas las premisas. El mundo comparece ante la voluntad de vivir, que es el ser en sí de todas las cosas.”

380

Wackenroder describía a su personaje Berglinger en una existencia cuya realidad estaba llena de frustraciones, similar a como define el estado vital Schopenhauer, al que hemos aludido en el párrafo anterior. En la novela de Wackenroder, Berglinger sería un espejo algo distorsionado de ese estado. La obra de Wackenroder podría considerarse igualmente fatalista a la visión schopenhaueriana. Asocia la creación a una contrapartida

³⁷⁹ De los Complementos al Libro segundo. Volumen II de *El mundo como voluntad y representación*, pg. 461.

³⁸⁰ *Ibid.* Pg. 462.

negativa, la dediación de lo que antes era un deseo, al satisfacerse comienza a convertirse en la decepción y la negrura.

*Sobre la esencia intrínseca del arte*³⁸¹ es uno de los capítulos de *El mundo como voluntad y representación*. En él escribe Schopenhauer que también las bellas artes y no sólo la filosofía, tienden a resolver el problema de la existencia “pues en cada espíritu que se entrega alguna vez a la contemplación puramente objetiva del mundo se despierta un anhelo, por muy oculto e inconsciente que pueda ser, por captar la verdadera esencia de las cosas, de la vida, de la existencia. Pues esto es lo único que tiene interés para el intelecto en cuanto a tal, esto es, para el puro sujeto del conocer que se ha liberado de los fines de la voluntad³⁸²”.

En los ensayos de Wackenroder resulta más ambigua la aseveración de que las bellas artes resuelvan el problema de la existencia. Veíamos cómo en algunas ocasiones el arte se convertía en salvación de la existencia, y sin embargo, otras veces era el detonante para lo contrario, la crisis creativa llevaba a la perdición del alma, e incluso a la muerte.

Según Schopenhauer las artes hablan el lenguaje de la intuición, no el lenguaje abstracto de la reflexión; por eso, su respuesta no es un conocimiento universal perdurable. Sin embargo, la música expresa en un lenguaje inmediatamente comprensible, aun cuando no sea traducible a la razón, la esencia más íntima de toda la vida y de toda existencia. Las restantes artes presentan, brindan un fragmento, no el conjunto, que sólo puede ser dado en la universalidad del concepto.³⁸³

En este aspecto, la afinidad entre ambos autores resulta más clara. El que la música exprese la esencia íntima de la vida y además en un lenguaje no traducible a la razón hemos podido ver que era uno de los fundamentos de la obra wackenroderiana.

Schopenhauer dedica una sección de sus escritos a tratar tanto de la física como de la metafísica de la música.³⁸⁴ A diferencia de Wackenroder, quien habiendo estudiado el lenguaje musical, no tuvo intención de

³⁸¹ Perteneciente a los Complementos al Libro III. Volumen II pg. 532.

³⁸² Íbid. Pg. 533.

³⁸³ Íbid. Pg. 534.

³⁸⁴ Pertenece a Los Complementos del Libro III. Volumen II. Pg. 587 y ss.

dedicarse a analizar la música desde el punto de vista técnico, sino sólo a escribir de lo que le podía hacer sentir; en cambio, Schopenhauer, de modo general, si que dedica una parte a tratar de dichos elementos básicos de la música. Es en este punto donde ambos autores se alejarían más. En estos pasajes Schopenhauer recuerda el modo de escribir de la época renacentista y en concreto a G. Zarlino que va describiendo las voces según su correspondencia con los elementos de la naturaleza.

Escribía Zarlino³⁸⁵: “...los músicos suelen la mayoría de las veces establecer en sus cantilenas cuatro partes, en las cuales dicen que se encuentra toda la perfección de la armonía. Y porque se componen principalmente de esas partes, sin embargo, las llamaron elementales, como los cuatro elementos...de ahí que las partes más graves las llamaron Bajo, el cual asociaremos al elemento tierra...prosiguiendo hacia lo agudo el Tenor, el cual compararemos con el Agua...pero así como al estar el aire iluminado por los rayos del sol todo está tranquilo y todo resplandece aquí abajo y está lleno de alegría, del mismo modo como el Alto está bien ordenado y bien compuesto, con bellos y elegantes pasajes...”. Más adelante, citando a Virgilio para tratar de la función y la naturaleza de las partes de la música escribe Zarlino: “el Soprano capta especialmente los oídos de quien lo escucha. Pero el Tenor es el mentor de las voces, la guía de los cantantes. El Alto colorea y adorna el Carmen apolíneo. El Bajo alimenta las voces, las enriquece, las sostiene y les da más valor.”³⁸⁶

Schopenhauer al tratar de la música, a la que denomina *un arte prodigioso*, establece una serie de paralelismos con la naturaleza, es decir, del mundo como representación. En este punto realiza una descripción de las voces de la armonía, bajo, tenor, alto y soprano, que asocia a los escalonamientos en el reino mineral, vegetal, animal y humano. Como señala Fubini, Schopenhauer al considerar la música como lenguaje absoluto, intraducible, inefable se puede hablar de ella sólo por analogías. Y

³⁸⁵ Texto procedente de Gallico, A.: *Historia de la música. La época del Renacimiento*. Turner, Madrid, 1986. Pg. 116. Zarlino, G.: *Institutioni Harmoniche*, Venecia, 1573 III. 58. *La forma que se ha de adaptar para componer música a más de dos voces y del nombre de las partes*.

³⁸⁶ *Ibid.* Pg.117.

muchas de estas analogías de las que escribe Schopenhauer resultan ser ingeniosas, extravagantes en su mayoría e incluso algunas pueden hacernos sonreír³⁸⁷, incluso llega a incurrir en ciertas faltas de fundamento en algunas cuestiones referidas a la armonía.

En algunas de las consideraciones de este tipo, decíamos que recuerda a G. Zarlino; escribe Schopenhauer: “...en la armonía, el bajo representa los grados ínfimos de la objetivación de la voluntad, lo inorgánico...las voces superiores de la armonía están ligadas al bajo... la armonía³⁸⁸ tiene el fundamento en las vibraciones de las ondas para producir lo que conocemos como intervalos de cuarta, quinta y octava”. Las explicaciones sobre consonancia y disonancia las limita a tratar de señalar las relaciones entre las vibraciones³⁸⁹. Con arreglo a esos conocimientos la música es un medio para captar las relaciones numéricas racionales e irracionales, no con ayuda del concepto, como la aritmética, sino llevándolas a un conocimiento totalmente inmediato y simultáneo.

Su aproximación a la música no deja de tener un sentido más bien metafórico antes que físico cuando afirma lo siguiente, que sin embargo es uno de los elementos esenciales de la música: la oscilación entre tensión y distensión; entre la consonancia y la disonancia. Schopenhauer lo explica del siguiente modo:

“la unión del significado metafísico de la música con el fundamento físico...descansa sobre el hecho de que cuando se resiste a nuestra aprehensión, lo irracional o la disonancia, deviene una imagen natural de lo que se opone a nuestra voluntad; y a la inversa, la consonancia o lo racional que se aviene fácilmente a nuestra captación, se vuelve una imagen de la satisfacción de la voluntad...”³⁹⁰

Por lo que es relevante el pensamiento de Schopenhauer en relación con los escritos de Wackenroder, no es tanto por la aportación de sus conocimientos musicales desde la perspectiva de la física del sonido, sino por subrayar la importancia del sentimiento en la música como la esencia de

³⁸⁷ Fubini. Op. Cit. pg. 273.

³⁸⁸ Schopenhauer. Op. Cit. pg 591.

³⁸⁹ Schopenhauer Op. Cit. Pg. 591

³⁹⁰ *Ibid.* Pg. 587.

la voluntad de vivir. Una de las tesis de Schopenhauer es la que afirma que la música no presenta, al igual que el resto de las otras artes, las ideas o niveles de objetivación de la voluntad, sino que “presenta inmediatamente a la voluntad misma. Esto explica que incida inmediatamente sobre la voluntad y sobre los sentimientos, pasiones y afectos de quien la escucha, de suerte que los intensifica o transforma súbitamente.”³⁹¹

Con respecto a la relación música-palabra, Schopenhauer asegura que la música está lejos de ser un mero recurso de la poesía. Como ya señalasen Wackenroder y Hoffmann, la relación música y palabra en Schopenhauer sitúa a esta última en un segundo plano. Como apunta Fubini³⁹², Schopenhauer censura la música que se aviene a razones con la palabra; del mismo modo condena la costumbre de, frente a la música instrumental, revestirla de sentimientos concretos que la música expresa en abstracto. De hecho el procedimiento no sólo no facilita la comprensión de la música sino que es engañoso.

Retoma de este modo la *Querelle* famosa de la que ya hemos tratado anteriormente. Considera la música como un arte independiente, el más poderoso entre todos, y por eso alcanza sus fines enteramente por sus propios medios y no necesita las palabras del canto o la acción de una ópera.

En este sentido su posición, al igual que la de Hoffmann, es de defensa de la *música absoluta*. Si bien es cierto que Wackenroder en su texto sitúa a la sinfonía como la forma musical que tiene mayor capacidad de representar el sentimiento, eso no le impide demostrar su pasión por la música vocal; es decir, que en su caso, la intencionalidad es la de remarcar que es la música el arte que mejor expresa los sentimientos y llega a las regiones más secretas de nuestra alma.

En lo que las palabras llegan a ser muy similares entre Wackenroder, así como Hoffmann y vemos ahora en Schopenhauer es en la descripción de la música: “La música devienen el material donde se reflejan y producen

³⁹¹ Schopenhauer. Op. Cit. pg. 588.

³⁹² Op. Cit. Pg. 275.

fielmente con sus más finos matices y modificaciones, todos los movimientos del corazón humano, esto es, de la voluntad.”³⁹³

Sentimiento contrapuesto a concepto: el compositor revela la esencia íntima del mundo mediante un lenguaje que su razón no entiende” en esto es en lo que enlaza plenamente con Wacknroder, no en lo anteriormente referido a la física. “La música no representará sentimientos determinados, es el en sí del sentimiento es la forma pura del sentimiento”.³⁹⁴

³⁹³ Íbid. Pg. 589.

³⁹⁴ Íbid. Pg. 589.

4E El conflicto vida-arte. El arte como salvación/perdición del alma en *La extraña vida musical de Joseph Berglinger* y los *Ensayos Fragmentos* y *Una carta de J. Berglinger*.

La breve novela titulada *La extraña vida musical de Joseph Berglinger* cierra *Las efusiones cordiales de un monje amante del arte*. El narrador, el monje amante del arte, retorna a los tiempos presentes (el siglo XVIII) para escribir la historia de un artista, Joseph Berglinger, al que conoció desde su infancia y que fue su más íntimo amigo, desgraciadamente muerto a los 25 años y al que quiere recordar.

Presentación de los personajes: el protagonista y su núcleo familiar. Su realidad y su deseo.

Joseph Berglinger nació en una pequeña población del sur de Alemania. Su madre fallece al darle a luz. Vive con su padre y sus cinco hermanas en una situación que describe el narrador como dramática. “Su padre, ya mayor, doctor del saber de la medicina en situación económica menesterosa, al que la suerte le había dado la espalda, y le costaba un sudor amargo abrirse paso por la vida con seis niños.”³⁹⁵

La figura del padre es contradictoria para Joseph Berglinger. El narrador presenta la figura paterna como “un hombre bondadoso; de esas personas de envidiable sencillez que aman el buen corazón... Es un médico laborioso y concienzudo, que no tuvo en vida otro placer que el conocimiento de las cosas extrañas que yacen ocultas en el cuerpo humano y en la extensa ciencia de todo achaque doloroso o enfermedad. Este aplicado estudio se había convertido para él en un veneno misterioso que embotaba los sentidos...y a ello se sumaba el mal humor por su mísera situación...todo esto iba minando la bondad primordial de su ánimo...”³⁹⁶

La imagen de la infancia de los hijos es desoladora. De los hijos del viejo médico escribe que crecieron con él *como los hierbajos en un huerto descuidado*. Las hermanas de Joseph eran en parte *enfermizas, en parte de espíritu débil, y llevaban una triste vida solitaria en un pobre cuarto*.

³⁹⁵ Wackenroder. E. C. Pg. 220.

³⁹⁶ *Ibid.* Pg. 221.

Tras la presentación del núcleo familiar, el narrador presenta a Joseph como alguien a quien “el cielo le había dotado de tal forma que siempre anhelaba algo aún superior; no le bastaba la mera salud del alma y que ésta ejecutase sus actividades ordinarias, como trabajar y hacer el bien, sino que quería que pudiese bailar con voluptuosa alegría y lanzar gritos de júbilo al cielo”³⁹⁷.

Berglinger es descrito como un joven envuelto en constantes ensoñaciones. Un matiz realmente clasista se percibe por cómo el monje describe el ambiente familiar, cuya carestía les sitúa en un plano de infravaloración social: “Nadie hubiese podido caer peor en esa familia más que Joseph, que siempre vivía sumido en hermosas imaginaciones...estaba siempre solitario y ensimismado y se deleitaba sólo con sus íntimas fantasías”. Escribe el narrador que debido a sus deseos, el padre lo consideraba un poco trastornado y de espíritu idiota.... Asegura que Joseph Berglinger amaba sinceramente a su padre y a sus hermanas, pero apreciaba su interior por encima de todo y lo mantenía en secreto y oculto ante los demás.

La desconexión de Berglinger con el núcleo y el ambiente familiar es enorme. Eso no le impide querer a su familia de la que al mismo tiempo se siente alejado. La realidad de Wackenroder era todavía más desequilibrada. El desprecio absoluto del padre por las artes era explícito y el carácter era el de un ser rígido, censor e impositivo.

Sobre Berglinger continúa escribiendo su amigo: “Su mayor alegría fue, ya desde la más temprana edad, la música,...poco a poco su interior se convirtió completamente en música, y su ánimo, atraído por este arte, deambulaba en laberintos crepusculares de sensibilidad poética.”³⁹⁸

La música como elemento vital

Un viaje a la residencia episcopal³⁹⁹, adonde le llevó por unas semanas un pariente acaudalado que vivía allí y se había encariñado del muchacho supuso una época maravillosa en su vida. Su espíritu allí se

³⁹⁷ *Ibid.* Pg. 222.

³⁹⁸ Wackenroer. E. C. Pg. 222.

³⁹⁹ El lugar queda sin concretarse. Posiblemente sea Bamberg. Sabemos que Wackenroder había visitado la ciudad y acudido a los conciertos.

divertía con mil formas distintas de buena música. “Le gustaba visitar las iglesias para oír resonar los sagrados oratorios...Esperaba impaciente, y después se alzaba flotando en las nubes. No se le escapaba ni un solo sonido; escuchaba con devoción, y al final estaba agotado de atender en tensión.”⁴⁰⁰

El narrador en estos pasajes trata de poner de relieve “la amarga discrepancia entre su innata inspiración etérea y la participación terrenal en la vida de los hombres, que diariamente baja con violencia a cada uno desde sus fantasías, lo que le torturó toda su vida...Su alma, eternamente inquieta, era como si estuviera liberada del cuerpo y vibrase libre...Algunos pasajes de la música le resultaban tan claros e insistentes que sus sonidos le parecían ser palabras...Sonreír y llorar le resultaban casi lo mismo...una sensación que encontramos tan a menudo en nuestro paso por la vida y que ningún arte puede expresar tan hábilmente como la música...Todas esas diversas sensaciones llevaban siempre a su alma las imágenes correspondientes, sensuales, y nuevas ideas...”⁴⁰¹

La música se presenta como un arte capaz de generar y transmitir las más intensas emociones. Se pregunta Berglinger qué otro arte hace en suma mejor efecto sobre nosotros y agita más todas las fuerzas de nuestro ser, sino la música; qué otro arte existe cuyo lenguaje es más enigmático y misterioso.

Los días de vivencias musicales de Berglinger en la residencia episcopal se acabaron, y tuvo que regresar a su ciudad natal. Son momentos descritos como sombríos: “triste regreso; se sentía deprimido en una familia cuya vida sólo giraba en torno a la satisfacción de las necesidades materiales más inmediatas y con un padre que estaba tan poco de acuerdo con sus inclinaciones”. De igual modo que el padre de Wackenroder, que despreciaba la música y el arte en general, éste despreciaba todas las artes como “siervas de indebidas concupiscencias y pasiones, y como adulatoras del mundo aristocrático”⁴⁰².

⁴⁰⁰ Wackenroer. E. C. Pg. 223.

⁴⁰¹ Wackenroder. E. C. Pg. 225.

⁴⁰² *Ibid.* Pg. 227.

El padre de Berglinger siempre había visto con desagrado que se apegase tanto a la música, y entonces emprendió un intento duradero y serio “por convertirlo de tan perjudicial inclinación hacia un arte cuyo ejercicio no consideraba mucho mejor que la ociosidad y que sólo satisface la voluptuosidad de los sentidos, a la medicina, como la ciencia más caritativa y más reconocidamente útil para el género humano”.⁴⁰³

Berglinger mantenía secretamente el entusiasmo en su pecho para no ofender a su padre y quería obligarse a intentar aprender esa ciencia útil. Pero era una lucha eterna en su alma...su amor por la música aumentaba”⁴⁰⁴. La música aparece como necesidad vital porque el narrador cuenta que si en algunas semanas no le llegaba ningún sonido al oído su ánimo se encontraba realmente enfermo; notaba que su mente se encogía, aparecía un vacío en su interior y tenía verdadera melancolía.

El protagonista siempre es presentado escuchando música o recordando melodías, como si el resto del mundo le resultase un sinsentido. Se le describe evocando casi diariamente con nostalgia el magnífico tiempo vivido fuera de su casa y recreando las cosas deliciosas que allí había escuchado, entonces cantaba el *Stabat Mater*.⁴⁰⁵

Se preguntaba si su realidad sería siempre un estado de frustración: ¿es realmente así el mundo?; él pensaba entonces que había nacido para ser un excelente músico. El narrador cuenta cómo rogaba a Dios y a Sta. Cecilia para convertirse en un gran músico. Según H. Canal, el poema que dedica a Sta. Cecilia se va transformando del ruego a una santa en un canto a una diosa pagana capaz de insuflar al músico poderosas fantasías, mediante las cuales pueda ejercer efecto sobre sus oyentes”.⁴⁰⁶

La primera parte de la novela termina con la decisión de Berglinger de marcharse para estudiar y para convertirse en músico: “Noche y día, no sin culpa, pensaba en cómo poder encontrar su destino. Hasta que el padre

⁴⁰³ Íbid. Pg. 228.

⁴⁰⁴ Íbid. Pg. 229.

⁴⁰⁵ Hemos tratado los géneros de música religiosa en el punto 4B y la secuencia *Stabat Mater* de Pergolesi como una de las posibles obras a las que se refiere en este fragmento.

⁴⁰⁶ Wackenroder. E. C. pg. 234.

comenzó a increparle constantemente por su actitud. Entonces Berglinger decide que se marcharía de allí...Se apresuró y salió de la ciudad con lágrimas en sus ojos...pero la visión del mundo extraño le insufló valor. Se sentía libre y fuerte: vio ante él las torres de la magnífica ciudad...⁴⁰⁷

Experiencia fuera de su casa. El deseo tornado en una realidad no querida.

La segunda pieza principal de la novela presenta la vida de Berglinger años después, convertido ya en Kapellmeister (maestro de capilla) de la residencia episcopal y viviendo con gran esplendor: "...un pariente lo acogió con gusto, le facilitó el más avanzado curso de música. Despuntó y alcanzó la máxima felicidad".⁴⁰⁸

Sin embargo, asevera el narrador que las cosas del mundo cambian ante nuestros ojos. Entonces cuenta que cuando Berglinger llevaba dos años como maestro de capilla le escribió:

"La vida que llevo es miserable: cuanto más me queréis consolar, más amarga la siento. Cuando recuerdo los sueños de mi juventud ¡qué bienaventurado era yo en esos sueños!. Creía poder fantasear en un sueño continuo y descargar todo mi corazón en obras de arte. Pero qué secos y extraños me parecieron ya los primeros años de aprendizaje. Que todas las melodías, aunque hubiesen provocado en mí las más heterogéneas y maravillosas sensaciones se basasen en una única y concluyente ley matemática! Que yo, en vez de volar libre, debiera primero aprender a escalar en el intrincado andamio y jaula de la gramática del arte! ¡cómo tenía que atormentarme primero para, antes de que pudiera pensar en manejar mi sentimiento con los sonidos, extraer, según las reglas, algo con el común entendimiento científico y mecánico. Era una mecánica agotadora. Aún así, tenía toda la energía juvenil y esperanzas de un magnífico futuro. ¿Y bien? El espléndido futuro se ha convertido en un presente miserable."⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Íbid. Pg. 237.

⁴⁰⁸ Íbid. Pg. 238.

⁴⁰⁹ Íbid. Pg. 238 y 239.

Se trata de una carta sobre su propia desolación. Es la pérdida de la ilusión lo que convierte al personaje en un ser atormentado y desconsolidado. Las críticas a los principios racionales de la música, aunque severas, quedarían en un plano secundario desde el punto de vista emocional. Es, como hemos podido ver en otros escritos, la escisión entre la técnica y la inspiración lo que se convierte en un hecho paradójico.

Berglinger recuerda cómo de niño acudía a salas de conciertos, ardientemente deseoso de que alguna vez pudieran escucharse sus obras. “Y hoy se ejecutan mis obras, pero me siento muy diferente. Cómo podía imaginarme que esta audiencia, que se pavonea vestida con oro y seda, pudiera reunirse para disfrutar de una obra de arte, para reconfortar su corazón, para ofrecer su sentimiento al artista...cuando estas almas no podrían inspirarse ni siquiera en la catedral más majestuosa...”⁴¹⁰

Las duras críticas a la actitud de la época se advierten no sólo al señalar a una audiencia indiferente. Su crítica se focaliza en el espíritu de su tiempo al decir: “El sentimiento y el sentido para el arte están pasados de moda y se han vuelto indecorosos. Sentir ante una obra de arte sería en verdad tan extraño y ridículo como hablar de repente en una sociedad con versos y rimas, cuando uno se ha servido de toda la prosa, razonable y comúnmente inteligible.” Entonces se pregunta si es para esas almas para quien trabaja hasta la extenuación; si es por éstas por las que se apasiona, y si ese es entonces el destino para el que creía haber nacido.

“Y cuando alguien me quiere alabar le ruego siempre que no se esfuerce tanto por aprender en los libros el sentimiento. El sentimiento no me es posible decirlo con palabras. Una idea con la que uno se puede engañar es que después de mi muerte alguien sienta mis melodías tal y como yo las sentía...”.⁴¹¹ El tono que raya el nihilismo se advierte en que cualquier atisbo de ilusión se percibe como algo transitorio, ilusorio, engañoso. La instalación en el sufrimiento continuo parece el destino irremediable. La actitud de Berglinger podría recordar la de un artista

⁴¹⁰ *Ibid.* Pg. 240.

⁴¹¹ Wackenroder. E. C. pg. 240.

adolescente, inmerso en el continuo fatalismo, sin esperanza y en el fondo, sin valentía.

Se van describiendo situaciones en las que la cruda realidad se presenta sin ambages. Tras distintas imágenes y metáforas de sus ensoñaciones, el enfado con el mundo real lo presenta en toda su viveza sin ahorrar calificativos como que el mundo en que se ve envuelto el artista le resulta repugnante, lleno de malicia, de personas mezquinas, etc...: “Pero lo más repugnante son todas las demás circunstancias en las que se ve envuelto el artista”.⁴¹² Como vimos al comienzo de este trabajo, Wackenroder conocía la problemática de los maestros de capilla en la corte, por Reichardt, su amigo y maestro, que sufrió en la corte de Federico II de Prusia esa indiferencia y falta de reconocimiento, que también atormentaba al propio personaje de la novela, Berglinger.

De este modo escribe sobre “la envidia repulsiva y la malicia, todos los hábitos mezquinos y encuentros adversos, toda la subordinación del arte a la voluntad de la corte...todo es tan indigno y humillante para el alma humana que no soy capaz de pronunciar ni una sílaba sobre ello.”⁴¹³

Se trata así de uno de los primeros documentos de la historia de la música en donde el artista revela de manera descarnada su trágica existencia. Por eso, resulta vigente porque muchos artistas han sabido lo que significa prescindir de su libertad. Ser censurado o verse sometido por distintos regímenes políticos, institucionales, etc.

“En mi juventud pensaba poder huir de la miseria terrenal y ahora sí que he caído realmente en el fango. Por desgracia, es totalmente cierto, que, a pesar de todo el esfuerzo de sus alas espirituales, uno no puede escaparse de la tierra; ésta nos atrae con fuerza y caemos de nuevo entre la vulgar masa de los hombres”.⁴¹⁴ La marcada escisión entre mundo ideal y mundo real le hace incurrir en ocasiones en un desprecio que le aleja de cualquier intento de redimir a los hombres. Ese desprecio excesivo demuestra un estado de frustración enorme.

⁴¹² *Ibid.* Pg. 241.

⁴¹³ *Ibid.* Pg. 241.

⁴¹⁴ Wackenroder. E. C. Pg. 243.

Otro de los rasgos de Berglinger es que se avergüenza de los artistas que se entusiasman con el aplauso del público. “¿Es que no debemos la mitad de nuestro mérito a la divinidad del arte, a la eterna armonía de la naturaleza, y la otra mitad al bondadoso Creador, que nos concedió la capacidad de usar ese tesoro?”

Finalmente, en esos momentos de decepción, su ira acaba convirtiéndose en el motor de huida de nuevo hacia la soledad. “Todas esas melodías agradables, que de mil maneras diferentes hacen nacer en nosotros las más variadas emociones. ¿no han brotado del único tritono maravilloso, que la naturaleza creó hace una eternidad? ¿Qué otra cosa pueden ser las melancólicas sensaciones, medio dulces medio dolorosas, que la música nos insufla, no sabemos cómo, sino el efecto misterioso de los modos mayor y menor en alternancia? Estos sonidos que simpatizan tanto con el alma humana...que son capaces de conmover el corazón. Realmente es el arte al que hay que venerar, no al artista que no es más que una frágil herramienta.”

Es este uno de los puntos clave en que puede percibirse mejor el conflicto vida/arte. El artista se presenta como alguien que maneja una materia que es en sí maravillosa; pero no es quien la hace maravillosa porque ya se encuentra en la naturaleza.

“Veis que mi empeño y mi amor por la música no es más débil que antes. Por eso me siento tan desgraciado. Cuanto más idealmente vivía entonces, cuando en mi inocente juventud y silenciosa soledad sólo disfrutaba del arte, que ahora, cuando lo ejerzo rodeado del brillo más deslumbrante del mundo... ¿qué me gustaría?. Querría abandonar toda esta cultura y refugiarme como el simple pastor suizo en las montañas y tocar con él sus canciones alpinas...huir.”⁴¹⁵

Queda pues truncada la posibilidad de aunar vida y arte. Se convierte en un conflicto irresoluble. El amor por la música no cambia, pero dedicar su vida a lo que más ama se convierte en un camino tortuoso que lo lleva hacia el final.

La breve novela finaliza con las palabras de su amigo, el monje amante del arte concluyendo que Berglinger se sentía abandonado entre

⁴¹⁵ Wackenroder. E. C. Pg. 243.

tantas almas inarmónicas. Su arte estaba desvirtuado porque no hacía vivo efecto en nadie, mientras que para él, la música sólo le parecía hecha para conmover el corazón humano. La desconexión entre lo que él trataba de expresar, y la posible indiferencia o simplemente tibieza le hacían desgraciado. ¿Es que para mí el arte es algo y para el resto no es nada? se preguntaba. Llegó a pensar que un artista debía ser sólo para sí mismo o para dos o tres personas.⁴¹⁶

El narrador recuerda el resto de la vida de Berglinger, lo que le entristece enormemente. Cuenta que Berglinger continuó siendo maestro de capilla sintiendo que no servía para nada en este mundo. Añoraba la ilusión de infancia y pensaba si no hubiera sido mejor seguir el consejo de su padre y ser médico.

La narración se cierra con un episodio en un cierto tono enigmático y fantasioso. Cuenta que una vez el compositor interpretó una obra y sintió que causó efecto en los corazones de los oyentes. Al momento de plenitud le acompaña una noticia negativa. Su hermana le avisa de que el padre está muy enfermo y acude a verle a su lecho de muerte. Su familia había tenido una triste y miserable vida durante su ausencia.

En ese mismo período en que se reencuentra con su falimia, debía componer para Pascua una nueva música de Pasión, pero debido al conocimiento del estado de sus seres queridos se siente desgarrado... Sin embargo, de forma inesperada, “se sobrevino, llenó su espíritu de una poesía suprema, de canto jubiloso y escribió en un estado de maravillosa inspiración bajo violentos cambios de ánimo, una Pasión que sería una obra maestra... Su alma era como la de un enfermo que en un fantástico paroxismo muestra una fuerza mayor que la de un sano. Una vez que ejecutó el oratorio, acalorado y violentamente tenso, se empezó a sentir muy débil y flojo. Una debilidad nerviosa afectó todas sus fibras igual que un

⁴¹⁶ Recordamos que esta cuestión aparecía en el capítulo dedicado a Domeniccino, artista que decía pintar para sí mismo. La idea de que el arte sea para emocionar pero que los espectadores u oyentes no lo consigan o no se interesen resulta un drama para los artistas. Otros simplemente deciden que su arte sea para unos pocos.

traicionero rocío: estuvo enfermo una temporada y murió no mucho después, en la flor de la vida”.⁴¹⁷

Concluye la novela con las palabras de su amigo preguntándose: “¿Por qué quiso el cielo que durante toda su vida la lucha entre entusiasmo etéreo y la vulgar miseria de esta tierra le tuviese que hacer tan infeliz, separando, finalmente por completo, la esencia doble de mente y cuerpo? Un Rafael realizó en completa inocencia e ingenuidad las obras más inspiradas, en las que vislumbramos todo el cielo; un Guido Reni, que llevaba una salvaje vida de juego, creó las imágenes más tiernas y sagradas; un Alberto Dureró elaboraba con asidua aplicación mecánica, precisamente en la misma celda en la que su malvada mujer discutía con él a diario, obras de arte muy expresivas; y Berglinger, en cuyas obras armónicas subyace tan misteriosa belleza, era distinto de todos los demás. ¿Tuvo que ser su alta fantasía la que lo agotó? ¿He de decir que él quizás estaba hecho más para disfrutar del arte que para practicarlo? ¿Han sido aquellos en los que el arte trabaja silenciosa y secretamente, como un genio oculto sin estorbarles en su obrar en la tierra, más afortunadamente creados?...El espíritu del arte es y será para el hombre un eterno secreto, por el que siente vértigo cuando se aventura en sus profundidades...pero también un eterno objeto de suprema admiración...”⁴¹⁸

Debido al final desgraciado de esta historia y a la propia muerte temprana de Wackenroder, estos dos sucesos se han puesto en relación en sentimentales historias de la literatura de los siglos XIX y XX. Además se ha visto en la imagen de un carácter mortalmente amenazador del arte, de un fundamental antagonismo entre arte y vida el tema de esta historia.⁴¹⁹

Repercusiones de este punto de vista se encuentran en los cuentos de E. T. A. Hoffmann, en la literatura decadente del siglo XIX y en Thomas Mann. Behler señala en concreto la novela de Hoffmann de 1818 *El consejero Krespel*, en que suena durante la noche, procedentes de una casa de extravagante construcción situada a las puertas de la ciudad la voz

⁴¹⁷ Wackenroder. E. C. Pg. 247.

⁴¹⁸ *Ibid.* Pg. 249.

⁴¹⁹ Behler; E.: *Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo*. Anuario Filosófico, 1996 (29) pgs. 21-39.

angelical de una joven, celosamente guardada por el consejero. La joven debe la fuerza sobrenatural de su canto a un defecto orgánico, y es condenada a muerte si utiliza su voz. Este destino le sobreviene una noche, acompañando al compositor al que amaba, con un violín especialmente valioso, rompe en hermosísimo canto, que Krespel y el narrador escuchan con un deleite jamás sentido y a la vez con un gran temor. Tales caracteres dieron desde el principio a la teoría musical un carácter particularmente prominente como forma artística del mayor refinamiento, pero también del mayor peligro.

A causa de su padre, que se opone a este placer con una rígida conciencia del deber, la música y el arte adquieren para Berglinger el aliciente de un fruto prohibido como señala Behler. Pero se encuentra únicamente en una nueva jaula, pues ahora se ve obligado a ofrecer actuaciones en la sala de conciertos que no le permiten dejar correr libremente sus sentimientos.

Ante el lecho de muerte de su padre, Berglinger se reconcilia con él y recupera la fuerza para componer una música de la Pasión que en palabras del amigo “con sus melodías penetrantes que contienen en sí todos los dolores del sentimiento, permanecerá eternamente como una obra maestra”.

Esta misteriosa fuerza creadora es, quizá, algo absolutamente distinto, algo aún más maravilloso, aún más divino que el poder de la fantasía. Tras haber anotado estos recuerdos, y sus reflexiones al respecto, el amigo concluye su libro deseando que fuese útil a uno o a otro para suscitar buenos pensamientos.

La música aparece como aquello que da la vida. Al final se tornará en el elemento dramático y la música puede también quitar la vida. Noche y día, no sin culpa, pensaba en cómo poder encontrar su destino. El arte nos salva de las miserias de la vida, del sinsentido de la rueda del tiempo, como el amor: “El arte es como una mano que baja del cielo en nuestra ayuda y nos saca del monótono transcurrir del tiempo y de la vida cotidiana, de días y noches, de dolores y alegrías, de trabajo y esfuerzo, en donde la única que salía victoriosa era la muerte.”⁴²⁰

⁴²⁰ Wackenroder. F. A. pg 223.

Dahlhaus⁴²¹ al tratar sobre el genio, el entusiasmo y la técnica escribe que “la reflexión con la que Wackenroder, enmascarado como un monje amante del arte, concluye el informe sobre *La extraña vida musical del compositor Josph Berglinger*, surge de la retrospectiva de una vida infeliz. Berglinger resultó víctima de un entusiasmo que se nutría de sí mismo. El *furor poeticus*, el bello éxtasis poético, en palabras de Wackenroder, había sido tratado en *Ión* de Platón, fuente de toda exaltación posterior. Sócrates demuestra al rapsoda, de quien el diálogo recibe su nombre, que sus acciones no poseen el rango de un arte, como el del médico o el arquitecto, fundamentado en conocimientos prácticos, sino que es una forma de expresión a la que él es arrastrado por una fuerza exterior, lejos de la conciencia de sí mismo; en estado de entusiasmo se enajena de sí volviéndose portavoz y herramienta ciega del dios que habla a través de él.”

“Sócrates: ...eso que a ti te permite hablar correctamente sobre Homero no es una técnica sino una fuerza divina que te mueve como la que está en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría heraclea. En verdad, esa piedra no sólo une las propias cadenas de hierro, sino que introduce una fuerza en ellas de tal modo que pueden hacer eso mismo que la piedra hace, es decir, unir otras cadenas, de manera que a veces, una gran fila de cadenas de hierro queda unida a otra gran fila. En toda esta fila, la fuerza de origina a partir de aquella piedra. Así también, la propia Musa hace inspirados, y por medio de ellos se forma una gran fila con otros que están inspirados. Pues todos los grandes poetas buenos de la epopeya cantan los grandes poemas épicos no gracias a una técnica, sino porque están inspirados y sometidos. También los poetas líricos buenos actúan de igual manera. Lo mismo que los que están afectados por el frenesí de los coribantes bailan sin estar en su sano juicio, así también los poetas líricos componen esos bellos cantos cuando no están en su sano juicio, es decir, cuando se adentran en la armonía y el ritmo, y están dominados y poseídos por el furor báquico, al igual que las bacantes que sacan para sí miel y leche de los ríos cuando están poseídas y serenas; también el alma de los poetas

⁴²¹ Dahlhaus, C.: *Estética de la música*. Ed. Reichenberger. Traducción de J. L. Milán. Revisión y Prólogo de J. J. Olives. Zaragoza, 1996., pg. 50 y ss.

liricos trabaja eso que ellos mismos dicen. Pues dicen que los poetas que nos traen sus cantos tras cogerlos de las fuentes que destilan miel, de los jardines y valles de las Musas, y, que al igual que las abejas, ellos también revolotean. Y dicen verdad. Pues el poeta es una cosa ligera, alada y sagrada, y no es capaz de poetizar hasta que no llegue a estar inspirado, sin razón, y la inteligencia ya no esté dentro de él.”⁴²²

Dalhaus señala⁴²³ cómo en el Renacimiento, Spataro y Aaron celebran el delirio poético y la locura como algo retórico más que espiritual. Pero algunos autores del siglo XIX como Moritz, Jean Paul o Wackenroder están convencidos de que el éxtasis debe ser reconducido y no convertirse en algo estéril: “Berglinger se siente oprimido y rechazado por la sensatez de los racionalistas, que sólo pueden tomar posesión de una cosa cuando hablan de ella, así como de la pobreza espiritual provinciana del mundo que le rodea...Ante el racionalismo del mundo retrocede espantado. Las personas cultivadas y de gusto refinado de la corte le son tan ajenas como la vida prosaica. Quiere huir a los montes... La música le hace encontrarse consigo mismo, le sirve para huir de los hombres y para guiarlo de nuevo a ellos. La música le lleva a la idea de que todo es un engaño y siente amargura hacia el mundo y hacia el autoconocimiento”.⁴²⁴

Berglinger tiene la técnica compositiva pero ante las consecuencias, sucumbe: el que tenga tanta importancia como la fantasía y el corazón, la pura técnica y la mecánica, le resulta insoportable. El sistema de sonidos, se volvía, según Forkel, reflejo del alma humana y símbolo. La técnica lleva al sentimiento. El hecho de que la mecánica baste para mover el corazón es algo demoníaco. Se anticipa así a los cuentos de E. T. A. Hoffmann. La música compuesta a base de números que provocan bello éxtasis se convierte en música como fuerza extraña de inocencia perversa.

De forma constante los ensayos wackenroderianos hacen referencia de modo a veces directo y en ocasiones de forma velada a la idea del artista como de un ser excepcional, dotado de particulares catacterísticas. La idea

⁴²² Platón. *Ión*. 534 b. Prólogo de C. García Gual. Estudio introductorio de A. Alegre. Traducción de E. Lledó. Gredos, 2010, pg. 77.

⁴²³ *Ibid.* Pg. 50.

⁴²⁴ *Ibid.* Pg. 51.

de genio era definida por Kant como lo que naturalmente que da la regla al arte, la regla de la belleza. Wittkower sobre los artistas, y en relación con la idea de genio, aporta ideas que pueden ayudar a interpretar el conflicto de la vida de artista de Berglinger. Tratado el tema de la relación entre genio y locura desde la Antigüedad, desde los tiempos posmedievales nunca ha sido abandonada la idea de que el talento y el genio artísticos dependen de un tipo de personalidad cuyo equilibrio es precario. Según Wittkower, Platón diferenció entre la locura clínica y la locura creativa, aquella locura inspirada que poseen los profetas y los poetas.

Más tarde, en tiempos helenísticos, los artistas fueron admitidos en el círculo de los creadores inspirados. El Renacimiento volvió a esta interpretación de la teoría platónica de los furros. Pero el concepto renacentista del divino artista tenía una doble raíz. No sólo derivaba de la teoría platónica del entusiasmo poético, sino también del concepto medieval de Dios Padre como artista: como arquitecto del universo. Cuando ya en 1436 Alberti sugirió en su tratado *De pictura* que el artista bien puede considerarse, por decirlo así, otro dios, un *alter deus*, es probable que estuviera pensando en el *deus artifex* medieval, e insinuó que el artista debería alejarse del común de la gente normal.

Según Wittkower, Marsilio Ficino, el gran filósofo florentino y comentarista de los Diálogos de Platón abrió el camino a la difusión del pensamiento platónico. Ficino resumió sus ideas sobre la inspiración en una carta de 1457 dirigida a su amigo Pellegrino Agli: el alma, que a través de los sentidos intenta alcanzar la mayor hermosura divina y la armonía, es llevada al éxtasis por el frenesí divino. Platón llama al amor celestial el deseo inenarrable, lo que nos mueve a reconocer la hermosura divina. Los inspirados están arrebatados a un estado de locura divina.⁴²⁵

Según Wittkower, a partir de entonces, la idea de que el verdadero artista creaba en un estado de locura inspirada fue muy discutida, y generalmente aceptada. Insiste además de la influencia de Platón, en la idea de que el genio no distaba mucho de la verdadera locura, según el aforismo de Séneca de que *jamás ha habido un gran talento sin algún toque de*

⁴²⁵ Wittkower. Op. Cit. Pg.101.

locura. En el siglo XVII por ejemplo Dryden escribía: el gran genio ciertamente está cercano a la locura y una fina línea separa sus confines. Wittkover cita además a Schopenhauer: *el genio está más cercano a la locura que la inteligencia media*.

Durante el siglo XIX la diagnosis clínica confirmó la suposición anterior del parentesco entre genio y locura. La idea de la enfermedad estaba tan firmemente arraigada que una revista popular declaró que no faltan pruebas que autorizan la suposición de que el genio es una condición mórbida especial. A nivel de psicólogos profesionales, hubo quien puso en correlación la psicosis y la actividad artística.

El caso del suicidio de Francesco Borromini, cuya enfermedad, suicidio y muerte están especialmente bien documentadas, consecuentes en apariencia con la trágica vida y la extraña arquitectura de esta figura, la más enigmática entre los grandes maestros del Barroco romano, al que además Wackenroder alude como vimos en la primera parte de este trabajo. El entusiasmo poético, la locura del poeta se apodera de Berglinger en la composición de su última obra. Escribe su última obra, un oratorio de Pasión, en estado de inspiración mágica; el entusiasmo como estar fuera de sí. Sin embargo, la creación de esa obra maestra le destruye y le lleva a la muerte. Concluimos así en que lo que transmite Wackenroder a través de su compositor imaginario es que a través del entusiasmo creativo y contemplativo, el arte nos salva, pero potencialmente puede destruirnos.

5. CONCLUSIONES

La tolerancia como valor esencial de la humanidad. “Los hombres discuten entre ellos y no se entienden...permanecen aferrados en su posición; son incapaces de alzar sus ojos y dominar el conjunto con la vista...no comprenden que en nuestro globo terráqueo haya antípodas y que ellos mismos sean antípodas. Creen que el sitio en el que están es el centro de gravedad del mundo, y su espíritu carece de alas para sobrevolar todo el globo y abarcar con una sola mirada la totalidad que existe independientemente de ellos. Asimismo consideran su sentimiento el centro...y emiten sentencia firme sobre todo, sin darse cuenta de que nadie los ha nombrado jueces...”⁴²⁶

Así es como apela Wackenroder al ideal de la comprensión entre los hombres, a través de la crítica a la intolerancia. Esa intencionalidad de tratar de transmitir el valor de la tolerancia queda enmarcada a través de sus escritos en el ámbito artístico y lleva su pensamiento sobre discusiones estéticas, situando a esta disciplina en el ámbito de la Bildung, el proyecto vital del aprendizaje continuo.

La crítica a la actitud intolerante se concreta en cuestiones artísticas: “¿Por qué queréis condenar a la Edad Media por no construir templos como los de Grecia?” Frente a la tendencia de la época ilustrada a situar el clasicismo griego en el centro de las manifestaciones artísticas, las propuestas en los ensayos wackenroderianos se centran en valorar también el gusto por el mundo medieval. Como señalaba H. Canal, la idea de que toda expresión artística es válida y de que por tanto, no se pueden juzgar otras culturas por no seguir las normas de la Antigüedad clásica y de la generalidad de lo humano, pese a las diferentes lenguas y culturas, proviene de Herder; y como hemos podido observar, de Goethe proviene el interés en el arte gótico que desarrolla en *De la arquitectura alemán*.

Crítica a los valores de la severa cultura prusiana en siglo XVIII.

“La crítica a los valores de la Ilustración se centra en la confianza excesiva puesta en la razón y al desarrollo científico. Se vio que la razón no

⁴²⁶ Wackenroder. E. C. pg. 132.

conducía necesariamente y por su propia lógica al feliz dominio de la naturaleza, pudiendo conducir a la degradación y a la destrucción. Además la educación no conduce por sí sola a la eliminación de la violencia. Aún así muchos de los valores han quedado proyectados en el tiempo por su posibilidad hacia una mejor humanidad. De hecho, la estética tiene un papel fundamental en el proceso de emancipación del hombre: El compromiso de la estética con la emancipación humana se lleva a cabo gracias al nuevo sujeto burgués y a la filosofía. La Ilustración participa también de una faceta utópica; la de poder alcanzar el equilibrio humano, la eliminación de conflictos. La estética ambiciona la utopía de un estado de felicidad en el cual la cabeza y el corazón se reconcilian en una paz inalterable”⁴²⁷.

Los ensayos de Wackenroder se enmarcan en ese proceso de disolución de la estética clasicista en donde la crítica a la excesiva confianza en lo racional se convierte en el centro. Una de las constantes en sus ensayos es la crítica al racionalismo, al exceso de los poderes de la razón y el hecho de ensalzar la fantasía y la inspiración como uno de los valores esenciales en el hombre. En concreto sobre las cuestiones del arte escribe sobre aquellos que no sienten realmente el arte: “pero hiláis con estas palabras, por medio de las artes de la razón, un sistema rígido y queréis obligar a todos los hombres a sentir según vuestras normas y reglas, y vosotros mismos no sentís nada” Se trata de uno de los momentos en los que alude más duramente a teóricos, críticos de las artes, instituciones, etc...señalándoles como los culpables de convertir el arte en estereotipo, mercancía y desvincularlo de la autenticidad.

Los que se dicen teóricos y sistemáticos describen de oídas la inspiración del artista y están perfectamente satisfechos de sí mismos cuando reúnen con su filosofismo vanidoso y profano palabras transcritas para algo de lo que no conocen ni el espíritu, que no se deja describir con palabras, ni el significado. Hablan de la inspiración del artista como de una cosa que tuviesen delante de la vista...Con cuántas palabras inútiles han pecado esos arrogantes escritores, en estos últimos tiempos, en materia de

⁴²⁷ Bozal, J.: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vols. I y II. Madrid, Visor, 1996

ideales de las bellas artes. Reconocen que para que los artistas logren sus ideales éstos han de recorrer un camino más sinuoso que el de la naturaleza y la experiencia comunes; admiten que esto sucede de una manera misteriosa, y aún así ellos creen conocer cómo, pues parece que se avergüencen de que algo se oculte y mantenga escondido en la mente humana, algo de lo que no puedan informar....otros cínicos descreídos reniegan con risa sarcástica del entusiasmo artístico. Hay falsos sabios que descuidan los ánimos de sus discípulos al enseñarles sobre asuntos divinos opiniones ligeras...como si estuviese en su poder aprehender lo que los más grandes maestros del arte sólo han alcanzado por inspiración divina.”

Nuevas consideraciones sobre la mimesis en el arte Los ensayos wackenroderianos nos han llevado a una cuestión fundamental de la estética romántica, la transformación que supone la disolución hasta el abandono del principio de imitación. “Si el arte es creador e instaurador de la verdad, si es el arte lo que da acceso a la realidad, es evidente que ya no es en absoluto posible pensar en el arte en tanto que vinculado a un mundo o a una verdad preexistente por un vínculo de fidelidad, por un vínculo creado en la imitación”⁴²⁸. Pero era precisamente éste, el fundamento de casi todas las concepciones del arte y de la belleza vigentes en el pensamiento occidental desde la Antigüedad. La tesis de que las artes en general puedan considerarse como una reproducción de la realidad, una imitación de la naturaleza, una mimesis de objetos o acciones, forma parte esencial de las convicciones más estables y extendidas de la estética occidental hasta finales del siglo XVIII, y ha constituido uno de los fundamentos sobre los que se han construido la mayor parte de las teorías estéticas que se han sucedido en el este larguísimo período. Ciertamente, el sentido que se ha ido dando al término imitación ha variado muchísimo, como ha variado el modo de entender el objeto al que se refiere la imitación. Los escritos de Wackenroder, como hemos podido ver, suponen uno de los ejemplos de la transformación que se opera en este ámbito.

Algunas consideraciones sobre el genio y la creatividad Como hemos podido ver en la sección dedicada a la teoría del arte y la estética de

⁴²⁸ Op. Cit.Pg. 117.

en la obra de Wackenroder, son numerosos los ensayos que dedica a diversos artistas, especialmente del Renacimiento, sobre los que estudia su proceso creativo, y las cualidades que los hacen ser artistas geniales. Unas veces el genio se producirá en un carácter equilibrado; otras veces, el genio llevará emparejados conflictos y vidas inestables. En ocasiones la genialidad va de la mano del trabajo incansable que representa Minerva como aludíamos más arriba. Otras veces, sin embargo, el trabajo resulta ser un esfuerzo estéril ante la potencia del genio, y sin embargo, nuestro autor, en ocasiones resalta que no existe una contraposición entre el don y la técnica

Es precisamente en esta cuestión donde hemos querido destacar la afinidad de planteamientos entre Lessing y Wackenroder. A pesar de que el acercamiento de cada uno a las artes es distinto, y de que ambos realizan ensayos sobre pintura con enfoques diversos, sí que coinciden en considerar la especificidad de cada arte, señalar la dificultad e incluso la imposibilidad de la descripción de una pintura, y particularmente de lo específico de los signos artísticos. Wackenroder, de modo contundente, prefiere no decir de una obra de arte más que es bella o excelente. En el capítulo titulado *Dos descripciones de pinturas*, es a través de un poema como expresa el efecto que le han producido. No se trataría de llevar al lenguaje poético, o de querer traducir, sino expresar lo que la obra le produce. Por ello, ambos, Lessing y Wackenroder son plenos defensores del efecto de la obra de arte. Sin embargo sus pensamientos serán distintos y ahí radica el interés; no van por la misma senda, Lessing compara lo que un poema expresa a través de qué medios lo hace, y Wackenroder expresa lo que siente y trata de evitar la aproximación analítica de la obra.⁴²⁹

Se trata así, de uno de los puntos de inflexión sobre la disolución de la estética clasicista: ya no se focalizan las reflexiones estéticas en qué imita el arte o qué signos lo componen, sino que se dirigen hacia qué sentimientos generan. Como hemos podido apreciar, Wackenroder cree inútil describir un pintura; en todo caso, del arte, es preferible hablar a través del arte. De algo excepcional sólo puede expresarse su excelencia o su belleza.

⁴²⁹ Véase el estudio de Brad Prager que analiza con los presupuestos de Lessing, la obra de Wackenroder.

Mientras la concepción lessingniana se focalizaban en la diferenciación entre las artes y de la superioridad de la Poética sobre la Plástica, el pensamiento de Wackenroder supone uno de los primeros documentos en los que es la Música la que se sitúa en la cima de las bellas artes como hemos podido ver la segunda parte de este trabajo.

La contemplación en el arte. La salvación/perdición del alma

Otra de las cuestiones que hemos podido comprobar son centrales en los escritos de Wackenroder es la de la contemplación de las obras de arte, la cual, exige una actitud especial que rompa el hilo de la cotidianidad. Exige un estado de ensimismamiento, de respeto, de veneración; una actitud sagrada hacia el arte es lo que transmiten estos ensayos. Son asimismo reflejo de la propia realidad de Wackenroder, aquella en la que su propio padre demuestra desprecio por todo lo que sea el arte y no sea la jurisprudencia, y que a su vez queda reflejada en el personaje de Joseph Berglinger, quien de forma similar debe decidir entre la elección de dedicarse a la música o a la medicina.

La trascendencia que Wackenroder otorga al arte es otro de los rasgos característicos de sus ensayos. La finalidad no debe ser, como defendían algunos pensadores y artistas de la época, el mero deleite o el puro hedonismo. Al arte le está encomendada una función vital como es la salvación del hombre, la salvación del alma: “Las obras de arte, habría que utilizarlas respetuosamente para la salvación del alma. Las obras de arte van más allá de lo regular y lo cotidiano y debemos elevarnos hacia ellas con todo nuestro corazón para en esos ojos nuestros tan a menudo turbios por la niebla de la atmósfera, hacer de ellas lo que son conforme a su sublime esencia”.⁴³⁰

Sin embargo, el arte como medio para la salvación del alma, como hemos podido ver, se tornará dramática y tristemente después en *La extraña vida musical de Joseph Berglinger*, en lo contrario: el arte como el camino hacia la destrucción del alma.

El artista descrito como mártir del entusiasmo artístico también se encuentra en el ensayo titulado *La extraña muerte del viejo pintor*

⁴³⁰ Wackenroder. E. C. Pg. 173.

Francesco Francia, largamente conocido en su tiempo y el primero de la escuela lombarda. Decíamos que con ello Wackenroder contribuye así a continuar toda una tradición de historias y narrativas con el hilo conductor de lo fáustico y lo diabólico presente en la literatura y en el arte, el furor poeticus de la Antigüedad propio de los poetas, o a los estados saturnianos tan habitualmente descritos en los pintores del Renacimiento y el Barroco.

Más allá de la belleza. Wackenroder dedica también unas páginas a tratar de uno de los temas que más interesaban y sobre los que más se escribía en el ámbito de la estética en el siglo XVIII; sobre el deleite en el arte de lo que está *más allá de la belleza*: “Las sensaciones dolorosas y repugnantes afectan con fuerza el alma, la retienen, y la fuerzan a la vez a participar y deleitarse, y si además de esto provocan y excitan con un cierto impulso poético la fantasía, pueden mantener el ánimo en una tensión alta y entusiástica...”⁴³¹

Hemos podido advertir que alude a las categorías estéticas de lo sublime, lo feo, lo terrible; la fantasía a ellos asociada y especialmente el disfrute y el deleite que generan, cuyo referente principal es el filósofo inglés E. Burke, de que hemos podido establecer ciertas analogías con nuestro autor. Es por ello destacable que en pleno Clasicismo Wackenroder traiga a colación una temática de este tipo, es decir, alejada de las teorías que defendían el arte clasicista, con especial interés el arte griego clásico, como representaba el historiador Winckelmann. El interés desplazándose de lo bello, lo equilibrado, etc, a lo peculiar, extraño, algo que adelanta lo que para los románticos será de plena vigencia: pinturas sobre las ruinas, el paisaje no bucólico, la noche como el tiempo de las novelas, los abismos, las pesadillas, etc...

El espíritu artístico y la imaginación “El espíritu artístico ha de ser, opino yo, una herramienta sólo apta para recibir toda la naturaleza en sí, y animada por el espíritu del hombre, resucitarla mediante una bella transfiguración”.⁴³² Se trata de una clara defensa de la naturaleza pero no por la imitación que ha sido el paradigma durante siglos, sino por la

⁴³¹ Wackenroder. E. C., pg. 167.

⁴³² Wackenroder. E. C., pg. 169.

transfiguración. De todas formas, las distintas poéticas sobre la imitación, a las que hemos aludido, incluyen un elemento no sólo meramente imitativo sino también reelaborativo. “Pero si, por instinto y por una fuerza excesiva, salvaje y exuberante, está eternamente trabajando, inquieta, pues ya deja de ser una herramienta hábil, más bien debería decirse que es una especie de obra de arte de la creación.” Se trata, en conclusión, de una defensa del genio controlado, porque si no, acaba siendo estéril...o si no ya es algo que tienen que ver con fuerza divinas...⁴³³

“En el mar bramante y espumoso no se refleja el cielo; es en el río cristalino donde se pueden contemplar a placer los árboles y las rocas, y las nubes que pasan, y todos los astros del firmamento.”⁴³⁴

Aquí encontramos un gusto mucho más clasicista que recuerda un pasaje de Winckelmann en que se lee: “Así como la profundidad del mar siempre permanece en calma por mucho que la superficie se enfurezca, del mismo modo la expresión de las figuras de los griegos muestra, aun en medio de las pasiones, un alma grande y sosegada”⁴³⁵ Se trata en último caso de una advertencia de los males del exceso descontrolado. Por ello, es interesante porque Wackenroder es a veces algo contradictorio. Se trata por ello de un ejemplo más de la disolución de un gusto y una estética de tradición clasicista, y de un acercamiento tímido a veces, arrollador otras, hacia unos cánones alejados de la tradición.

Este pasaje hemos querido resaltarlo porque precisamente es uno de los que mejor transmiten la idea del la disolución clasicista en la estética. Hay un interés por lo que se aleja de lo convencional, una valoración del arte que desborda los cánones de la belleza clásica; una intención de destacar unas virtudes diferentes, y sin embargo, al mismo tiempo se percibe como algo con un cariz conflictivo y concluye con una necesidad irrenunciable a la vuelta de nuevo a lo más clásico.

⁴³³ Sobre el exceso y las consecuencias del genio de la novela *La extraña vida musical de Joseph Berglinger* tratamos en la segunda parte de este trabajo.

⁴³⁴ Wackenroder, E.C., pg. 170.

⁴³⁵ Winckelmann, J. J.: *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Introducción y notas de S. Mas. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 2007, pg 92.

Al tratar del arte medieval pudimos leer cómo comenzaba exaltando Nürnberg como ciudad de esplendor en otro tiempo. Narra el contexto histórico y la decadencia económica y artística de la que fue una de las ciudades más importantes de Alemania. En sus visitas a la ciudad, Wackenroder fue testigo de esta decadencia, de la paulatina pérdida de sus fuentes documentales y artísticas y de la ruina y descuido de sus edificios. De esta ciudad tiene grabada la huella de nuestro arte antiguo, de lengua ruda, vigorosa y auténtica, cuando había un espíritu artístico muy fértil y desbordante, como en tiempos de Hans Sachs y Adam Kraft el escultor y, sobre todos ellos, Alberto Durero.

Este capítulo, como decíamos, un alegato de la tolerancia: el arte alemán tiene tanto valor como el italiano. Lo medieval o renacentista se contrapone a la tendencia ilustrada de valorar el clasicismo de la Antigüedad, representada principalmente por los escritos de Winckelmann. La postura de Wackenroder no dejaba de ser novedosa y ciertamente rompedora en el siglo ilustrado en que la obra de Winckelmann se convertía en centro de referencia para la valoración artística.

El conocimiento artístico general le viene a Wackenroder principalmente a través de Fiorillo, que recordamos, fue profesor en Göttingen, quien alaba a Durero por el realismo de sus obras y porque aseguraba que todas las figuras han sido extraídas tan del corazón de la naturaleza que corresponden totalmente a su fin (se afirma aquí lo que es una de las concepciones clásicas del arte). “Todo nos habla con tal fuerza en su pintura, que nuestro ánimo capta muy profundamente el sentido y el espíritu del conjunto. Lo creemos y nunca se borrará de nuestra memoria.”⁴³⁶

La lectura de Vasari, *Las Vidas* ...supuso un aprendizaje de gran valor para Wackenroder. Conoció las vidas de artistas de la mano de la escritura de Vasari, al que rinde homenaje en varios de sus capítulos. Como expusimos más arriba, la segunda edición de *Las Vidas*... llevaba un prólogo con una carta dirigida a los artistas del dibujo. Según Barasch,

⁴³⁶ Del prólogo de H. Canal a *Las efusiones* ... de Wackenroder. Op. Cit. Pg. 11 y ss.

Vasari no lo escribió para el lector tradicional de la teoría del arte. Escribió sobre artistas pero no para ellos. El decía que el libro sería de utilidad para los estudiosos de las artes pero su deseo era escribir para la mayor satisfacción de muchos amigos, leales *amantes del arte* aunque no se encuentren entre nosotros, es decir, no específicamente para los pintores. Los amigos del arte (de ahí, pensamos, toma Wackenroder el título de su segunda parte: *Fantasías sobre el arte para amigos del arte*) son los lectores que Vasari tenía en mente, desea gratificar a aquellos no artistas que gustan de y experimentan placer en las artes.

El final del capítulo resalta lo que está también presente en toda la obra: el poder de la fantasía sobre la razón. En este último párrafo del capítulo dedicado a Leonardo concluye: “Semejantes fantasías, que nos vienen a la mente, proyectan de forma maravillosa a menudo una luz más clara sobre un objeto que las conclusiones de la razón; y en nuestra alma hay, junto con las llamadas fuerzas superiores del entendimiento, un espejo encantado, que a veces quizás nos refleja las cosas más claramente”.⁴³⁷

La música como armonía y mántica “...Los pitagóricos, a los que sigue a menudo Platón, dicen que la música es perfecta armonía de contrarios, unidad de muchas cosas y consenso de elementos que disienten; pues no sólo pone orden en los ritmos y el canto, sino, en una palabra, en todo el sistema, pues su fin es unir y armonizar...En la música, dicen, está la concordia de las cosas e incluso el gobierno del universo, pues ella es en el mundo armonía...”⁴³⁸ Así resumía el pensador Theon de Smyrna, la concepción de la música de la escuela pitagórica.

En un pasaje de los escritos de Wackenroder titulado *La extraña vida musical de Josep Berglinger* la música como juego de reglas y normas basadas en las proporciones numéricas que conjugadas a modo de intervalos sean capaces de crear la belleza musical se convierte para el protagonista de la narración en una especie de maldición. El estudio de miles de reglas se

⁴³⁷ Wackenroder. E. C. Pg. 122.

⁴³⁸ Texto procedente de *Historia de las idas estéticas. La Antigüedad*. Tatarkiewicz, 2000, pg 94. Akal.

describe como algo negativo no dejando de reflejar el autor un cierto tono de ingenuidad en general:

Que toda la música sea capaz de provocar las más heterogéneas y maravillosas sensaciones y que se base en una única y concluyente ley matemática. Se convierte en Berglinger en una paradoja. ¡Que yo, en vez de volar libre, debiera primero aprender a escalar en el intrincado andamio y jaula de la gramática del arte!; ¡cómo tenía que atormentarme primero para, antes de que pudiera pensar en manejar mi sentimiento con los sonidos, extraer, según las reglas, algo con el común entendimiento científico y mecánico. Era una mecánica agotadora.”⁴³⁹

Hemos podido ver cómo es posible realizar una lectura platónica de los escritos de Wackenroder. Temas como la armonía y el número, la inspiración y la locura aparecían en los diálogos del filósofo griego. Platón tratará de la influencia en la música de la noción pitagórica de número y la armonía, la llamada *música de las esferas*. Trata de la comparación entre la armonía del cosmos y del alma, en *Timeo*, 47 d: “...la armonía tiene movimientos semejantes a las revoluciones de nuestra alma. Parece que es provechosa para el que se sirve de ella junto con la razón, acompañado por las Musas, no para un placer irracional, como ocurre hoy, sino que las Musas nos la dieron como ayuda para arreglar y ajustar consigo misma la revolución disonante del alma nuestra. El ritmo, por su parte, también nos lo facilitaron las Musas para combatir la disposición desprovista de ritmo y gracia que existe en la mayor parte de nosotros...”⁴⁴⁰

Platón en ese punto describe la música y la armonía como que tiene los movimientos similares a nuestra alma y además las musas nos las entregaron no para el placer irracional sino para arreglar y ajustar la revolución disonante del amla.

Los escritos de Wackenroder tienen una lectura platónica. La música como el arte que mejor expresa los sentimientos proviene precisamente de la concepción platónica de la armonía. Escribe Wacknroder en uno de los ensayos de Berglinger perteneciente a *Las Fantasías...* “Para preservar las

⁴³⁹ Wackenroder. E. C. Pg. 237.

⁴⁴⁰ Platón: *Timeo* 47 d.

emociones, varias espléndidas invenciones se han creado y las bellas artes han nacido. Pero considero la música como la más maravillosa de estas invenciones porque refleja los sentimientos humanos de modo inhumano...”

Stabat Mater pergolesiano Sobre la música sacra escribe “La musa de la música no habla de las cosas celestiales siempre de un mismo modo. Cada forma resulta ser un bálsamo para el corazón del hombre, si uno entiende su verdadero significado correctamente”⁴⁴¹. A través de numerosas metáforas expresa su admiración y distingue entre una música cuyo estilo es sencillo, y de carácter conmovedor, y otro estilo más grandioso y sublime. Hemos querido resaltar en nuestro trabajo que la alusión podría acercarse a las diversas secciones de los oratorios y cantatas, que tienen elementos más melódicos e intimistas en las arias y momentos de mayor grandiosidad y densidad sonora con el coro o con la intervención completa de las partes instrumentales.

Se trata de un capítulo como hemos señalado repleto de metáforas, con una escritura alusiva a las ensoñaciones que genera la escucha de la música, que aparece situada como experiencia estética especial, distinta del resto de las artes. La alusión a imágenes se complementa con características propias del lenguaje musical como la progresión de los acordes, las líneas melódicas más sencillas o más complejas, los coros, los vientos, el coral, o el miserere. Hemos insistido en la voluntad de Wackenroder en no tratar de definirlos técnicamente ni analizarlos; su intención es expresar los estados emocionales que generan. Es por ello un ejemplo más de la distancia que establece con el espíritu racional de la época ilustrada y adelanta la tendencia romántica a buscar aquello que queda fuera de los límites de la razón.

Uno de los elementos clave que señalamos para entender el gusto musical de Wackenroder fue poner de relieve el cambio sucedido del siglo XVII al XVIII en la sensibilidad religiosa tras la consolidación del movimiento pietista, que supuso una transformación tanto a nivel de forma como de contenido temático de la cantata sacra. La *pietas* que aquel

⁴⁴¹ Wackenroder. F. A. Pg. 182.

movimiento reivindicaba tendía a recuperar el sentimiento individual, íntimo, ligado en ocasiones al misticismo, que había sido excluido del racionalismo objetivo que había invadido la cultura teológica y la práctica devocional luterana. Algunos autores, como Basso, han señalado el sentido de la nostalgia y de la melancolía, pero también una renovada consciencia de la alegría y una cordialidad en el trato como fundamentos de esta corriente que tanto contribuirá después en la formación del sentimiento romántico.

Hicimos por ello mención al *Stabat mater* dolorosa de G. B. Pergolesi⁴⁴² Las secciones para solo en la música religiosa de Pergolesi son piezas de aria, distintas a las de ópera y oratorio y más bien derivadas de los conciertos vocales e instrumentales. Estilísticamente la música sacra de Pergolesi se caracteriza por un vivido e intenso carácter declamatorio del texto y la calidez y expresividad melódica de las secciones a solo además de los ricos contrastes de las partes corales es lo que parece que inspiró a Wackenroder para su ensayo de Joseph Berglinger así como su ensayo sobre los tipo de música sacra.

La obra generó bastante polémica por el estilo, concretamente por la técnica compositiva que no se ajustaba a los cánones ortodoxos del contrapunto. El Padre Martini criticó determinados usos del contrapunto, mientras otros encontraron y celebraron en esta obra el estilo galante expresivo y nuevo. Es éste estilo de carácter conmovedor el que, pensamos, atrajo irremediabilmente a Wackenroder.

La música instrumental: *el mundo entero, el verdadero y total drama de las emociones humanas, es traído, vertido afuera a través de esta música.* La otra cuestión clave en los escritos wackenroderianos es la música instrumental, cuya valoración inaugura un nuevo modo de percibirla y sentirla. En su caso, es la forma sinfónica la que supondrá el cúlmen de la música. Ello se produce, como hemos podido apreciar, en un momento en

⁴⁴² Publicada en Londres en 1749, se convirtió en el trabajo más editado como obra única durante el siglo XVIII. Se difundió además a través de un importante número de adaptaciones, incluida la de J. S. Bach (*Tilge, Höchster, meine Sünden*).

que la reflexión estética sitúa a la música en el nivel más bajo de la jerarquía de las bellas artes.

La indeterminación de la música instrumental, su imprecisión y necesidad de determinación se tornará sin embargo en su virtud. Y será ascendida a la categoría de expresión de lo inefable, lo muy elevado. La música sin palabras que era rebajada a principios del siglo XVIII y en otros momentos por debajo del lenguaje; es sin embargo, ahora, como música instrumental, la verdadera música para Wackenroder, y como también hemos visto para E. T. A. Hoffmann y A. Schopenhauer.

Hemos podido comprobar la insistencia de nuestro autor en señalar las diferencias entre el lenguaje y la música y cómo dirigía su crítica a los que “tratan de medir el más rico lenguaje con el más pobre y de resolver en palabras aquello que sobrepasa o desdeña la propia palabra, preguntándose: ¿Es que acaso nunca han sentido sin palabras? ¿Es que lo que han guardado en su corazón ha sido a través de la descripción de los sentimientos? ¿Es que nunca han percibido el canto silencioso, la danza de los espíritus invisibles? ¿Es que no creen en los cuentos de hadas?”⁴⁴³ Se trata de una clara invitación a la fantasía, a la imaginación, lo que serán los elementos principales del espíritu romántico. Sus escritos reflejan la necesidad absoluta de la imaginación y creencia en la fantasía. El tono ingenuo se convierte en un canto a la libertad y a la ilusión necesaria y esencial en el hombre.

La búsqueda de la belleza es presentada como contradictoria con el análisis racional “que ha atraído muchas de las mentes especulativas que son rigurosas e ingeniosas en sus actividades y que no buscan la belleza para su disfrute. En lugar de recibir la belleza en todo su esplendor, ven el arte como algo extraño que analizar; el funcionamiento musical como si de un estudio anatómico o de un estudio de los escorzos en la pintura se tratase.”⁴⁴⁴

⁴⁴³ Wackenroder. F. A. pg. 191.

⁴⁴⁴ Wackenroder . F. A. 193.

No otro arte, sino la música, posee, con su rico material, la capacidad de impregnarse de un espíritu divino. Su vibrante material con sus ordenados acordes expresa bellas emociones. Así es como muchas piezas musicales que fueron compuestas por músicos, como números y piezas de mosaico siguiendo unas reglas ingeniosamente resueltas, que expresan una magnífica poesía, rica en emociones cuando se interpreta con instrumentos, y el compositor no imagina intelectualmente el espíritu encantador que transmite la música.

Por otro lado, hemos querido remarcar lo que pensamos era una alusión indirecta a la teoría de la armonía de J. Ph. Rameau, conformando la dura crítica al racionalismo. Esto hemos podido constatarlo en las siguientes líneas que escribe Wackenroder: “La santidad de este arte (la música) frente a aquéllos en los que en sus trabajos predomina la ley del sistema natural, en que la magnificencia de la tríada no puede destruirse. Los racionalistas se preguntan cuál es y dónde está el centro de este arte.”⁴⁴⁵

*“Pero ahora no puedo dejar de exaltar, en añadidura, el último y más alto triunfo alcanzado a través de los instrumentos musicales: me refiero a esas divinas y magníficas sinfonías (piezas sinfónicas) creadas por inspirados espíritus, en las que no una única emoción individual es reflejada, sino el mundo entero, el verdadero y total drama de las emociones humanas, es traído, vertido afuera. Me gustaría relatar en términos generales qué produce en mis sentidos.”*⁴⁴⁶

En este pasaje es donde consideramos se encuentra el uno de los puntos clave del cambio que se fue operando a lo largo del siglo en la valoración de la música, y de forma especial de la música instrumental. Hemos podido comprobar que cuando Wackenroder escribía esto, ya habían sido creadas innumerables de obras maestras de la literatura musical universal. Pero en este momento, en el ámbito estético se sitúan como las grandes creaciones de la música. A pesar de que hoy no nos sorprenda el hecho de considerar una Sinfonía de Haydn, una Sonata de Mozart o un

⁴⁴⁵ Íbid. Pg. 191.

⁴⁴⁶ Wackenroder. F. A. pg. 193.

Cuarteto de Beethoven como composiciones magistrales, en su época fueron infravaloradas.

Después, como me siento allí escuchando inmóvil largo tiempo, me parece como si hubiese experimentado una visión de todas las emociones humanas, en sus extrañas danzas y espontáneos movimientos; como el desconocido, enigmático, encantador y divino destino.

Esa delirante espontaneidad con la que la alegría y el dolor, lo natural y lo artificial, la inocencia y la audacia se entremezclan: ¿qué arte presenta esos misterios del alma con tal vehemencia? Nuestros corazones sienten a cada momento en respuesta a los sonidos... ”⁴⁴⁷

Hemos tratado de señalar que el valor sentimental que atribuye a la escucha de una sinfonía no queda concretado voluntariamente en ninguna obra específica, sino en la música en general. No alude a ningún compositor en concreto, ni a ninguna obra particular. Parte del trabajo ha sido el de contextualizar a través de las enseñanzas de sus maestros, los conciertos a los que podría haber asistido, las discusiones con otros músicos, escritores y filósofos, y a través de sus propios escritos, la música que escuchaba y le inspiraba. No se trata de encontrar qué pieza concreta inspiró a Wackenroder; él tenía la intención de aludir a *la música*. Sin embargo, sí que puede desprenderse de la lectura, como hemos señalado, que se trata de la forma sonata de la sinfonía clásica, aludiendo al tematismo de la sección de exposición y al proceso de transformación de la sección de desarrollo. Hemos querido destacar que se trataría de uno de los primeros documentos en los que la sinfonía y la música instrumental son situadas en la cumbre de las artes. Nosotros hemos señalado un ejemplo de una Sinfonía de Mozart para ilustrarlo,

En este trabajo hemos querido señalar la influencia de Wackernoder en los escritos de E. T. A. Hoffmann. Hemos querido aportar algunos puntos en concreto en los que parece haberse inspirado Hoffmann a pesar de que

⁴⁴⁷ Wackenroder. F. A. pg. 193.

nunca refiere en su obra a Wackenroder y sin embargo son muy relevantes algunas de las afinidades entre ambos.

Para Wackenroder, querer comprender la música analizándola mediante los conceptos del entendimiento es quedarse con la envoltura exterior de las cosas: “así como cada una de las obras de arte sólo puede ser captada y comprendida íntimamente mediante el mismo sentimiento con el que se produjo, así también el sentimiento sólo puede ser captado y comprendido por el sentimiento”⁴⁴⁸. La música está más allá de las palabras y éstas nunca podrán alcanzar la experiencia real de la música, la más misteriosa de todas las artes. Escribía en uno de los ensayos de Berglinger:

“En el espejo de los sentidos, el corazón humano llega a conocerse a sí mismo; gracias a éstos, aprendemos a sentir el sentimiento; proporcionan una viva conciencia a muchos espíritus que estaban soñando en escondidos rincones del ánimo, y enriquecen nuestro interior con maravillosos espíritus del sentimiento enteramente nuevos”.⁴⁴⁹

Lo se ha dado en llamar *música absoluta*, se encuentra de forma embrionaria en Wackenroder, y esencialmente como nueva valoración de la música tanto instrumental como vocal, tras la consideración estética de la época. En Hoffmann la aún no presente denominación de música absoluta, se refiere a la música como arte autónoma y pura. Escribía Hoffmann en *Allgemeine Musicalische Zeitung*: “Cuando se habla de la música como arte autónomo debería circunscribirse sólo a la música instrumental, la cual, rechazando toda ayuda, toda intromisión de otro arte, expresa con nitidez lo concreto, la esencia del arte, que sólo puede reconocerse en ella. La música es la más romántica de todas las artes...Abre al hombre a un reino desconocido; un mundo en el que abandona todos los sentimientos que pueden ser determinados por conceptos para entregarse a lo inefable”.⁴⁵⁰

Hemos podido comprobar que la música tanto para Wackenroder como para Hoffmann se convierte en algo esencial para el hombre. La

⁴⁴⁸ Wackewnroder. F. A. Pg. 137.

⁴⁴⁹ *Ibid.* Pg. 134

⁴⁵⁰ Hoffmann, AMZ, 1810.

crítica a tomar el arte como un mero juego o pasatiempo está presente en sus escritos de forma constante. Leíamos cómo en la novela sobre Joseph Berglinger, el protagonista queda desencantado al percibir que el arte se mira con indiferencia. Y en los ensayos dedicados a la pintura de Rafael o de Durero, el monje amante del arte se quejaba de que en sus días el arte está pasado de moda: “En las pinacotecas la gente pasea como si de un espectáculo circense se tratase.”⁴⁵¹

Escribe Hoffmann a este respecto, centrándose en la interpretación instrumental:

”el ejecutante debe ser consciente de que es una iniciación secreta y entrar valientemente en el círculo mágico de las aspiraciones evocadas por la poderosa magia de esas páginas. Quien no siente dentro de sí tal consagración, quien considera la música como un placentero pasatiempo, algo para llenar horas ociosas, una titilación válida sólo para oídos obtusos- o un pretexto para la ostentación personal, deberá permanecer alejado de ella...el verdadero artista vive solamente para la obra de arte.”⁴⁵²

Un maravilloso cuento oriental de un santo desnudo trata sobre un ermitaño que se había refugiado en una apartada cueva en el desierto “del Oriente” y vivía completamente retirado del mundo de los hombres. Esta idea aparece anteriormente en la novela de Berglinger cuando ante el mundo, espantado, quiere huir a los montes del norte. La mayoría de los que pasaban por allí lo consideraban habitáculo de un “genio más elevado que desde el reino del firmamento se ha extraviado en una figura humana y no sabe comportarse como los hombres”. Hasta ahí, la imagen de un genio con una connotación de fantasía y cierta idealidad.

Sin embargo, se torna en algo siniestro cuando escribe que el ermitaño “estaba poseído por el sentimiento de que escuchaba en sus oídos incesantemente el silbido del giro de la rueda del tiempo y a causa de ello no podía descansar ni llevar a cabo un trabajo disciplinado. Tan pronto algo parecía aquietarse, el ermitaño hacía desesperados esfuerzos por impedirlo”. La angustia y el miedo vital como elementos paralizadores. Convierten al

⁴⁵¹ Wackenroder. E. C: Pg.134

⁴⁵² *Ibid.* Pg. 135

ermitaño en un ser hurraño, alejado de la humanidad, imagen destructiva hasta que entonces el cuento introduce el elemento fantástico y fabuloso de la salvación, como es el amor y la música. Entonces el ermitaño y su imagen desaparecerán. La música aparece entonces como la salvación.

“Una noche se acercaron dos amantes en un bote sobre el río. La luna había inflamado su amor y desde el bote una música etérea flotaba hacia lo alto en el espacio celestial. En ese mismo momento le desapareció al santo desnudo la rueda silbante del tiempo y su nostalgia desconocida se acalló. La figura del santo había desaparecido y una fantasmal figura de belleza angelical movida por suave brisa salió flotando de la cueva, tendió con nostalgia sus delgados brazos hacia el cielo y se elevó con los sonidos de la música, en danzante movimiento, desde el suelo hasta las alturas.”⁴⁵³

La otra influencia directa y temprana que ejerce Wackenroder en el ámbito de la reflexión sobre las artes⁴⁵⁴ la encontramos en la obra de A. Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación*. En uno de los capítulos, titulado *Sobre la esencia intrínseca del arte*⁴⁵⁵ escribe Schopenhauer también las bellas artes y no sólo la filosofía, tienden a resolver el problema de la existencia “pues en cada espíritu que se entrega alguna vez a la contemplación puramente objetiva del mundo se despierta un anhelo, por muy oculto e inconsciente que pueda ser, por captar la verdadera esencia de las cosas, de la vida, de la existencia. Pues esto es lo único que tiene interés para el intelecto en cuanto a tal, esto es, para el puro sujeto del conocer que se ha liberado de los fines de la voluntad”⁴⁵⁶.

Hemos podido ver cómo en los ensayos de Wackenroder, resulta más ambigua la aseveración de que las bellas artes resuelvan el problema de la existencia. Veíamos cómo en algunas ocasiones el arte se convertía en

⁴⁵³ Behler. Op. Cit. Pg. 21-39.

⁴⁵⁴ No hemos tratado en esta tesis la influencia del pensamiento de Wackenroder fuera del ámbito puramente de los escritos de estetas o filósofos. Una línea de continuación con su pensamiento se encuentra en los escritos sobre música de R. Schumann, en los dedicados a la música programática de F. Liszt o en la obra de H. Berlioz. Nos hemos circunscrito a la influencia inmediata en el ámbito estético.

⁴⁵⁵ Perteneciente a los Complementos al Libro III. Volumen II pg. 532.

⁴⁵⁶ Schopenhauer. Op. Cit. Pg. 533

salvación de la existencia, y sin embargo, otras veces era el detonante para lo contrario.

Según Schopenhauer las artes hablan el lenguaje de la intuición, no el lenguaje abstracto de la reflexión; por eso su respuesta no es un conocimiento universal perdurable. Sin embargo, la música expresa en un lenguaje inmediatamente comprensible, aun cuando no sea traducible a la razón, la esencia más íntima de toda la vida y de toda existencia. Las restantes artes presentan, brindan, un fragmento, no el conjunto, que sólo puede ser dado en la universalidad del concepto.”⁴⁵⁷

En lo que la afinidad entre ambos autores es más clara es en el hecho de que la música exprese la esencia íntima de la vida y además lo haga en un lenguaje no traducible a la razón, que como hemos podido constatar era uno de los fundamentos de la obra wackenroderiana.

Uno de los elementos esenciales de la música, la oscilación entre tensión y distensión; entre la consonancia y la disonancia es trasladado a un sentido metafórico por Schopenhauer, que explica del siguiente modo:

“la unión del significado metafísico de la música con el fundamento físico...descansa sobre el hecho de que cuando se resiste a nuestra aprehensión, lo irracional o la disonancia, deviene una imagen natural de lo que se opone a nuestra voluntad; y a la inversa, la consonancia o lo racional que se aviene fácilmente a nuestra captación, se vuelve una imagen de la satisfacción de la voluntad...”⁴⁵⁸

Wackenroder, así como Hoffmann y hemos podido advertir también en Schopenhauer consideran que “la música deviene el material donde se reflejan y producen fielmente con sus más finos matices y modificaciones, todos los movimientos del corazón humano”, esto es, según Schopenhauer, la voluntad.”⁴⁵⁹

Estos autores ponen de relieve la contraposición entre sentimiento y concepto: “el compositor revela la esencia íntima del mundo mediante un lenguaje que su razón no entiende...La música no representará sentimientos

⁴⁵⁷ Íbid. Pg. 533

⁴⁵⁸ Íbid. Pg. 534

⁴⁵⁹ Íbid. Pg. 223.

determinados, es el en sí del sentimiento, es la forma pura del sentimiento”.⁴⁶⁰

La extraña vida musical de Joseph Berglinger y la extraordinaria vida musical de W. H. Wackenroder. La novela dedicada a Joseph Berglinger trata sobre el conflicto vida/arte. Tras los ensayos dedicados a artistas que en su mayoría encuentran el equilibrio en la creación, este caso muestra el desequilibrio que supone. La novela de Berglinger representa el conflicto entre el deseo y la realidad, si bien el contexto es el siglo XVIII (hemos aludido a la posible inspiración del contenido en Haydn o en Mozart); la problemática acerca de si las obras de arte son valoradas, si deben éstas ceñirse a la voluntad de mentores; o si se posee libertad para componer, puede interpretarse como fenómeno constante, extrapolable a otros momentos de la historia. Por ello los ensayos de Wackenroder, especialmente éste, resultan vigentes porque remiten al conflicto social del músico y de la búsqueda del sentido de su labor.

Una de las principales aportaciones de los ensayos wackenroderianos estriba en la crítica a la mentalidad y rigidez prusianas, a la propia vida real del mismo Wackenroder, obligado a ser jurista en la administración prusiana. No sorprende tanto por ello la necesidad de apasionamiento que traslucen sus escritos ante una vida gris como era la que tenía. La música sinfónica, la música sacra, las piezas de danza, la pintura de Leonardo, o de Durero le mantenían vivo ante su propia reañilizada. Su entusiasmo por el arte era lo que le mantenía vivo.

Sin embargo, los ensayos no señalan únicamente la capacidad del arte de impulsar el estado vital. Además de la creatividad en el estado equilibrado, y el disfrute en el arte, estos ensayos también ahondan en la creación desde la perspectiva de los estados de crisis, en el lado rayano en la locura.

Berglinger recuerda cómo de niño acudía a salas de conciertos, ardientemente deseoso de que alguna vez pudieran escucharse sus obras. “Y hoy se ejecutan mis obras, pero me siento muy diferente. Cómo podía imaginarme que esta audiencia, que se pavonea vestida con oro y seda,

⁴⁶⁰ *Ibid*, pg.224.

podiera reunirse para disfrutar de una obra de arte, para reconfortar su corazón, para ofrecer su sentimiento al artista...cuando estas almas no podrían inspirarse ni siquiera en la catedral más majestuosa...»⁴⁶¹

Las duras críticas a la actitud de la época se advierte no sólo en una audiencia indiferente. Su crítica se focaliza en el espíritu de su tiempo al decir: “El sentimiento y el sentido para el arte están pasados de moda y se han vuelto indecorosos. Sentir ante una obra de arte sería en verdad tan extraño y ridículo como hablar de repente en una sociedad con versos y rimas, cuando uno se ha servido de toda la prosa, razonable y comúnmente inteligible.” Entonces se pregunta si es para esas almas para quien trabaja hasta la extenuación; si es por éstas por las que se apasiona, y si ese es entonces el destino para el que creía haber nacido.

Queda pues truncada la posibilidad de aunar vida y arte. Se convierte en un conflicto irresoluble. El amor por la música no cambia pero dedicar su vida a lo que más ama se convierte en un camino tortuoso que lo lleva hacia el fin.

Concluye la novela con las palabras del narrador preguntándose: “¿Por qué quiso el cielo que durante toda su vida la lucha entre entusiasmo etéreo y la vulgar miseria de esta tierra le tuviese que hacer tan infeliz, separando, finalmente por completo, la esencia doble de mente y cuerpo? Un Rafael realizó en completa inocencia e ingenuidad las obras más inspiradas, en las que vislumbramos todo el cielo; un Guido Reni, que llevaba una salvaje vida de juego, creó las imágenes más tiernas y sagradas; un Alberto Durero elaboraba con asidua aplicación mecánica, precisamente en la misma celda en la que su malvada mujer discutía con él a diario, obras de arte muy expresivas; y Berglinger, en cuyas obras armónicas subyace tan misteriosa belleza, era distinto de todos los demás. ¿Tuvo que ser su alta fantasía la que lo agotó? ¿He de decir que él quizás estaba hecho más para disfrutar del arte que para practicarlo? ¿Han sido aquellos en los que el arte trabaja silenciosa y secretamente, como un genio oculto sin estorbarles en su obrar en la tierra, más afortunadamente creados?...El espíritu del arte es y será para el hombre un eterno secreto, por el que siente vértigo cuando se

⁴⁶¹ *Ibid.* Pg. 240.

aventura en sus profundidades...pero también un eterno objeto de suprema admiración...”⁴⁶²

Debido al final desgraciado de esta historia y a la propia muerte temprana de Wackenroder, a la edad de 24 años, estos dos hechos se han puesto en relación en historias de la literatura de los siglos XIX y XX⁴⁶³. Además del arte como salvación de la existencia, los ensayos de Wackenroder presentan la imagen de un carácter mortalmente amenazador del arte, de un fundamental antagonismo entre arte y vida.

⁴⁶² *Íbid.* Pg. 249.

⁴⁶³ Behler, E. *Op. cit.* pg. 21-39.

6. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía sobre W. H. Wackenroder

Por orden cronológico

Goedeke, K and others: *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, VI. Dresden, 1898.

Gregor, J.: *Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik und Dichtung: W. H. Wackenroder*, *SIMG*, X, 1908–9.

Hertrich, E: *Joseph Berglinger: eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung* (Berlin, 1969)

Hurst Schubert, M.: *Wilhelm Heinrich Wackenroder's Confessions and Fantasies*. Translated and Annotated with a Critical Introduction by M. Hurst. The Pennsylvania State University Press, 1971.

Kielholz, J.: *Wilhelm Heinrich Wackenroder: Schriften über die Musik* (Berne, 1972)

Geulen, H.: 'Bemerkungen zur musikalischen Motivid in Wackenroders *Leben des Joseph Berlingers* und Grillparzers *Der arme Spielmann*', 'Sagen mit Sinne': *Festschrift für Marie-Luise Dittrich*, ed. H.R. Rücker and K.O. Seidel (Göppingen, 1976), 329–43

Michelsen, P.: 'Die "Aufbewahrung der Gefühle": zur Musikauffassung Wilhelm Heinrich Wackeroders', *Das musikalische Kunstwerk: Festschrift Carl Dahlhaus*, ed. H. Danuser and others (Laaber, 1988), 51–65

Vietta, S. / Littlejohns, R. eds.: *W. H. Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe*. Heidelberg, 1991.

Hasselbach, I. T.: 'Paradigmatische Musik: Wackenroders *Joseph Berglinger* als Vorläufer von Thomas Manns *Doktor Faustus*', *The Romantic Tradition: German Literature and Music in the Nineteenth Century*, ed. G. Chapple, F. Hall and H. Schulte (Lanham, MD, 1992), 95–112.

Edición en castellano sólo existe de la primera parte: W. H. Wackenroder: *Los efluvios cordiales de un monje amante del arte*. Traducción e Introducción de H. Canal. Epílogo de C-F. Berghahn. KRK Ediciones. Oviedo, 2008.

De *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst (Las Fantasías sobre el arte para amigos del arte)* no hay edición castellana.

Bibliografía general sobre Estética y Teoría del Arte

AA. VV.: *Belleza y Verdad. Baumgarten, Mendelssohn, Winckelmann, Hamann*. Introducción por M. Cabot. Traducción V. Jarque y C. Terrasa. Alba Editorial. Barcelona, 1999.

Abrams, Meyer H.: *The Mirror and the Lamp*. London: Oxford University Press. 1971.

Argullol, R.: *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Acantilado, Barcelona, 2006.

Aristóteles: *Poética*. Madrid, Alianza, 2007.

Arnaldo, J.: *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos, Madrid, 1987.

Barasch, M.: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Versión de F. Salcedo. Alianza, Madrid, 1999.

Bayer, R.: *Historia de la estética*. Fondo de Cultura Económica, México, 1965.

Bodei, R.: *La forma de lo bello*. Madrid, Visor, 1998.

Breckman, W.: *European Romanticism: A Brief History with Documents*. New York: Bedford/St. Martin's. 2007.

Bozal, V.: *Mimesis. Las imágenes y las cosas*. La Balsa de la Medusa. Madrid, 1987.

(ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vols. I y II. Madrid, Visor, 1996.

Burke, E.: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid, Tecnos, 2001.

Cassirer, E.: *Filosofía de la Ilustración*. Fondo de Cultura Económica. México, 2008.

Christiansen, R.: *Romantic Affinities: Portraits From an Age, 1780–1830*. London: Bodley London: Pimlic, 2004.

D'Angelo, P.: *La estética del Romanticismo*. Madrid, Visor, 1999.

Day, A.: *Romanticism*, Routledge, 1996.

Diderot, D.: *Ensayos sobre la pintura*. Estudio de A. Marí. Traducción y notas de M. Planes. Tecnos, Madrid, 1988.

Dilthey, W.: *Vida y Poesía*. Versión de W. Rocer. Prólogo y notas de E. Imaz. Fondo de Cultura Económica, 1953.

Fay, E.: *Romantic Medievalism. History and the Romantic Literary Ideal*. Houndsmills, Basingstoke: Palgrave. 2002.

Ferber, M.: *Romanticism: A Very Short Introduction*. Oxford and New York: Oxford University Press. 2010.

- Grewe, C.: *Painting the Sacred in the Age of German Romanticism*. Burlington: Ashgate. 2009.
- Goethe, J. W.: *Escritos de arte*. Traducción, Edición y Notas de M. Salmerón. Síntesis. Madrid, 1999.
- Gombrich, E. H.: *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- Herder, J. G.: *Obra selecta*. Prólogo, Traducción y Notas de P. Ribas. Alfaguara. Madrid, 1982.
- Honour, H.: *NeoClasicism*, Harmondsworth, 1973. Cátedra.
- Jiménez, J.: *Teorías del Arte*. Tecnos/Alianza. Madrid, 2004.
- Juretschle, H.: *Las corrientes prerrománticas en el curso del siglo XVIII*. Revista de Filología alemana, nº. 3, 71-83. Publicaciones de la UCM. Madrid, 1995
- Klemm, C.: *Joachim von Sandrart: Kunst-Werke*. Berlin: Deutsche Verlag für Kunstwissenschaft, 1986
- Lessing, G. E.: *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Traducción e Introducción de E. Barjau. Tecnos, Madrid, 1990.
- Escritos filosóficos y teológicos*. Traducción, Prólogo y Notas de A. Andreu. Editora Nacional, 1982.
- Dramaturgia de Hamburgo*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1993.
- Marchán Fiz, S.: *La estética en la cultura moderna*. Alianza, Madrid, 2000.
- McCalman, I. (ed.): *An Oxford Companion to the Romantic Age*. Oxford and New York: Oxford University Press. 2009.

Novotny, F.: *Painting and Sculpture in Europe, 1780–1880* (Pelican History of Art), Yale University Press, 2nd edn. 1971. Cátedra, 1994.

Panofsky, E.: *Vida y arte de Alberto Durero*. Alianza, Madrid, 2005.

Renacimiento y Renacimientos. Alianza, Madrid, 1999.

Platón: *Ión*. Prólogo por C. García Gual. Estudio introductorio de A. Alegre. Traducción de E. Lledó. Gredos, Madrid, 2011.

República. Traducción y notas de C. Eggers. Gredos, Madrid, 2011.

Pochat, G.: *Historia de la Estética y la Teoría del arte. De la Antigüedad al siglo XIX*. Akal, Madrid, 2008.

Reynolds, N.: *Building Romanticism: Literature and Architecture in Nineteenth-century Britain*. University of Michigan Press. 2010.

Riasanovsky, Nicholas V.: *The Emergence of Romanticism*. New York: Oxford University Press. 1992.

Rosenblum, R.: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, (Harper & Row) 1975.

Safranski, R.: *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Tusquets, Barcelona, 2012.

Saldaña, A.: *Crítica y Estética en el primer romanticismo alemán*. Universidad de Zaragoza. Pgs. 549-563.

Schelling, F. W. J.: *Filosofía del arte*. Estudio, Traducción y Notas de V. López Domínguez. Tecnos, Madrid, 2006.

Schlegel, F.: *Obras selectas*. Vol. I y II. Edición, introducción, estudios y notas por H. Juretschke. Traducción de M. Vega Cernuda. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1983.

Schlegel, A. W.: *Reseña de Los Efluvios cordiales de un monje amante del arte*. Leipzig, 1797. En la Edición KRK. Traducción e Introducción de H. Canal. Epílogo de C-F- Berghahn. Oviedo, 2008. Pg. 251-264.

Tatarkiewicz, W.: *Historia de seis ideas*. Madrid, Tecnos, 2001.

Vasari, G.: *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores, desde Cimabue a nuestros tiempos*. Cátedra, Madrid, 2012.

Vaughan, W.: *German Romanticism and English Art*. Londres, 1979.

Vercellone, F.: *Estética del siglo XIX*. Traducción de F. Campillo. Antonio Machado Libros. Madrid, 2004.

Vietta, S.: *J. D. Fiorillo*. Killy, Walter, ed. Literaturlexikon. vol. 3 Gutersloh, Munich, 1989.

Winckelmann, J. J.: *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Traducción, Introducción y Notas de S. Mas. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 2007.

Historia del Arte en la Antigüedad. Biblioteca de Filosofía. Traducción de M. Tamayo. Folio. Barcelona, 2002.

Wittkower, R. y M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Traducción de D. Dietrick. Cátedra, Madrid, 1982.

Bibliografía general sobre Música

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. S. Sadie. 20 vols. Londres, 1980, 2001.

New Oxford History of Music. Ed. E. Wellesz y F. W. Sternfeld, Oxford University press, 1973.

Basso, A.: *Historia de la música. La época de Bach y Haendel*. Turner, Madrid, 1986.

Behler, E.: *Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo*. Anuario Filosófico, 1996. 29. 21-39. Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008.

Blume, F.: *Classic and Romantic Music*, translated by M. D. Herter Norton from two essays first published in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. New York: W. W. Norton, 1970.

Boecio: *Tratado de música*. Prólogo, traducción, notas y apéndice de S. Villegas. Ediciones Clásicas Madrid, 2005.

Burney, Ch.: *General History of Music from the Earliest Ages to the Present period*. \$ Vols. Londres, 1776-89. Baden Baden, 1958.

Clark, S. L. ed.: *The Letters of C. P. E. Bach*. (Oxford, 1997)

Comotti, G.: *La música en la cultura griega y romana*. Turner, Madrid, 1987.

Daverio, J.: *Nineteenth-century music and the German romantic ideology*. Nueva York: Schirmer Books and Maxwell Macmillan International, 1993.

Donovan, S. / Elliott, R.: *Music and Literature in German Romanticism*. Rochester/NY: Camden House, 2004.

De Ruiter, J.: *Wahre Kirchenmusik oder Heuchelei?: zur Rezeption des Stabat mater von Pergolesi in Deutschland bis 1820*, *Mf*, xliii (1990), 1–15.

Dalhaus, C.: *La idea de la música absoluta*. Idea Books, Traducción de R. Barce, 2006.

Estética de la música. Edition Reichenberger, Revisión y Prólogo de J. J. Olives. Traducción de J. L. Milán, 1996

Die Musik des 19. Jahrhundert. Laaber, 1980.

Einstein, A.: *Music in the Romantic Era*. New York: W. W. Norton, 1947. Alianza, Madrid, 1987.

Faravelli, D.: *Stabat mater: poesia e musica*, RIMS, IV (1983).

Fubini, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza, Madrid, 1997.

Grout, D. J. / Palisca, C. V.: *Historia de la música occidental*. Vol. I y II. Alianza, Madrid, 2001.

Hawkins, J.: *A General History of Science and Practice of Music*. 5 vols. Londres, 1776. Nueva York, 1963.

Helm, E. E.: *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach* (New Haven, CT, 1989)

Hoffmann, E. T. A. : *Review of Beethoven's Fifth Symphony*, AMZ, xii (1809–10), 630–42, 652–9; Eng. trans. in *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings*, ed. D. Charlton (Cambridge, 1989)

Beethovens Instrumental-Musik, *Zeitung für die Elegante Welt* (Leipzig, 1813)

Kühn, C.: *Tratado de la forma musical*. SpanPress Universitaria, 1998.

Historia de la composición musical en ejemplos comentados. Idea Books, 2003.

Larue, J, Wolf, E, Bonds, M.E, Walsch, S, Wilson, C.: *The Symphony*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. S. Sadie. 1998/2000.

Mozart, W. A: M.: *Letters*. Edición e Introducción por E. Blom. Penguin Books, Bristol, 1956

Michells, U.: *Atlas de música*. Vols. I y II. Alianza, Madrid, 2009.

Ottenberg, H.G.: *Carl Philipp Emanuel Bach* (Leipzig, 1982, 2/1987; Eng. trans., 1987)

Paymer, M. E. / Williams, H. W.: *Giovanni Battista Pergolesi: a Guide to Research* (New York, 1989).

Pestelli, G.: *Historia de la música. La época de Mozart y Beethoven*. Turner, Madrid, 1986.

Plantinga, L.: *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. A Norton Introduction to Music History. New York: W. W. 1984.

Piston, W.: *Harmony*. New York, 1941, 2/1948, rev. 5/1987 pot M. De Voto. Trad. Cast. J. L. Milán Amat. Labor, 1995.

Rameau, J. Ph. *Traité de l'harmonie*. Madrid: ed. facsímil en Arte Tripharia, 1984.

Robertson. A/ Stevens. D.: *Historia de la música*. Istmo, Madrid, 2000.

Rosen, Ch.: *El estilo clásico: Haydn, Mozart y Beethoven*, Alianza, Madrid, 1986

Rosen, C.: *The Romantic Generation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1995.

Rowell, L.: *El tiempo en las filosofías románticas de la música*. Anuario Filosófico, 1996. 29. 125-168. Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008.

Salop, A.: *Intensity and the Romantic Sonata Allegro, Studies in the History of Musical Style* (Detroit, 1971).

Samson, J.: "Romanticism". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001.

Schopenhauer, A.: *El mundo como voluntad y representación*. Alianza, Madrid, 2013.

Schöder, B.: *Remedy or Disease? Romantic Perspectives on Music*. Komparatistische Internet-Zeitschrift. Pg. 38-45.

Schulenberg, D.: *The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach* (Ann Arbor, 1984)

Sharp, A. T.: *A Descriptive Catalog of Selected Published Eighteenth- through Twentieth-Century Stabat Mater Settings for Mixed Voices, with a Discussion of the History of the Text* (diss., U. of Iowa, 1978)

Sheldon, D. A.: *The Galant Style Revisited and Reevaluated*, 1975

Suchalla, E. ed.: *Carl Philipp Emanuel Bach: Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe* (Göttingen, 1994)

Warrack, J.: "Romanticism". *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford and New York: Oxford University Press. 2002.

Wehnert, M.: "Romantik und romantisch". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von*

Friedrich Blume, second revised edition. Sachteil 8: Quer–Swi, cols. 464–507. Stuttgart and Weimar: Metzler.1998.

Wiermann, B.: *Carl Philipp Emanuel Bach und Hamburg: Dokumente aus der zeitgenössischen Presse bis 1790* (Hildesheim, forthcoming)

Weber, W.: *The Rise of the Classical Repertoire in Nineteenth Century Orchestral Concerts. The Orchestra: Origins and Transformations.* Ed. J. Peyser. New York, 1986. Pg- 361-86.