

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**



El paisaje: el Romanticismo como búsqueda de lo sobrenatural, de lo trascendental, de la divinidad en la naturaleza.

Leopoldo Martínez Peñarroja

Valencia, Noviembre de 2007.

Bajo la dirección del Doctor:

Ricardo Forriols González

“Qué terrible es el silencio de lo inmenso,  
cuando la naturaleza se alza con las montañas al cielo”.

J.M. William Turner.

# ÍNDICE

1. Introducción	1
2. El Paisaje	
2.1. Etimología y evolución del concepto de paisaje	8
2.2. Características y desarrollo de la pintura de paisaje en occidente	14
3. El Paisaje Romántico	
3.1. Nacimiento de una nueva sensibilidad	30
3.2. La sensibilidad Romántica, nuevo modo de ver y entender el paisaje	34
3.2.1. Lo Pintoresco	63
3.2.2. Lo sublime como motivo central	68
4. Analogías y paralelismos entre la pintura de paisaje romántica y el Expresionismo abstracto a través de Robert Rosemblum	
4.1. Caspar David Friedrich Friedrich	76
4.2. Joseph Mallord William Turner	96
4.3. Del paisaje romántico al Expresionismo abstracto	108
5. Conclusiones	124
6. Bibliografía	132
7. Índice de imágenes	134

## **1. Introducción.**

Este trabajo de investigación es un recorrido a través de la pintura de paisaje romántica con parada tanto en sus dos conceptos estéticos fundamentales, lo pintoresco y lo sublime, como en sus dos artistas más sobresalientes, Caspar David Friedrich y Joseph Mallord William Turner. Al tiempo que, una indagación especulativa en torno a la posibilidad de que lo romántico no terminó en el siglo XIX, sino que se extiende hasta nuestro siglo XXI a partir de distintos artistas.

Evidentemente, hablar del paisaje romántico no es tarea fácil en tanto que hay gran cantidad de bibliografía al respecto: en este campo, son innumerables los textos y escritos que se han desarrollado con el fin de exponer y dar a conocer lo que supuso el paisajismo romántico del siglo XIX, así que no es nada sencillo poder sumar alguna reflexión que enriquezca el tema. Lo mismo se puede decir del concepto paisaje y de la historia de la pintura de paisaje, también temas estudiados en esta investigación. Por tanto, se antoja bastante complejo aportar o añadir alguna cuestión que no haya sido planteada con anterioridad. Reconociendo la complejidad, en este trabajo de investigación no se pretende ser singular u original aportando reflexiones novedosas, cosa difícil, sino más bien, recopilar una serie de datos que faciliten y muestren tanto el desarrollo del concepto paisaje como la evolución de la pintura de paisaje hasta alcanzar el estatus de género independiente (siglo XVII): al igual que, exponer y revelar la pintura de paisaje romántica a través de las disertaciones que historiadores del arte de la talla de Javier Arnaldo, Rafael Argullol, Robert Rosemblum, Valeriano Bozal, entre otros, nos han legado en sus textos en torno al momento de máximo esplendor de la pintura de paisaje en Europa.

Me parece oportuno indicar, desde un principio, que el objetivo de esta tesis final de máster es poder satisfacer unas necesidades interiores

de conocimiento de un determinado momento del paisajismo europeo, el paisaje romántico (siglo XIX), y de sus dos máximos exponentes C.D. Friedrich y J.M.W. Turner: del mismo modo que, poder desentrañar y descubrir el mensaje oculto de dicha representación paisajística a partir de una recopilación de reflexiones por parte de especialistas en la materia lo más completa posible. Desvelar el sentimiento con que el paisajista romántico se identifica con la naturaleza, la concepción que dichos artistas tuvieron respecto al paisaje agreste, la intencionalidad estética de su trabajo y lo que está detrás de la apariencia de la obra pictórica, es una de las finalidades de esta investigación. *Para los pintores románticos, el paisaje es el escenario en que está representada la tensión, a menudo dramática, entre la naturaleza y el espíritu humano. Silencioso y turbador protagonista, el paisaje se presenta en el romanticismo carente de figuras humanas y, a través de él, el artista hace presente la amenaza que la naturaleza oculta. Pero, simultáneamente, el hombre romántico ansia reconciliarse con la naturaleza, reencontrar su identidad en esa infinitud que aparece como abismo deseado e inalcanzable.* Esta breve descripción por parte de Rafael Argullol nos introduce en el concepto estético central del paisaje romántico, lo sublime, también estudiado en profundidad en este trabajo de investigación a partir de sus tres máximos exponentes, Joseph Addison, Edmund Burke e Immanuel Kant. *El término "sublime" en general designa lo excelso, lo elevado. A lo largo de la historia se ha utilizado sobre todo para definir la experiencia de inmensidad o de infinitud inabarcable que tiene un hombre cuando percibe la diferencia que hay entre él y la naturaleza. En las obras románticas la representación de lo sublime es constante.*

El hecho de centrar el estudio de esta tesis final de máster en el paisaje romántico, responde fundamentalmente a varias cuestiones: como señalaba en el párrafo anterior, una es la necesidad de aprender, conocer y comprender lo que supuso el paisaje romántico y cual era su trasfondo tanto teórico como plástico. También responde a cierta afinidad plástica

con respecto a los dos máximos paisajistas del movimiento, C.D. Friedrich y J.M.W. Turner, en tanto que toman la naturaleza, el paisaje, como fuente de inspiración para sus propuestas pictóricas personales. Por otro lado, otra de las causas que dan inicio a esta investigación, son las posibles analogías que presenta mi práctica pictórica, mi propuesta artística personal, con ciertos postulados tanto del paisaje romántico como de sus dos artistas más notables. Además, otro de los detonantes que me han motivado para desarrollar estas disquisiciones entorno al paisaje romántico son los paralelismos, las convergencias, las similitudes que esta pintura de paisaje presenta con el Expresionismo abstracto americano del siglo XX (que de forma espléndida Robert Rosemblum nos plantea en su libro *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*), posible tema de investigación a acometer en la futura tesis doctoral.

Por supuesto, se puede argumentar, que todo este estudio es simplemente una recopilación o colección de citas diversas en torno a un tema concreto, la pintura de paisaje romántica, a través de especialistas en la materia. Pero más que un mero compendio de reflexiones o consideraciones, este trabajo pretende no sólo mostrar un determinado momento de la pintura de paisaje europea, sino esbozar y apuntar unas posibles analogías y paralelismo entre la pintura de paisaje romántica y el Expresionismo abstracto a través de la idea estética de lo sublime y como esto pervive hasta nuestros días a través de diversos artista plásticos. *Muchas obras de Caspar David Friedrich, J.M.W. Turner y Mark Rothko revelan afinidades desde el punto de vista visual y sensitivo. [...] Al igual que la trinidad mística formada por el cielo, el agua y la tierra que, en Friedrich y Turner, surge emanando de una fuente oculta, las franjas veladas, flotantes y horizontales de Rothko parecen esconder una presencia absoluta y remota que sólo intuimos y jamás alcanzamos a captar del todo. Estos intensos vacíos nos transportan desde más allá de*

*la razón hasta lo sublime; sólo podemos rendirnos a ellos en un acto de fe y dejarnos absorber por sus radiantes profundidades.*

Una vez aclarado el objetivo principal de este trabajo de investigación, es menester pasar a mostrar la estructura o el contenido del mismo. La evolución y desarrollo del concepto paisaje es lo que se expone en primer lugar: tomando como punto de partida las reflexiones de Francisco Calvo Serraller plasmamos como el término paisaje no surge de una forma ni inmediata ni espontánea, sino que este concepto (paisaje) deriva de país y pago, y de las transformaciones que tienen lugar respecto a la visión de la naturaleza, la cual ya no se la ve sólo como una fuente de la que extraer rendimiento. Seguidamente, pasamos a ostentar de forma resumida la historia de la pintura de paisaje hasta convertirse en género autónomo (siglo XVII). Señalar que se ha recurrido a los artistas de mayor importancia, prescindiendo de muchos nombres, en tanto que desarrollar un estudio profundo de la evolución de la historia de la pintura de paisaje demandaría muchas páginas y no es el tema central de esta investigación. A continuación, nos sumergimos en la pintura de paisaje romántica y el Romanticismo en tanto movimiento cultural. Subrayar que el Romanticismo no sólo supuso una revolución en la pintura de paisaje, sino también en la música, en la poesía, en la literatura, en la política, etcétera, pero sobre lo que nos interesa incidir es en la pintura paisajística, ya que es la que muestra mayores analogías con el movimiento a comparar (el expresionismo abstracto), de ahí que las demás artes sólo se traten de forma superficial. La llegada del Romanticismo es un momento decisivo para la historia del paisaje. Es la exaltación del espíritu como reflejo de una época. La melancolía se convierte en arte y los paisajes en estados de ánimo. Estados que encuentran en la noche y aledaños, aurora y anochecer, sus mejores aliados para manifestarse en lienzos, partituras o cuartillas.

Como se podrá comprobar, principalmente nos hemos centrado en el paisajismo alemán e inglés en tanto que fue en ambos países donde el paisaje se desarrolló con mayor acervo. No hemos estudiado el paisajismo francés y el de otros países por ser muy minoritario y poco importante. Recalcar que en Francia el paisaje apenas se desarrolló, siendo la pintura de historia la más destacada en contraposición a la pintura paisajística. Lo mismo se puede decir de España, en el cual la pintura de la época estaba sometida a la historia. Es significativo que tanto en Francia como en España, y otros países donde se desarrolló el Romanticismo, el paisaje no gozara de la misma importancia que en los países del norte, por ello es comprensible que nuestro objeto de estudio se centre en los países donde el paisaje tuvo mayor significación.

Tras desvelar tanto el trasfondo teórico como plástico del paisajismo romántico, se estudia a sus dos máximos exponentes, Caspar David Friedrich y Joseph Mallord William Turner. Ambos, representan la culminación de la pintura de paisaje romántica por excelencia. Existen además de estos dos esplendidos pintores, gran cantidad de artistas románticos que sólo se nombran de pasada en este estudio, en tanto que profundizar en todos ellos extendería en exceso la presente investigación y no son los que mayores similitudes presentan con los artistas a comparar con respecto al movimiento expresionista abstracto. Dentro del paisajismo inglés nos centramos en Joseph Mallord William Turner, por ser el mayor exponente de los postulados románticos. Al otro gran paisajista inglés, John Constable, simplemente lo exponemos de forma resumida vinculándolo con el concepto de lo pintoresco, también estudiado en esta tesis final de máster.

En última instancia, esta investigación intenta demostrar como el paisaje romántico no muere con el Realismo y el Impresionismo francés sino que pervive y se extiende a lo largo del siglo XX a través de una serie de artistas determinados, fundamentalmente nórdicos. Como lo sublima y

la búsqueda de lo sobrenatural, de lo absoluto, de lo divino en la naturaleza, es retomada por diversas vías pictóricas. También se intenta presentar, a través de una selección de artistas contemporáneos determinados, como ciertos de los planteamientos románticos sobreviven y se extienden hasta nuestros días.

Por lo que respecta a la metodología de trabajo, señalar que fundamentalmente se ha recurrido a textos de autores que han investigado entorno al tema tratado, junto con catálogos de exposiciones de determinados artistas. También se han realizado visitas a exposiciones que han enriquecido en gran medida la propuesta de investigación. El corpus de mi estudio gira entorno a fuentes de primera mano, como nos ofrecen los escritos de Hugh Honour, Edmund Burke, Carl Gustav Carus, William Gilpin, Immanuel Kant, Caspar David Friedrich, etcétera: como alrededor de una serie de autores concretos como son Francisco Calvo Serraller, Javier Arnaldo, Rafael Argullol, Javier Maderuelo, Javier Hernandez-Pacheco, Valeriano Bozal, entre otros. El viaje que se desarrolla en este estudio transita una bibliografía muy específica y especializada en el tema investigado, por ello se ha intentado extraer gran cantidad de citas de estos autores para poder evidenciar con diversidad y amplitud lo que la representación de la naturaleza suponía para el paisajista romántico. Puede parecer excesivo el uso de citas que se ha hecho a lo largo de la investigación, pero la intención primordial no es “fusilar” estos textos sino extraer su sabia para así poner de relieve el trasfondo teórico que esconde la pintura de paisaje romántica.

Para finalizar, referimos las aportaciones que este trabajo presenta, en tanto que se puede señalar que la principal aportación es la idea de que todavía hoy, una serie de artistas concretos (pictóricos como fotográficos), según mi parecer, recuperan y persisten en hacer que sus obras presenten ciertas analogías y paralelismos con respecto al paisajismo romántico. En este siglo XXI, en el que la diversidad y el

pluralismo dominan el panorama artístico, donde no hay una temática predominante, todavía hay artistas que recurren a la pintura de paisaje para expresar sus inquietudes y sus sentimientos interiores. Aun hoy, la pintura de paisaje se sigue utilizando como trasunto del alma. Por tanto, se intenta rastrear como ciertos pintores siguen tanto con la temática paisajística como con la representación de lo sublime a través del paisaje, además de plantear recursos pictóricos muy similares a los artistas románticos. El paisaje, lejos de ser una mera mimesis de la realidad, todavía continúa en nuestro presente como fiel reflejo de los sentimientos interiores del artista.

Sin más dilación, es el momento de iniciar la ruta que nos acerque al mensaje oculto de la pintura de paisaje romántica, tan interesante como para ser ignorado.

## 2. El Paisaje.

### 2.1. Etimología y evolución del concepto de paisaje.

El origen y la etimología del término “paisaje” hay que rastrearlo en las palabras “país” y “pago”. Francisco Calvo Serraller comenta que, «según los estudiosos de la Real Academia Española, esta palabra [paisaje] deriva de “país”, y ambas se introducen en nuestro idioma a principios del siglo XVIII como resultado de una adaptación de las francesas  *paysage* y  *pays*, respectivamente». <sup>1</sup> Pero como muy bien nos indica, estas lenguas romances provienen del latín y es ahí donde hay que rastrear el origen y, «lo que hallamos es  *pagus* (una demarcación rural o cualquier cosa relacionada con el campo), que se encuentra en la raíz del catalán  *pagés* o  *payes* y del castellano “pago”, documentado éste en nuestro idioma desde al menos el año 1100 ...». <sup>2</sup>

El término “ *pagus*” se puede traducir al español como aldea, distrito o cantón. El ablativo latino de “ *pagus*” es “pago”, que referencia a las cosas del campo y de la vida rural. Como muy acertadamente señala Calvo Serraller, «El término “pago”, si bien siempre vinculado a la vida rural, tuvo también en nuestro idioma fuertes connotaciones utilitarias, de lo que nos queda ejemplo en un verbo que nadie ignora y todos usamos continuamente, que es “pagar”. Durante la Edad Media la mayor parte de la actividad económica tenía como punto de referencia el campo, y esto no sólo por las operaciones de compraventa de terrenos que pudieran darse o el predominio de una economía de subsistencia basada fundamentalmente en el sector primario, sino también porque era en el campesino en quién recaía la mayor parte de la carga tributaria, que se traducía en los diezmos que tenía que pagar religiosamente a la iglesia y

---

<sup>1</sup> CALVO SERRALLER, Francisco,  *Los géneros de la pintura*, Madrid, Taurus, 2005, p.233.

<sup>2</sup>  *Ibidem*.

en los impuestos que le cobraba su señor. Así, el verbo “pagar”, que tan comúnmente utilizamos, se ha instalado en nuestro lenguaje como recuerdo inconsciente de una época en la que cualquier actividad económica tenía que ver con los bienes rústicos, con la tierra». <sup>3</sup> Y añade más adelante Francisco Calvo Serraller: «Cuando se tiene que “pagar” la tierra, es evidente que no puede existir ni país ni paisaje. Alguien que está agobiado por sacar rentabilidad a la tierra no puede contemplar con entusiasmo su belleza; y así nos lo prueba la historia de la apreciación estética de la naturaleza. Hace falta que el hombre se libere de esa carga onerosa y pueda mirar a su alrededor sin la preocupación de que una tormenta o la sequía arruinen su economía, para que realmente llegue a recrearse en fenómenos como la lluvia, el crepúsculo, la aurora o la variedad de las luces y tonalidades que dejan las estaciones a su paso. Es necesario desasirse de ese sojuzgamiento que significa estar pensando en la rentabilidad para que surja la idea de país y de paisaje. Y de hecho –y ésta es una de las muchas y extraordinarias lecciones que nos ofrece el análisis de la lengua– cuando en castellano se utiliza el término “pago” ligado a las grandes servidumbres que tiene el hombre respecto a su supervivencia, no hay posibilidad alguna de que se produzca, no ya una contemplación, sino siquiera un mínimo interés respecto a aspectos no utilitarios del entorno». <sup>4</sup> «*Pago*, con su forma latina inalterada, es una palabra que aparece en documentos españoles desde el año 1100 y que aún perdura para referirse a una tierra o heredad, especialmente cuando se trata de viñas u olivares». <sup>5</sup>

Con el paso del tiempo, el término “*pago*”, como expresión de la idea de lugar, fue dejando paso a la palabra “país”, que expresa las ideas de región, provincia o territorio y que, junto a nación, son las acepciones que actualmente posee el término “país”. «La naturaleza tuvo que dejar de ser perentoria para la vida del hombre para que alguien transformara el

---

<sup>3</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, *op.cit.*, p.234.

<sup>4</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, *op. cit.*, p.235.

<sup>5</sup> MADERUELO, Javier, *El paisaje Génesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2005, p.25.

“pago” en “país” o “paisaje”. Esto ocurre cuando, declinante el feudalismo, empieza a cobrar importancia el comercio. El comercio deja de depender del ritmo estacional e incluso es capaz de sacar beneficio del caprichoso comportamiento de la naturaleza, pues su oficio consiste precisamente en traficar con las escaseces y las abundancias. Además, su propia actividad le obliga a hacer algo insólito en Occidente, que es viajar». <sup>6</sup> En este sentido, resulta revelador la posibilidad de viajar a otros países, lo cual permite tomar conciencia de las características diferenciadoras de los “pagos”, es decir, de los distintos lugares. Es en este momento, cuando el hombre sale del “pago” natal, el instante en que éste toma conciencia de que el “pago” puede ser un “país”. Gracias a estos contrastes entre diferentes “pagos” el término “país” se empieza a utilizar (siglo XVI, en plena expansión del Renacimiento en España). «Para que se difundiera la nueva conciencia que expresan estos cambios léxicos fue imprescindible tanto la ruptura de la dependencia imperiosa con el campo como la aparición de elementos de contraste geográfico, que solamente puede obtener aquel cuya experiencia se enriquece con la visión de tierras diferentes. Este contraste no sólo permite al viajero constatar la diversidad natural del mundo, sino que le ayuda también a tomar conciencia de su propia identidad. [...] Precisamente en el momento en que se produce esa posibilidad de salir del pago natal, de librarse de las imposiciones del mundo natural, a partir aproximadamente del Renacimiento, es cuando el hombre cobra conciencia de que el “pago” puede ser un “país”». <sup>7</sup>

El término “país” al principio se utiliza no para designar un motivo pictórico, sino más bien para aludir a las características físicas, antropológicas, políticas, etcétera, que identifican un territorio. Su difusión coincidió con el momento en que los países se iban organizando en entidades nacionales con un ámbito territorial y una personalidad política que desbordaban las dimensiones de los antiguos feudos y anunciaban

---

<sup>6</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, *op. cit.*, p.236.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

los futuros Estados. Hoy día se sigue utilizando la palabra “país” como sinónimo de nación o estado.

Finalmente, como muy bien nos indica Francisco Calvo Serraller, «Hace falta pasar de “pago” a “país” para que la visión de la naturaleza no esté sojuzgada por la idea de la necesidad y despierte intereses ajenos a lo puramente alimenticios, como son los de carácter científico o los de tipo estratégico o militar, de cuya mano se introdujo precisamente el término en Occidente. Pero para teñir estos términos de una significación estética, era necesario un paso más, que cristalizó cuando en el llamado *Diccionario de Autoridades*, publicado por la Real Academia Española en 1737, entre las acepciones con las que se define a la voz “país” se incluye la siguiente: “significa también la pintura en la que están pintados villas, lugares, fortalezas, casas de campo y campañas”. En cuanto al “paisaje”, lo considera como “un pedazo de país en la pintura”. Vemos, pues, que las palabras que he puesto en consideración (pago, país, paisaje) han ido cambiando de uso y de significado debido en parte a unos intereses progresivamente estéticos o artísticos; y reflejan con sus fluctuaciones la manera en que la tierra –el pago– de ser originariamente sólo una fuente de supervivencia pasó a convertirse en objeto de interés, estudio y explotación científicos –el país– y acabó por ser algo susceptible de representación e interpretación estéticas. El “país” se convierte así, mediante la aparición de una nueva manera de concebir la naturaleza, en nuestro “paisaje”».<sup>8</sup>

La naturaleza, ya no es, únicamente, un recurso del que extraer beneficio o rendimiento (productividad), sino que también se la ve desde un punto de vista estético, es decir, la naturaleza o el paraje sirven también para delectarse, para extraer un placer estético. En cuanto el hombre más se desvincula de la necesidad, mejor puede contemplar el valor de las cosas: la naturaleza ya no es simplemente tierra, ya es algo

---

<sup>8</sup> CALVO SERRALLER, Francisco., *op. cit.*, p.237.

más que la proveedora de sus alimentos. Lo que se está produciendo con esta visión estética es una concepción de que el mundo posee una belleza en función de sí mismo y no por su utilidad, una comprensión nueva de la belleza de la tierra. Hay un testimonio que citan casi todos los historiadores del paisaje como el primer momento en el cual el hombre extrae una visión estética de la naturaleza, es el 26 de Abril de 1336, día en que Francesco Petrarca asciende al Mont Ventoux.

El término paisaje, según el Diccionario de la Real Academia Española, se define como la “extensión de terreno que se ve desde un sitio”. A este respecto, es interesante traer a colación a Javier Maderuelo ya que nos define de forma clara el concepto de paisaje; «El paisaje no es, lo que está ahí, ante nosotros, es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural. El paisaje no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes. La palabra paisaje, con una letra más que paraje, reclama también algo más: reclama una interpretación, la búsqueda de un carácter y la presencia de una emotividad. Por lo tanto, la idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien contempla. No es lo que está delante sino lo que se ve. Pero la mirada requiere, a su vez, un adiestramiento para contemplar. La contemplación del paisaje desde el punto de vista del arte debe ser desinteresada, estética. Así, el paisaje es el resultado de la contemplación que se ejerce sin ningún fin lucrativo o especulativo, sino por el mero placer de contemplar. Cuando se viaja de un país a otro se perciben las diferencias entre los distintos entornos. De la constatación de estas diferencias procede el término paisaje, que se perfila como el conjunto de aspectos característicos de un país que se detectan al ser comparados con los de otros lugares o países».<sup>9</sup> De forma complementaria, al hilo de la definición de Javier Maderuelo, traemos las palabras de José Saborit, en tanto en cuanto nos aporta otra definición

---

<sup>9</sup> MADERUELO, Javier, *El paisaje (actas)*, Huesca, Diputación de Huesca, 1997, p.10.

sobre el concepto de paisaje: «No hay belleza, ni melancolía, ni emoción, ni sentimiento alguno en la naturaleza sin nuestra participación, sin nuestra observación y consideración estética o anímica. Por eso, para que haya paisaje no basta ni el objeto ni el sujeto por sí solos, es necesaria la interacción entre ambos, una determinada relación del ser humano con eso que a falta de mejor nombre llamamos naturaleza. El paisaje se origina en el encuentro entre una conciencia que posee ojo, mirada, memoria y cultura, y un lugar que posee morfología singular e historia propia. Es el diálogo entre un cuerpo que está en un lugar y un lugar que está en la conciencia de ese cuerpo. Ése diálogo construye un paisaje ya en el momento de mirar, antes de la representación».<sup>10</sup>

Según Maderuelo, en español, para referirse a los paisajes se utilizaron las locuciones “pintura de países” y “pintura paisista”, de lo que derivará paisajista. En el campo específico de la pintura, los términos precedentes de “paisaje” fueron “fondo” y “lejos”. «El término español “paisaje” no está documentado hasta el año 1708 y, según el diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, no aparecen en autores anteriores a Góngora, Villaviciosa y Balbuena».<sup>11</sup> Como vemos, los conceptos no surgen de una forma ni inmediata ni espontánea, como tampoco los términos para nombrarlos. «Hay que recordar que el concepto sobre el que queremos saber tiene en Europa dos raíces lingüísticas diferenciadas. Una, que es germánica, dará origen a términos como *landschaft* en alemán, *landskip* en holandés o *landscape* en inglés; de la otra, que es latina, derivan palabras como *paesaggio* en italiano, *paysage* en francés, *paisagem* en portugués y *paisaje* en español».<sup>12</sup>

La transformación de la naturaleza en objeto de contemplación desinteresada y su conversión no solamente en fragmento pictórico sino

---

<sup>10</sup> SABORIT, José, *Notas sobre el paisaje (Congreso de paisaje Santa María de Guía)*, Gran Canaria, 2006, p.1.

<sup>11</sup> MADERUELO, Javier, *El paisaje Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2005, p.29.

<sup>12</sup> MADERUELO, Javier., *op. cit.*, p.24.

en eso que en la época contemporánea llamamos paisaje, se produce de una forma sutil y compleja. No sólo no existe conciencia de “país” ni de “paisaje” hasta el Renacimiento, y por lo tanto un género así denominado, sino que hay que esperar hasta el siglo XVII para que el género de paisaje adquiriera una entidad autónoma; y, aún más, que tiene que llegar la edad contemporánea para que actúe como profunda expresión del alma. Es el momento de ver cómo se desarrolla la pintura de paisaje en Europa hasta convertirse en género pictórico.

## **2.2. Características y desarrollo de la pintura de paisaje en Occidente.**

La eclosión del género paisajístico europeo es más lento que la aparición de éste en China y de instauración más compleja. Nunca fue considerado como género propio hasta que los holandeses lo desarrollaron en plenitud, en el siglo XVII, aunque se conocen importantes precursores como es el excelente Joachim Patinir, a caballo entre el siglo XV y el XVI. Calvo Serraller comenta que: «Es obvio que el género del paisaje alcanzó su plenitud significativa en el siglo XVII, y que a partir de entonces comenzó su desarrollo hasta llegar a dominar el panorama en el arte contemporáneo».<sup>13</sup> En contraposición, en China, el nacimiento del paisaje es muy anterior a la cultura occidental. Al respecto nos comenta Agustín Berque: «Por la historia y la antropología sabemos que la noción de paisaje no ha existido en todas las épocas ni tampoco en todas las culturas. En Europa esta noción data del renacimiento. [...] En Oriente esta noción ha aparecido por primera vez a principios del siglo V de nuestra era en la china del Sur. Aunque en chino existan numerosas formas de decir “paisaje”, expresando cada una de ellas un matiz

---

<sup>13</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, *Los géneros de la pintura*, Madrid, Taurus, 2005, p.242.

particular, la noción cristalizó en torno al término *shanshui*. Esta palabra está formada por los sinogramas “monte” (shan) y “agua” (shui).<sup>14</sup>

Los comienzos de la pintura de paisaje en occidente, son los habituales: presencia subalterna del mismo en la obra de arte, predominio de las figuras y de las historias religiosas o mundanas, visión del paisaje casi siempre urbanizado o domesticado, y rechazo del paisaje agreste. Es más, tendremos que esperar bastante para que el paisaje merezca la atención exclusiva de los tratadistas de arte, en tanto que los primeros ensayos sobre este tema en exclusiva, no son anteriores al siglo XVIII. Javier Arnaldo nos comenta que «En los tratados de pintura el género del paisaje ha ocupado tradicionalmente un lugar indeciso, de condición opinable, e incluso indefensa, necesitada de atribuciones precisas que facilitaran la equiparación del paisajismo con la pintura de tema».<sup>15</sup>

Otro aspecto acerca de la dificultad de ubicar correctamente a la pintura de paisaje, además de la negativa a ser entendido como género independiente y la escasa literatura al respecto, es que tendríamos que comenzar por definir qué entendía el occidental exactamente por naturaleza. Para ello hay que remontarse a la imagen que de esta ha proyectado la religión cristiana, y que tanto ha influido en la percepción de la misma. La visión que en Europa se ha tenido de la naturaleza y de los elementos de ésta, se sustenta en gran medida en la visión religiosa de la misma. Por ello, las diversas manifestaciones naturales así como sus variadas apariencias han poseído mayoritariamente una carga alegórica y moralista profunda, y, en consecuencia, no han sido más que meros contribuyentes al escenario global de la historia, siempre presidida por personas y personajes históricos. La peligrosidad de una cadena de montañas, la furia desatada en la tormenta, las incontables

---

<sup>14</sup> BERQUE, Agustín, “*El nacimiento del paisaje en China*”, en MADERUELO, Javier, *El paisaje (actas)*, Huesca, Diputación de Huesca, 1997, pp.15–16.

<sup>15</sup> ARNALDO, Javier, “*Introducción*”, en GUSTAV CARUS, Carl, *Cartas y Anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Madrid, Visor, 1992, p.22.

inundaciones, los terribles terremotos, la ferocidad de las bestias salvajes..., no hacían sino apoyar la concepción de una naturaleza indómita y amenazadora que no era digna de ser representada en solitario o que, sencillamente, careciera de interés. Hay que decir que los europeos desde la Antigüedad clásica hasta finales del siglo XVII, fueron en su mayoría indiferentes y hostiles al paisaje. Como bien señala Calvo Serraller, la visión clasicista se define por «la idea de lo único digno de ser pintado es la acción humana, el hombre; la naturaleza tiene interés sólo en la medida en que el ser humano constituye un microcosmos, y por las posibilidades que ofrecen sus criaturas de alegorizar las virtudes o los defectos del hombre». <sup>16</sup>

La relación del artista europeo con el paisaje hasta el advenimiento del Romanticismo no fue admirativa, sino todo lo contrario. Durante la Edad Media la visión de la naturaleza fue esencialmente malvada. Aunque si hay que citar un momento clave, donde el hombre extrae un placer estético y no utilitario de la naturaleza, éste es el año 1336, momento en que Francesco Petrarca (1304–1374) con su ascensión al Mont Ventoux, establece una visión estética del paisaje.

Esta es una visión diferente del espacio natural, este goce, es una característica de la modernidad que subyace en la nueva actitud con la que se enfrentara el hombre renacentista al paisaje. «Por eso, aquel 26 de Abril de 1336 se dio un acontecimiento crucial para el desarrollo de la etapa histórica que después hemos conocido como Renacimiento al quedar registrado por primera vez en un escrito, que el mundo no era ya sólo un lugar de trabajo y penalidades, sino también un paisaje provocador de sentimientos conmovidos por la belleza natural en un individuo ideológicamente nuevo que se atrevía a conocerse a si mismo y, con ello, a ser dueño de su entorno y su destino, sin providencias ni

---

<sup>16</sup> CALVO SERRALLER, Francisco., *op. cit.*, p.257.

clemencias».<sup>17</sup> No se puede olvidar que para el antropocéntrico hombre renacentista la naturaleza es algo a dominar, no un sujeto al que integrarse. Sin embargo, se ha producido un cambio significativo de mentalidad: el paisaje ya es visto por algunos artistas como un motivo *per se*, y como un medio de acercamiento a Dios.

Recordemos que durante el Renacimiento, «El arte visual se liberó de las restricciones que le impusieron los fines morales y religiosos, convirtiéndose de nuevo en el arte por el arte, y por la belleza».<sup>18</sup> Una idea que tuvo resonancia en el Renacimiento fue el concepto neoplatónico de hombre como microcosmos –proporcionado y armonioso– en el orden natural creado por Dios, y su ubicación en el mismo dentro de la jerarquía de los seres de la creación: el hombre ocupa uno de los lugares más altos detrás de los ángeles, santos, Dios, etcétera, orden que se cambia en la división social del tiempo que nos ocupa, el Renacimiento. No es casual que cuando se produce un alejamiento de la ideología cristiana y un vuelco hacia el protagonismo del hombre, surja el Humanismo y se consideren otros temas dignos de ser representados fuera del circuito religioso, como es el caso del paisaje. Si la introducción de novedosas teorías en el pensamiento y en la estética italiana del Renacimiento no hubieran tenido lugar, es difícil que el paisaje hubiera alcanzado su andadura como género pictórico.

El nacimiento del paisajismo se fragua en la obra de numerosos artistas italianos y europeos entre los siglos XIV y XVI, que incluyen en sus fondos elementos de la naturaleza que más tarde se convertirán en los protagonistas de la misma. Es justo mencionar a los más destacados para hacernos un panorama concreto de este inicio paisajista.

---

<sup>17</sup> GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, “*Petrarca, ARTIUM y el futuro*”, en PETRARCA, Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux 26 de Abril de 1336*, Vitoria–Gateiz, ARTIUM Centro–Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2002, p.10.

<sup>18</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 2002, p.144.

Ya hemos visto que la presencia del paisaje, incluso como “fondo” en la pintura occidental, es más bien tardía. Las primeras muestras se ven en la pintura sienesa del siglo XIV, y no se puede rastrear el término paisaje con las connotaciones que le adjudicamos hoy en día en el arte hasta el siglo XVII, aunque unas décadas antes este tema ya había sido adoptado por artistas italianos, flamencos, y de otros países de Europa.

Quizá sea Joachim Patinir (1485–1524) el primer maestro de la pintura de paisaje en Europa. Sabemos muy poco sobre este pintor. Nació en el sur de la actual Bélgica. En 1515 ingresó en el gremio de pintores de Amberes, y murió en esa ciudad en 1524. Patinir, junto a otros compatriotas flamencos, va a iniciar la auténtica revolución paisajística, al igual que las figuras importantes de los países nórdicos, tanto en la misma época (siglo XVI) como en el siglo siguiente. En su obra convergen varias características primordiales para hacer del paisaje un género independiente: gran protagonismo de la naturaleza, representación de una visión salvaje y no ordenada de lo natural, énfasis en el verismo de los elementos del paisaje, etc. Además, sus cuadros sorprenden por su peculiar combinación de fantasía y realismo, y por su capacidad de evocar la inmensidad y la belleza de la naturaleza. Quizá lo que determina que las pinturas flamencas de Patinir estén anunciando el nuevo género del paisaje es que ya no se “centra” en la temática religiosa como en los tiempos pasados, sino que Patinir produce una desacralización de la pintura, para dar cabida a una nueva etapa; el descubrimiento del mundo que le rodea. Las escenas de la vida cotidiana se inmiscuyen en la historia del cuadro, pero siempre como accesorio de segundo orden. En Madrid hay excelentes obras de Patinir en el Museo del Prado y en El Escorial. En estos trabajos es posible notar la importancia que esta nueva cosmovisión de lo natural tenía para el autor: Patinir emplea un punto de vista panorámico, inmenso, abarcado por una infinitud de espacio, permitiéndonos deleitarnos en el medio natural y paralelamente recibir el mensaje religioso.



J.Patinir: Paisaje con San Jerónimo.

Patinir diseñó una fórmula compositiva en la que el paisaje ocupa un lugar claramente protagonista, aunque siempre existan figuras que forman parte de una historia religiosa. La línea del horizonte se sitúa en un lugar elevado, lo que permite la representación de amplias extensiones de terreno. Las zonas más próximas se ven desde un punto de vista elevado y las más distantes se ven de frente. Las rocas, árboles, figuras, animales y edificios también se ven de frente, sea cual fuere el lugar que ocupan en el cuadro. En el primer plano suele utilizar tonos pardos, en el plano medio dominan los verdes y en las zonas más distantes utiliza tonos azules. Otro aspecto característico de las pinturas de Patinir son las grandes formaciones rocosas, que se inspiran en las rocas de la región de Dinant, en el sur de Bélgica, donde nació. La apariencia de realidad de estos paisajes y su protagonismo son su mayor novedad, y reflejan la curiosidad por el mundo natural que es característica del Renacimiento. Pero la naturaleza sigue teniendo en estas imágenes un fuerte componente simbólico, y se entiende como un espejo de su creador. En sus cuadros Patinir nos hace imaginar la existencia del espacio que se extiende más allá de lo que vemos, evocando así la idea de un universo trascendente. Ya Alberto Durero, que conoció personalmente al artista en

el curso de una visita a los Países Bajos, hizo constar en su diario que era: *“un buen pintor de paisajes”*.



J.Patinir: Paisaje con el bautismo de Cristo.

Efectivamente fue Patinir el primer pintor flamenco que otorgó a la naturaleza el papel protagonista en sus composiciones, relegando las figuras a un plano secundario. El paisaje en Patinir ya no se muestra, como era usual por entonces, como un simple telón de fondo de las escenas a representar, sino como lo esencial de su obra. No obstante, habría que esperar todavía un siglo para que los pintores se decidieran a tratarlo como un género totalmente independiente. Los cuadros de Patinir estimularon la evolución de la pintura de paisaje. Algunos de sus contemporáneos, como Quentin Massys (1466–1536) y Bernard van Orley (1488–1541), siguieron incluyendo en sus cuadros fondos de paisaje como lo habían hecho los pintores de generaciones anteriores, pero esos fondos se inspiran ahora en los paisajes de Patinir. Más importante es la aparición de artistas que se especializaron en pintar la naturaleza, como Herri Met de Bles (1510–1550) o Jan van Amstel (1500–1542) entre muchos otros. Con ellos se consolidó la figura del pintor especialista en paisajes, que tantos frutos daría en la historia del arte europeo.

Patinir no fue el único pintor flamenco de su época que realizó cuadros de paisajes, aunque sí es el más destacado. Además de Patinir, El Bosco (1450–1516) y Pieter Brueghel el Viejo (1525–1569), son dos pintores de gran relevancia que también pintaron paisajes, pero no con el mismo brío que Patinir. El Bosco, pintor y grabador holandés, fue una de las figuras más interesantes de la pintura flamenca de los siglos XV y XVI. La pintura de Hieronymus Bosch, llamado El Bosco, es una puerta de acceso a un universo de imágenes inquietantes, absurdas, fantásticas y que presagian un futuro recargado e inverosímil. También le permiten al espectador formularse una idea sobre la mentalidad de una etapa crucial de la humanidad como fue la Edad Media. Los detalles sobre su vida no son abundantes y los pocos datos que existen están llenos de inexactitudes. Su nombre completo era Jerónimo van Aken, oriundo de Hertogenbosch (Bosque del Duque), próxima a Amberes. Su obra, por lo general de temática religiosa e iconografía demoníaca, se nutre de personajes fantásticos y paisajes oníricos que parecen anticipar en cinco siglos el movimiento surrealista. El contenido de su obra se centró en temas con motivos astrológicos, populares, brujería y alquimia, Anticristo y de las vidas de los santos. El resultado fue un estilo iconográfico propio de finales de la Edad Media. En su obra apreciamos el vitalismo típico de una sociedad en crisis, en cuyo seno se gesta el germen del humanismo renacentista. Elementos significativos de este momento y de esta sociedad fueron la herejía, la fe, la moral, la alquimia, la brujería, el erotismo, lo demoníaco y, como aglutinante de todo, la religión. Es por ello por lo que la obra de El Bosco aparece impregnada de todos estos temas al ser su testimonio. A través de sus pinturas, alejadas de las tradiciones dominantes en la pintura flamenca e impregnada de fantasía desbordante y de vivencias populares, el Bosco realizó una crítica de las instituciones y costumbres de su entorno, en línea con otros movimientos espirituales de la época. Satirizó el mundo de su época con un agudo sentido crítico, por medio de desenfundadas visiones oníricas repletas de seres monstruosos. Si embargo su obra está cargada de una intención

moralizante propia de la época, en la que el pecado es omnipresente. Fue sin duda El Bosco el último y probablemente el más grande de los pintores medievales. Su visión del mundo y del hombre fue pesimista, de ahí derivó su actitud moralizante. Para él la humanidad está marcada desde el pecado de Adán y Eva, que fueron expulsados del paraíso. La salvación no es posible, sino es a través de grandes penalidades y el destino final de la mayoría de los hombres, es la condenación eterna. La muerte y el temor que de ella se deriva están siempre presentes en sus cuadros.



El Bosco: El jardín de las delicias.

Con respecto al otro gran pintor holandés, en la actualidad considerado una de las grandes figuras de la historia del arte, Pieter Brueghel el Viejo, famoso por sus paisajes, su obra fue producto de una visión panorámica del mundo, y abarca desde la pintura religiosa alegórica hasta las escenas de la vida campesina. Realizó sobre todo cuadros de paisaje, de género y de escenas campesinas, en los que con un estilo inspirado en El Bosco reflejó la vida cotidiana con realismo, abundancia de detalles y un gran talento narrativo. Preocupado por la técnica pictórica, experimentó constantemente con la luz y la perspectiva.

Pieter Brueghel fue aprendiz de Pieter Coecke van Aelst (1502–1550). En 1551 fue aceptado como maestro en el gremio de pintores de Amberes, e inmediatamente después emprendió un viaje por Europa, que lo llevó a Francia, Italia y Suiza. Lo que más le impresionó de su periplo fueron los paisajes de los Alpes, de los que realizó a su vuelta una serie de dibujos que fueron grabados. Brueghel se especializó en paisajes poblados de campesinos, en un estilo más sencillo que el del arte italiano que prevalecía en ese tiempo. Éste pintó con todo lujo de detalles escenas de la vida cotidiana de los holandeses y episodios de la Biblia, trasplantados a los paisajes y ciudades del norte de Europa de su época. La influencia más notable en su arte fue la del antiguo maestro holandés Hieronymus Bosch, El Bosco.



Pieter Brueghel el Viejo: El triunfo de la muerte.

A Brueghel se le suele acreditar haber sido uno de los primeros artistas occidentales en pintar paisajes por sí mismo, en lugar de cómo telón de fondo de alegorías religiosas. Sus paisajes del invierno de 1565 corroboran la dureza de los inviernos durante la “Pequeña Edad del hielo”. De esta serie sólo se han conservado cinco obras y la más conocida es “Cazadores en la nieve” (1565). Sus obras se han interpretado de diferentes maneras, como referentes de las ideas de diversos pensadores

religiosos, de los conflictos entre el catolicismo y el protestantismo, de la dominación de los Países Bajos por parte de los españoles y como equivalentes visuales de alegorías dramáticas representadas en público por sociedades retóricas flamencas. Fue el padre de Pieter Brueghel el Joven (1564–1638) y Jan Brueghel el Viejo (1568–1625), ambos se convirtieron en pintores pero ninguno de ellos fue discípulo de su padre, en tanto que falleció cuando eran jóvenes.



Pieter Brueghel el Viejo: La huida a Egipto.

En la Italia del Renacimiento, Leonardo da Vinci (1452–1519) es el “paisajista” por excelencia. Da Vinci fue uno de los grandes genios del Renacimiento, destacando como artista, inventor y descubridor. Leonardo da Vinci es el prototipo de hombre del Renacimiento, que cultivó el arte, el pensamiento, la ciencia y la tecnología, ayudando a llevar a un mundo ignorante y supersticioso al camino de la razón, la ciencia, el aprendizaje y la tolerancia. La obra pictórica de Leonardo es muy escasa y discutida. El signo del artista fue el abandono sistemático de los proyectos que se le encargaban, por muchas medidas que tomaran los clientes mediante contratos, cláusulas, etc. Él mismo no se definía como pintor, sino como ingeniero y arquitecto, incluso como escultor. Si se repasa su producción

pictórica y sus dibujos vemos cómo el paisaje es un elemento muy a tener en cuenta. En su obra, el paisaje tiene una presencia inusualmente abundante, aunque hay que recordar que en estos momentos el paisaje es un mero “fondo” o “lejos” puesto que éste está sujeto a la historia o a la figura como escenario. Todavía el paisaje actúa como decorado para enaltecer a la figura humana. La estética de Leonardo muestra en sus obras pictóricas un paisaje indómito y extraño: los fondos paisajísticos son espacios llenos de misterio y de soledad, donde se muestra a la naturaleza en toda su inmensidad. Parece como si estos fondos paisajísticos de Leonardo estuvieran preconizando lo que siglos más tarde sería el paisaje romántico. En la obra leonardesca el paisaje tiene una presencia inusualmente abundante, y se sabe que Leonardo consideraba que los artistas que no trabajaban el paisaje, como Botticelli, eran incompletos. Además, Leonardo dedica en su *Tratado de la pintura* un laborioso capítulo a los elementos del paisaje.<sup>19</sup> Su producción pictórica estuvo marcada por el interés hacia el claroscuro y el *sfumato*, la técnica con la que difumina los contornos, consiguiendo una excelente sensación atmosférica como se aprecia en su obra más famosa, la Gioconda, pintada entre 1503 y 1506. Leonardo representó una ruptura con los modelos universales establecidos durante el Quattrocento. Se opuso al concepto de “belleza ideal”, defendiendo la imitación de la naturaleza con fidelidad, sin tratar de mejorarla. Su dominio del color y la atmósfera le hace considerarlo uno de los primeros en ser capaz de pintar el aire. La perspectiva aérea o atmosférica, como hoy se conoce, es una característica inconfundible de su obra, en especial de los paisajes. Leonardo fue el primero en considerar que la distancia se llenaba con aire y que éste hacía que los objetos lejanos perdiesen nitidez y se viesan azulados. Su gran aportación fue el “esfumato”, artificio pictórico que consiste en prescindir de los contornos netos y precisos del Quattrocento y envolverlo todo en una especie de niebla imprecisa que difumina los perfiles y produce una impresión de inmersión total en la atmósfera.

---

<sup>19</sup> Al respecto, consultar DA VINCI, Leonardo, *Tratado de la pintura*, Madrid, Akal, 1993, pp. 316–346.



Leonardo: La virgen con el niño y Santa Ana.

Un creador en todas las ramas del arte, un descubridor en la mayoría de los campos de la ciencia, un innovador en el terreno tecnológico, Leonardo merece por ello, quizá más que ningún otro, el título de *Homo universalis*.



Leonardo da Vinci: Paisaje del valle del Arno.

Con el paso del tiempo, lo que antes era una tímida presencia se convierte en un auténtico aluvión de ejemplos. El paisaje galante o el paisaje bucólico (que emergen en el siglo XVI y se consolida en el XVII), va a contar con la estima de la sociedad para la que es destinado, y por fin va a conseguir su delimitación como tema concreto dentro de la pintura. En la tradición paisajística europea, el paisaje galante del Barroco, capitaneado por el famoso Claudio de Lorena (1594–1665), Salvador Rosa (1615–1673) y Nicolás Poussin (1594–1665), influye en los grandes artistas del paisaje que les precederán, como es el caso de J.M. William Turner (1775–1851). Sus paisajes, son perfectamente válidos en su línea y se sostienen por sí solos como género paisajístico. De forma sintética podemos afirmar que al francés Lorena se le ha identificado con el paisaje de gran ambientación, en la tradición “ideal”; al napolitano Rosa, con el paisaje más sentimental y hasta prerromántico; y al francés Poussin, con el clasicismo barroco.

Pasamos ahora a señalar a los artistas holandeses en tanto en cuanto es innegable que en el siglo XVII se produce en Holanda un desarrollo inigualable de la pintura de paisaje, teñida de un naturalismo y ciertas dosis de imaginación, que los artistas holandeses producirán con ejemplar audacia. Destacamos a Hércules Seghers (1590–1638), Jan Van Goyen (1596–1656), Philips Koninck (1619–1688), Salomon de Goyer (1600–1670), Jacob Isaakszoon van Ruysdael (1628–1682), Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669), Jan Vermeer (1632–1675), Meindert Hobbema (1638–1709), Adriaen van de Velde (1636–1672), Aert van der Neer (1603 –1677), Aelbert Cuyp (1620–1691), etcétera. Se puede decir que la etapa más importante del paisajismo europeo, antes de la llegada del Romanticismo, es sin duda alguna el paisajismo holandés, y muy especialmente el producido durante el siglo XVII. Pero a diferencia del romántico, el paisaje que nos muestran los holandeses es un paisaje más cercano a lo rústico, lo cotidiano, lo humano, que a lo sublime, lo trágico o lo monumental. El fin del paisaje holandés, dista mucho del expuesto en

los cuadros románticos. Ni siquiera a nivel plástico se puede hablar de auténticas semejanzas entre unos y otros. Sin embargo hay que tener en cuenta la influencia que ejerció en los artistas románticos; Jacob van Ruysdael será un autor que gozará de bastante estima en los inicios del Romanticismo por la relación del hombre–naturaleza que se ve en sus obras, en las que el ser humano está disminuido. De los paisajistas holandeses, se ha dicho que realizaban escenas destinadas para las clases acomodadas que los compraban, siendo por lo tanto un paisajismo eminentemente aburguesado, sin sentido peyorativo, próspero, en el que la religión también tiene su grano que aportar. Este tipo de paisajismo carece del sentido moralista de la pintura romántica en Alemania, pero tampoco es una mera transcripción mimética de la realidad. Lo local, lo real, lo cotidiano, alcanzaban cotas de gran relevancia en los ejemplos holandeses dentro de una sociedad burguesa y pudiente. La mayoría de los artistas holandeses trabajaban del natural a base de bocetos que más tarde eran compuestos en el interior del taller, ya que la crudeza del clima impedía su ejercicio al aire libre, un modo muy similar al de Caspar David Friedrid (1774–1840).

A continuación, conviene detenernos, aunque sea superficialmente, en la otra escuela paisajística paralela a la holandesa, la flamenca. No se debe confundir la pintura flamenca con la holandesa. La pintura holandesa deviene de una nación que con el tiempo abrazó el protestantismo: en general fue un país donde triunfó este movimiento, mientras que sus “enemigos” de Flandes (Bélgica), eran acérrimos católicos. Los artistas holandeses formaban una escuela más amplia y reconocida que los flamencos. Flamencos eran Gillis van Coninxloo (1544–1607), Josse de Momper (1564–1635), y Paul Brill (1554–1626), paisajistas todos ellos de una generación algo más joven que sus homólogos holandeses. Su arte trascendió mucho menos que los holandeses en aquella época, en tanto que eran una escuela menor y menos conocida. A coninxloo se le considera como un precursor de los

grandes paisajistas de la Europa del norte del siglo XVII (Rubens, Ruysdael, etcétera.), y lo cierto es que su visión de una naturaleza magnífica, virgen, con un acento decorativo, en la que el trabajo de claroscuro es importante, posee las características del género por venir. Su estilo peculiar y diferente, se debe al parecer a su experiencia como diseñador de tapices: ampliamente admirado, su estilo tuvo una considerable influencia y se le tenía por un excelente paisajista. Josse de Momper es un artista flamenco de paisajes montañosos muy bien realizados. Mantiene la tradición de su país de los paisajistas anteriores, del siglo XVI. La relación de tamaño de las figuras humanas con el fondo es muy cercana a la advertida en los paisajistas románticos. Los panoramas que representa son de gran amplitud, augurando la idea de lo sublime en la pintura de paisaje.

La fama y la extensión de la obra pictórica holandesa por Europa, conllevan su popularización y establece un sentido de continuidad en la pintura de paisaje que permitirá más tarde que la pintura romántica se instale cómodamente. La pintura flamenca del siglo XVII representa el primer momento de auge del paisajismo occidental: «El gusto por la pintura de paisaje adquiere especial notoriedad en el siglo XVIII, cuando se aprecia sobremanera el legado de Claudio de Lorena y se hacen sonoros sus muchos ecos. El cultivo de éste género, hasta entonces especialmente de pocas escuelas, se universaliza. Un factor importante es el auge que cobra el paisaje de la escuela holandesa del siglo XVIII, que será muy imitado, mientras que, sin embargo, serán muy escasas –al menos en Alemania– las referencias a la pintura flamenca de paisaje de esa misma época, debido a la menor presencia de sus obras en las colecciones».<sup>20</sup>

Gracias a los cambios profundos en el pensamiento, en los sentimientos y en los valores concernientes al paisaje (que tuvieron lugar

---

<sup>20</sup> ARNALDO, Javier, "Introducción", en GUSTAV CARUS, Carl, *Cartas y Anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Madrid, Visor, 1992, p.22.

entre finales del siglo XVII y principios del XVIII), todo está listo en Europa para que tenga lugar la gran explosión del paisaje romántico. «Para que el paisaje se emancipara del hombre, de la historia, de la alegoría, hizo falta la ruptura con el clasicismo que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVIII y que dio paso al arte contemporáneo [...] hay en este sentido dos conceptos claves, en tanto que actuaron de disolventes de las ideas clasicistas, aunque quizá su uso continuado les haya privado para nosotros del dramatismo que en un principio tuvieron. Estas categorías fundamentales para formar el gusto contemporáneo, que significativamente tienen que ver con el paisaje, son lo “sublime” y lo “pintoresco”. Ambos conceptos responden a otras tantas formas de relacionarse con la naturaleza, las cuales quebrantan de manera radical la actitud anterior respecto al paisaje, algo que, debía ser un espacio ordenado».<sup>21</sup> Como bien apunta Calvo Serraller, en el Romanticismo hay una nueva forma de relacionarse con la naturaleza, un nuevo modo de ver y entender el paisaje y, es esto, precisamente, lo que vamos a desarrollar en el siguiente punto: la sensibilidad romántica.

### **3. El Paisaje Romántico.**

#### **3.1. Nacimiento de una nueva sensibilidad.**

Dentro de la época en la que tiene lugar el Romanticismo, y como en cualquier otro momento histórico artístico, los estilos pictóricos fueron heterogéneos y se convivió con otros movimientos artísticos paralelos de diferente índole. Nuestro interés se centra básicamente en el Romanticismo, pero hay que detenerse, aunque de forma breve, en la corriente alternativa; el neoclasicismo, en tanto que este movimiento artístico, del siglo XVIII, considera el paisaje como un género menor y lo relega o supedita a la figura humana, la historia, la alegoría, etcétera.

---

<sup>21</sup> CALVO SERRALLER, Francisco., *op. cit.*, p.258.

El periodo neoclásico, que significó una vuelta a los contenidos grecorromanos, supuso un fuerte revés para la pintura de paisaje, que sin haber arrancado como género independiente recibió un “mazazo” demoledor de parte de los críticos del neoclasicismo, tan centrados en la figura humana y en la estética de la Antigüedad, de la vuelta a lo clásico. Para los neoclásicos la belleza fue la expresión perfecta de una idea, dado que la naturaleza es imperfecta ésta puede ser superada por el arte. El artista debía depurar la naturaleza de toda imperfección y transformarla en arte a través de la razón, motor del movimiento, buscando siempre la belleza ideal. La obra debía satisfacer las necesidades del hombre en lo que afecta al orden, la serenidad, la racionalidad y el equilibrio. El arte debía basarse en reglas y en un método racional, el Neoclasicismo dio preferencia a la razón frente a los sentimientos, impuso reglas a las que se debían ajustar las obras pictóricas. Al crear este arte canónico, los propios artistas y teóricos denominaban a su forma de hacer “el estilo correcto” o “el verdadero estilo”. Esta actitud de autosuficiencia produjo entre los neoclásicos una tendencia al dogmatismo y al academicismo. Las academias, creadas a lo largo del siglo, hicieron de las nuevas ideas racionalistas bandera de sus posturas artísticas, estableciendo un estricto control sobre la producción artística. La pintura debía cumplir una función edificante y moral, con temas tomados de la Antigüedad y que transmitieran al espectador una enseñanza. El artista debía comprometerse con las verdades morales como el estoicismo, el sacrificio, la austeridad y el patriotismo que venían a establecer un conjunto de valores que chocaban frontalmente contra la corrupción y la irresponsabilidad de la monarquía absoluta. Los pintores reprodujeron los principales hechos de la revolución y exaltaron los mitos romanos, a los que se identificó con los valores de la revolución. Por lo tanto el artista se enfrentaba a su tiempo creando una pintura comprometida.

Como vemos, el paisaje en el Neoclasicismo no es un tema principal, en tanto que la figura centra toda la atención, los personajes se

sitúan en un primer plano, por ello «Cuando uno estudia los diferentes episodios del paisaje clasicista, advierte que la obsesión fundamental (que también se observa en la jardinería) es la de racionalizar, humanizar la naturaleza, someterla a un orden geométrico; y también la de convertir ese horror –con el cual el hombre ha estado siempre luchando– en algo controlable mediante los cánones humanos de la belleza».<sup>22</sup>



J.L. David: Napoleón cruzando los Alpes.

Aun cuando muchos historiadores y estudiosos enfrentan por completo Neoclasicismo y Romanticismo, lo cierto es que siempre hubo un cierto fluir de ideas comunes de un movimiento a otro, y no es extraño encontrar elementos de la estética de lo sublime en obras neoclásicas. De hecho, ya en el periodo neoclásico la directriz de muchos artistas era “seguir la naturaleza” aunque se entendía de manera muy diferente a la del espíritu romántico. Era una naturaleza ordenada, armónica con las estructuras arquitectónicas, complaciente y serena, bajo el arbitrio

---

<sup>22</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, *Los géneros de la pintura*, Madrid, Taurus, 2005, p.261.

humano, casi representada en función del entorno del hombre y no como elemento independiente y protagonista. Sin embargo, para el romántico es todo lo contrario: caos y desorden natural, naturaleza salvaje y espontánea, fuerzas desatadas e incontrolables junto a fantásticos paisajes de dimensiones colosales, o escenas apacibles pero de innegable naturalidad y casi nula presencia humana. El pintor y el poeta románticos, estaban más interesados en lo salvaje y en los fieros aspectos de la naturaleza como revelación del asombroso misterio de lo divino.

Hay que añadir, que la obra *El Laocoonte* (publicada en 1776) de Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), ubica a la pintura de paisaje en la posición más baja de la escala artística. Como vemos, en el Romanticismo, el lugar del paisajismo sigue siendo indefinido y poco apoyado por sus coetáneos neoclasicistas: «La hostilidad al paisajismo contará con portavoces durante toda la centuria [siglo XVIII]. Así, encontramos que en las teorías de Mengs, Lessing, o, aún a finales del siglo XVIII, en C.L. Fernow, a la vez que se buscan sus leyes, se desdeña con frecuencia y se criba rigurosamente la pintura de paisaje, por considerar indigente o vana su expresión si no lleva el complemento de una acción heroica, y, más aún, por hallarse ausentes parámetros estilísticos o valores fijos en la representación. La representación artística del paisaje afecta, en sentido lato, al ánimo del espectador, pero, por así decir, su lectura no informa al entendimiento».<sup>23</sup>

Calvo Serraller nos define la visión clasicista, respecto al paisaje, de la siguiente forma: «¿Qué es lo que define esa visión clasicista? Fundamentalmente la idea de que lo único digno de ser pintado es la acción humana, el hombre; la naturaleza tiene interés sólo en la medida en que el ser humano constituye un microcosmos, y por las posibilidades que ofrecen sus criaturas de alegorizar las virtudes o los defectos del

---

<sup>23</sup> ARNALDO, Javier, "Introducción", es GUSTAV CARUS, Carl, *Cartas y Anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Visor, 1992, p.25.

hombre. Con esta concepción, el paisaje indudablemente iba a estar siempre supeditado en mayor o menor grado a la imagen humana. De hecho, en el siglo XVII los grandes paisajistas como Claudio de Lorena y también los importantes holandeses, que tenían menos obligaciones morales e intelectuales respecto al clasicismo, incluyen siempre en sus obras, aunque frecuentemente empequeñecida, una fábula. En el caso de Lorena, se trata siempre de una historia evangélica o mitológica, mientras que los holandeses representan fábulas novelescas, cuentos, sátiras sociales. Pero siempre tiene que haber un hombre que explique esta exposición de la naturaleza que va invadiendo con su vivencia todo el primer plano de la pintura».<sup>24</sup>

Es evidente, que con esta visión de la naturaleza, difícilmente el paisaje alcanzaría ser un género autónomo independiente, es por ello que hay que esperar hasta en Romanticismo para que éste se convierta en tema principal de la obra de arte. Por tanto, ya no queda más que entrar de lleno en el Romanticismo, movimiento que encumbró el paisaje a una posición inigualable.

### **3.2. La sensibilidad romántica, nuevo modo de ver y entender el paisaje.**

En esta ocasión, vamos a iniciar el capítulo con una serie de sentencias o de máximas sobre el Romanticismo por parte de diferentes autores: «Fue el paisaje el género pictórico más halagado en la época del Romanticismo, y, si no el más cultivado, si ciertamente el más vigoroso del siglo XIX».<sup>25</sup> «El Romanticismo es una convicción que concierne a la naturaleza espiritual del arte. Los asuntos del espíritu constituyen su sistema, su contenido y su preocupación».<sup>26</sup> «Decir romanticismo es decir

---

<sup>24</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, *op. cit.*, p.258.

<sup>25</sup> ARNALDO, Javier, "Introducción", en GUSTAV CARUS, Carl, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Madrid, Visor, 1992, p.11.

<sup>26</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 2002, p.225.

arte moderno: o sea intimidad, espiritualidad, color, ansia de infinitud, expresados por todos los medios que el arte tiene a su alcance».<sup>27</sup>

«La relación entre hombres y Naturaleza no es diáfana, sino misteriosa».<sup>28</sup>

Todas estas frases nos muestran un avance de lo que es el paisaje romántico y el sentir del Romanticismo, de lo que conlleva. Sobre estos conceptos vamos a profundizar en breve, pero en primer lugar vamos a revisar la aparición del término romántico.

«El término romántico ya había aparecido a fines del siglo XVIII en la literatura inglesa y su empleo con una carga poetológica puede advertirse durante toda la centuria ilustrada, bien sea para indicar algo parecido a “novelero” por extravagante, bien en un sentido positivo, como símil de lo que en la naturaleza o en la creación artística se muestra atractivo como objeto del sentimiento por su apariencia irreal, fantástica o sorprendente. Con todo, lo romántico adquiere su fundamentación como concepto estético a fines de siglo, al ser definido en la teoría artística de Friedrich Schlegel, Novalis y otros pensadores del llamado círculo de Jena para que sirviera de designación a lo que determina, según sus reflexiones, el arte nuevo».<sup>29</sup>

Al hilo de lo señalado por Javier Arnaldo, es interesante traer a colación las palabras de Wladyslaw Tatarquiewicz: «La expresión “romántico” entró a formar parte del vocabulario de la literatura y del arte en Alemania en 1798, gracias a los hermanos von Schlegel. Ellos, Friedrich en particular, le dieron nombre a la literatura moderna, en la medida que difería de la literatura clásica. Entre sus cualidades von

---

<sup>27</sup> Palabras de Baudelaire, citadas en HONOUR, Hugh, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 2004, p.57.

<sup>28</sup> ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Destino, 2000, p.111.

<sup>29</sup> ARNALDO, Javier, “El movimiento romántico”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La balsa de la Medusa nº 80, 3ª ed., Vol. I, 2004, p.207.

Schlegel admitía una preponderancia de motivos individuales, de motivos filosóficos, un placer tomado de “la plenitud y de la vida” (*Fülle und Leben*), una relativa indiferencia hacia la forma, una total indiferencia hacia las reglas, ecuanimidad frente a lo grotesco y lo feo, y un contenido sentimental presentado de forma fantástica. Se contaban entre los románticos los von Schlegel y Novalis, Mickiewicz y Slowacki, Hugo y de Musset, Pushkin y Lermontov. Los románticos estaban unidos cronológicamente: su actividad tuvo lugar los años 1800–1850 (haciendo números redondos). Los grupos románticos alcanzaron la cumbre de su popularidad a partir de 1820». <sup>30</sup>

Como adelantan Javier Arnaldo y Wladyslaw Tatarquiewicz, el término romántico tal y como lo conocemos, fue definido y aplicado por Friedrich Schlegel (1772–1829) al arte de su tiempo en tanto que tenía unas ciertas peculiaridades. Pero, ¿qué hay del paisaje romántico? Porque hemos visto que hasta entonces, el paisaje era un género desprestigiado, y se ha señalado la propaganda negativa que el Neoclasicismo hacía sobre él. Según Rafael Argullol, «[...] la autonomización total del paisaje respecto al protagonismo humano no se da hasta la pintura del Romanticismo. La mente romántica está tan insaciablemente –y tan infructuosamente– anhelante de alcanzar la totalidad y la unicidad que erige al espíritu de la Naturaleza en el genuino representante estético de su ansia: ésta es la razón de que el paisaje, cada vez más importante desde la crisis renacentista, se constituya en la principal manifestación de la pintura romántica». <sup>31</sup> Frente a la concepción Neoclásica «[...] en la pintura romántica el paisaje deja de entender como necesaria la presencia del hombre. El paisaje se autonomiza y, casi siempre desprovisto de figuras, se convierte en protagonista; un protagonista que causa en quien lo contempla una doble sensación de melancolía y terror. [...] En el Romanticismo el paisaje se hace trágico pues reconoce desmesuradamente la escisión entre la Naturaleza y el

---

<sup>30</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *op. cit.*, pp.220–222.

<sup>31</sup> ARGULLOL, Rafael, *op. cit.*, pp.46–47.

hombre. Frente al jardín rococó, medido y pastoril, las proporciones se dilatan a través de un vértigo asimétrico. Frente al escenario limitado y tranquilizador, los horizontes se abren hacia el Todo y hacia la Nada con la abrupta alternativa de una sinfonía heroica. En el paisaje romántico el artista celebra titánicamente la ceremonia de la desposesión».<sup>32</sup> Además, «El paisaje se convirtió ya en el siglo XVIII en la pantalla de proyección de ideas que estaban ligadas a la renovación cultural de la época».<sup>33</sup>



C.D. Friedrich: Paisaje campestre a la luz matinal.

Pero hay más detrás de este fenómeno paisajístico que se da en el Romanticismo, porque el paisaje en este periodo va a tener un componente espiritual decisivo: «el paisajismo romántico, lejos de ser una genérica “pintura de paisaje”, es, primordialmente, la representación de la Naturaleza. En otras palabras, la Naturaleza, tal como la vemos, mejor dicho, la interpretan y expresan los pintores románticos no es puramente un marco físico al que se accede mediante una descripción de su corteza, de su epidermis, sino, al contrario, un espacio omnicomprensivo, profundo, esencial, con valor cósmico mas, asimismo, con valor

---

<sup>32</sup> ARGULLOL, Rafael, *op. cit.*, pp.18–19.

<sup>33</sup> ARNALDO, Javier, *El movimiento romántico*, Madrid, Historia 16, 2000, p.79.

civilizatorio. Por ello el paisaje en la pintura romántica deviene de un escenario en el que se confrontan Naturaleza y hombre, y en el que éste advierte la dramática nostalgia que le invade al constatar su ostracismo con respecto a aquella. Por ello, también el hombre –romántico– ansía reconciliarse con la Naturaleza, reencontrar sus señas de identidad en una infinitud que se muestra ante él como un abismo deseado e inalcanzable. Y este abismo le provoca terror pero, al mismo tiempo, una ineludible atracción».<sup>34</sup> Y añade más adelante, «En el paisaje la contemplación romántica de la Naturaleza sólo secundariamente es una contemplación exterior: la mirada fundamental, aquella que pone juego y otorga su confianza a la fuerza de la Imaginación, es hacia el interior, hacia el Inconsciente. En el lienzo del pintor romántico la realidad queda moldeada y dominada por los flujos ordenadores que previenen de esta mirada interior. Una ruina, una montaña, un atardecer, o un huracán debe evocar y, por tanto, reflejar plásticamente, no fenómenos orográficos o climatológicos, sino estados de la subjetividad. La aceptación de esta premisa separa radicalmente a la estética romántica tanto de un credo realista como de uno impresionista».<sup>35</sup>

Los románticos creían que las formas más simples de la naturaleza podrían hablarles directamente, podrían expresar sentimientos e ideas sin necesidad de que interviniera la cultura: soñaban con crear por medio del paisaje un arte que fuera personal y objetivo, original e inteligible, un lenguaje que no fuera discursivo sino evocativo. «C.G.Carus sostenía que el mejor reflejo de los sentimientos interiores del artista lo constituye la representación fiel de un estado de ánimo equivalente en la naturaleza».<sup>36</sup> Al representar la naturaleza o el paisaje, el romántico se representa también así mismo, la imagen que ofrece de la naturaleza o del paisaje es su propia imagen. Además, se puede decir que la obra de arte romántica se halla entre la realidad y el mundo interior del artista, ya que este es el

---

<sup>34</sup> ARGULLOL, Rafael, *op. cit.*, pp.13–14.

<sup>35</sup> ARGULLOL, Rafael, *op. cit.*, pp.68–69.

<sup>36</sup> HONOUR, Hugh, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 2004, p.107.

verdadero protagonista del movimiento artístico: «El artista romántico no se limita a la percepción sensitiva y conciente y, por el contrario, recurre, no como un elemento secundario sino como la fuerza principal, a la indagación de su propio subconsciente. Frente a la *mimesis* realista, la confrontación del romántico con su entorno se halla mediatizada por una confianza absoluta en la subjetividad y en las criaturas creadas por ésta. La exploración del Inconsciente y el desarrollo de la Imaginación son las dos armas románticas para destruir, ampliar y recrear el campo de lo real». <sup>37</sup>

Rafael Argullol define así el vínculo del romántico con la naturaleza: «La ideología romántica es un viaje sin retorno hacia la unidad de una Belleza Esencial que es tan inexistente como irrenunciable. Este círculo vicioso le otorga toda su heroicidad y todo su patetismo. Ante “lo misterioso Uno primordial (Ur-Eine)”, como lo califica Nietzsche, la conciencia romántica se enardece y se desgarrá intuyendo que aquél es la fuente que nutre su creatividad y, al mismo tiempo, el abismo en el que se condena su vitalidad. Ante el “Alma del Mundo” –esta interconexión armonizadora y utópica que el pensamiento romántico toma prestada a la tradición neoplatónica– la sensibilidad romántica se conmueve en una combinación de gozo y melancolía. Y éste es el mismo doble sentimiento que el romántico siente ante una Naturaleza que tanto le sugiere y tanto le niega». <sup>38</sup>

Otro aspecto a destacar es la importancia que el sentimiento religioso tuvo en el arte romántico, en especial en el alemán, y que empapa buena parte de la obra de una de las figuras más destacadas del movimiento romántico: Caspar David Friedrich. «[...] en el norte protestante, mucho más que en el sur católico, iba a tener lugar un tipo distinto de traducción de lo sagrado a lo profano, en la que nos parece sentir que los poderes de la divinidad han dejado en cierto modo la carne

---

<sup>37</sup> ARGULLOL, Rafael, *op. cit.*, p.63.

<sup>38</sup> ARGULLOL, Rafael, *op. cit.*, p.47.

y el hueso de los dramas del arte cristiano para penetrar, en cambio, en los dominios del paisaje». <sup>39</sup> Los románticos nórdicos, especialmente los protestantes alemanes e ingleses, pretendieron reformar las precarias ortodoxias del cristianismo a través de la naturaleza, del paisaje: buscaron lo celestial en lo terrenal, buscaron verdades religiosas en el mundo de la observación empírica, buscaron la divinidad en el paisaje. Su búsqueda de lo sobrenatural en lo natural, el símbolo en el hecho, implicó una transformación de la temática cristiana. Ya no se recurre a la iconografía cristiana tradicional sino más bien se pretende descubrir en la naturaleza (en el paisaje) la revelación espiritual, divina y sobrenatural, la presencia de Dios. Los románticos nórdicos pretendieron expresar la experiencia religiosa, los misterios de la muerte y la resurrección, fuera de los cánones de un cristianismo que se desmoronaba, ensalzando lo natural en el umbral de lo sobrenatural. «[...] los románticos nórdicos intentaron crear, conciente o inconscientemente, un sentimiento religioso en las cosas reales que expresara más fielmente su experiencia personal de lo sobrenatural que la perpetuación de la iconografía cristiana tradicional». <sup>40</sup>



C.D. Friedrich: Mañana en el Riesengebirge.

---

<sup>39</sup> ROSEMBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza, 1993, p.23.

<sup>40</sup> ROSEMBLUM, Robert, *op. cit.*, p.108.

Javier Hernández–Pacheco afirma que: «El Romanticismo es fundamentalmente una metafísica del arte. Pero el Romanticismo sabe perfectamente que el arte no es sino la manifestación sensible de un Absoluto que en cuanto tal ha de ser trascendente a la fragmentariedad de la experiencia mística».<sup>41</sup> Las atribuciones que los románticos depositaron en el arte, dotaron a éste de una connotación moral y religiosa muy fuerte. Se nos dice que en el Romanticismo lo moral adquiere este peso: «Sin fortaleza y amplitud de la facultad moral, sin armonía de todo el ánimo, o al menos de una continua tendencia hacia ella, nadie podrá llegar al sancta sanctorum del templo de las musas. Por eso el segundo postulado necesario, tanto para el artista o entendido individual como para la masa del público es... moralidad. El gusto correcto es el sentimiento formado de un ánimo moralmente bueno. [...] Los estoicos tenían en este sentido razón al afirmar que sólo el sabio puede ser un entendido o artista perfecto».<sup>42</sup> La revisión de las condiciones de lo natural, de las visiones montañosas como escenarios dignos de consideración religiosa, trae consigo junto a la noción de lo sublime, un nuevo concepto y una nueva vivencia de lo que son los elementos de la naturaleza en la vida del hombre.

Y de lo espiritual y religioso en el arte, deviene en consecuencia lo ético. Javier Arnaldo lo expone de esta forma: «La teoría romántica del estilo está supeditada a ese sino ético de la individualidad que exhorta al principio artístico de autonomía y confiere a la experiencia estética la cualidad de una forma específica de conocimiento, más allá de las disposiciones discursivas. La fuerte impronta de los presupuestos éticos en los ideales artísticos de finales del siglo XVIII va acompañada, incluso, de la instancia –inspirada en el pietismo– al conocimiento teológico desde las disposiciones individuales, con lo que se da réplica tanto a la teología

---

<sup>41</sup> HERNANDEZ–PACHECO, Javier, *La conciencia romántica. Con una antología de textos*, Madrid, Tecnos, 1995, p.177.

<sup>42</sup> HERNANDEZ–PACHECO, Javier, *op. cit.*, p.215.

doctrinaria, como a la teología racionalista divulgada en la época de la ilustración».<sup>43</sup>

Entre los artistas más destacados del Romanticismo, Caspar David Friedrich es uno de los exponentes más claros de esta impronta de lo ético en la obra de arte. Tal influencia se debe sobre todo a los contactos del artista alemán con el pietismo: «El pietismo constituye un fenómeno de renovación religiosa sometido a numerosas transformaciones y atomizaciones en su desarrollo a lo largo del siglo XVIII, cuyos rasgos esenciales son la apocaliptomanía, la interiorización y el individualismo religiosos, que se reflejan en el ejercicio de una escrupulosa moralidad en pequeñas comunidades independientes, en cierto modo antieclesiásticas, en el sentido de que no se supeditan al concepto institucional de iglesia y perseveran ante todo en el proyecto del sujeto religioso particular. La proyección de éste último en el paisaje, por ejemplo en obras de Friedrich y Runge, tiene ineludibles componentes pietistas. La melancólica noción de lo divino como algo figurativamente irreductible, intangible, que no se puede restringir a una materialización conforme al placer de los sentidos, pasa a dar contenido religioso a la pintura de paisaje, en la que se exalta la infinitud inabarcable de una naturaleza en la que ocasionalmente aparece derruida la fábrica de la Iglesia cristiana».<sup>44</sup> Una de las características básicas de la obra de Friedrich es la presencia de la filosofía pietista en ella. Los calificativos que le dedicaron a Friedrich eran, entre otros: melancólico, taciturno, sombrío, misántropo, cordial, reservado, modesto, etc. La descripción que hace del pintor de Greifswald el teórico Hugh Honour muestra bastante del carácter del artista germano: «Friedrich fue uno de los pintores más reservados y solitarios, habitante de un mundo privado creado por él mismo. No tenía madera de teórico, y sus observaciones epigramáticas difícilmente pueden construir la base de una estética coherente o de una cosmovisión consistente. Por los teóricos

---

<sup>43</sup> ARNALDO, Javier, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán*, Madrid, Visor, 1990, p.19.

<sup>44</sup> ARNALDO, Javier, *op. cit.*, p.17.

del arte y “entendidos” no sentía más que un desprecio que se intensificó con los años. Pensando en términos de líneas y colores, más que de palabras y frases, fue perfeccionando un estilo profundamente personal, como si su propia “luz interior” le guiara». <sup>45</sup> Añadamos a lo dicho, las propias palabras de Friedrich: «El sentimiento del artista es su ley. El sentir puro nunca puede ser contrario a la naturaleza, siempre será adecuado a la naturaleza. Jamás debe imponérsenos el sentimiento de otro como ley. La afinidad espiritual provoca obras parecidas, pero de ahí a la copia hay mucha distancia». <sup>46</sup>

Paralelamente a Friedrich, otros compañeros y amigos de andanzas se mueven por derroteros cercanos, pero con resultados estéticos muy divergentes a los del pomerano. Es el caso de Runge, cuya cuidada estética es fruto de distintas influencias, y es un ejemplo más de la diversidad plástica y expresiva que se dio en el Romanticismo. Sobre Runge nos señala Rafael Argullol: «Muy diferente estilísticamente a la de Friedrich es la nostalgia de la Edad de Oro de que trata la obra de Philipp Otto Runge. Educado en el panteísmo del poeta alemán Klopstock y, luego, estudioso de Jacob Böhme, Runge comparte con la *Naturphilosophie* romántica la confianza en la esencia mágica de la naturaleza. Para él Dios se manifiesta, de una forma viva y activa, en cada uno de los rincones del Universo. Consecuentemente el paisaje es la clave visual en la que se contiene los elementos religiosos que articulan el mundo. Esta concepción filosófica, que guarda grandes semejanzas con las de otros románticos, como Wackenroder y Novalis, determina el camino estético que le guiará durante su corta vida (33 años): la búsqueda de un *paisaje espiritual* en el que se sinteticen todos los valores metafísicos que se hallan dispersos en el mundo moderno». <sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> HONOUR, Hugh, *op. cit.*, p.34.

<sup>46</sup> DAVID FRIEDRICH, Caspar, “Declaraciones en la visita a una exposición (1830)”, en ARNALDO, Javier, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1994, p.94.

<sup>47</sup> ARGULLO, Rafael, *op. cit.*, p.52.

Dentro de este complejo grupo de nociones religiosas y filosóficas, sobresale una idea que se tiene por capital en la teoría romántica: el alcance de lo Absoluto, o lo que Javier Arnaldo llama el absolutismo romántico, referido a la filosofía de la naturaleza (*Naturphilosophie*) de Schelling: «Así pues, la representación sería simultánea creación, y su modelo, por tanto habría que buscarlo en el arte, o en el pensamiento concebido, en última instancia, como discurso mitológico. Por lo demás, es evidente que con ellos tenemos la formulación más radical de lo que se ha dado en llamar absolutismo romántico: la idea de que la verdadera experiencia estética sería la experiencia del absoluto mismo, y que el arte sería ese lugar donde se haría manifiesta la realidad suprema que las religiones pagana y cristiana, al igual que la filosofía racionalista, aspiraban a alcanzar con sus propios medios todavía insuficientes».<sup>48</sup> Algo similar dejan traslucir las palabras del poeta alemán Novalis (1772–1801), su auténtico nombre era Georg Friedrich Philipp Freiherr von Handenberg: «Por eso, nadie comprenderá la Naturaleza si no tiene un órgano para ella, un instrumento productor y diferenciador de naturaleza; que no reconozca y distinga por sí misma a la Naturaleza en todas las cosas; y que no sea capaz, con un innato placer por engendrar, de mezclarse con todos los seres vivos en una íntima y plural comunidad con todos los cuerpos, y, por medio del sentimiento, de sentir lo que ellos sienten».<sup>49</sup> «Estamos en relación con todas las partes que componen el universo, y asimismo con futuro y pasado».<sup>50</sup> También apreciamos esta idea de unión con el todo, con lo absoluto, en las palabras de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854) citadas por Hernández–Pacheco: «Vuelta a la divinidad, la fuente original de toda existencia; unión con lo Absoluto, anulación de sí mismo [...]: aquí está el principio de todo

---

<sup>48</sup> JARQUE, Vicente, “*Filosofía idealista y romanticismo*”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*, Madrid, La balsa de la Medusa nº 80, 3ª ed., Vol.I, 2004, p.219.

<sup>49</sup> Palabras de Novalis, citadas en HERNÁNDEZ–PACHECO, Javier, *op. cit.*, p.250.

<sup>50</sup> Palabras de Novalis, citadas en ARNALDO, Javier, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1994, p.51.

entusiasmo místico [*Schwärmerei*]». <sup>51</sup> El poeta inglés William Wordsworth (1770–1850) también está alineado con esta posición: «[...] Wordsworth trasciende el mecanismo empírico al entender que estas pasiones no son sólo producto de la mente que reacciona ante un estímulo, sino expresión de la “Mente Individual” que es la “Mente del Hombre” genérica y que pretende una reabsorción en el Todo (su origen) que acabe con la fragmentación entre el hombre y los hombres, entre el hombre y la naturaleza e, incluso, entre los “distintos seres” (el racional, el contemplativo, el intuitivo, etc.), que encierra el propio ser en su interior». <sup>52</sup>

La importancia de unirse con lo absoluto a través de la pintura de paisaje, se manifiesta en muchos otros artistas del período romántico, por ejemplo en un pasaje del norteamericano Ralph Waldo Emerson de 1836, citado por Hugh Honour: «Cuando estoy al raso –bañada la cabeza por el aire alegre, y alzada hacia el espacio infinito– mi mezquino egoísmo se desvanece. Me convierto en un globo ocular transparente; no soy nada; lo veo todo; las corrientes del Ser Universal circulan a mi través; soy una parte y parcela de Dios». <sup>53</sup> Siguiendo la línea expuesta, es interesante traer a colación las palabras de Philipp Otto Runge (1777–1810), quien definió el sentimiento estético como *sentimiento de nuestra cohesión con el universo todo* <sup>54</sup>: «Cuando el cielo que tengo por encima hierve de innumerables estrellas, el viento sopla por la inmensidad del espacio, la ola rompe en la noche inmensa; cuando por encima del bosque aparece la luz rojiza de la mañana y el sol comienza a iluminar el mundo, la bruma se levanta en el valle y yo me arrojo en la hierba reluciente de rocío, cada hoja y cada tallo están plétóricos de vida, la tierra se despierta y se remueve debajo de mí, y todo se aúna en un gran coro; entonces mi alma

---

<sup>51</sup> Palabras de Schelling, citadas en HERNÁNDEZ-PACHECO, Javier, *op. cit.*, p.205.

<sup>52</sup> RAQUEJO, Tonia, “*El romanticismo británico*”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *op. cit.*, p.258.

<sup>53</sup> Palabras de WALDO, Ralph, citadas en HONOUR, Hugh, *op. cit.*, p.119.

<sup>54</sup> Palabras de Runge, citadas en ARNALDO, Javier, “*El movimiento romántico*”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *op. cit.*, p.209.

se regocija y se eleva en el espacio inconmensurable que me rodea, no existe lo alto ni lo bajo, ni el tiempo, ni el comienzo ni el fin, escucho y noto el aliento vital de Dios, que soporta y mantiene el mundo, en el que todo vive y actúa: este es nuestro sentimiento más elevado: ¡Dios!».<sup>55</sup> Según Percy Bysshe Shelley (1792–1822), poeta romántico inglés, «la labor del artista consiste en descubrir y mostrar mediante su arte esa sustancia divina intangible en las cosas tangibles, esas “Formas Universales”: y para ello se adhiere a la concepción de lo que ha convenido en llamar *sobrenaturalismo natural*, que afecta en general a la casi totalidad de la teoría romántica desde Wordsworth hasta Coleridge, pasando por Byron y Keats, y que se desviaba radicalmente de la negación platónica hacia el mundo».<sup>56</sup>

Veamos un poco más sobre la capacidad del romántico de tener una experiencia mística a través del paisaje, de fundirse con lo absoluto, y algunos matices de lo que se conoce como *sobrenaturalismo natural*: «Así, el cuerpo se convierte en mente de la misma manera que el poeta convierte al objeto que contempla en sujeto (en sí mismo) mediante un proceso que recuerda a la transformación sublime que convertía una cosa en otra mejor; es decir, en este caso, los elementos materiales se van destilando por efecto de la imaginación hasta quedar convertidos en experiencias o visiones mentales interiores. Este proceso, que fue mayoritariamente perseguido por los poetas románticos, caracterizaría lo que se ha llamado el *sobrenaturalismo natural* si por ello entendemos la acción que sufre el poeta en su interior al objetivarse exteriormente en el mundo y autolimitarse en un objeto para, de esta forma, poder autocontemplarse y mostrar a los otros su mente, que, al ser universal y cósmica (el Uno), puede ser por todos compartida e identificada. En palabras de Byron “No vivo en mí, sino que me convierto en porción de lo que me rodea... Me sustraigo de todo lo que pueda ser o haya podido ser

---

<sup>55</sup> HONOUR, Hugh, *op. cit.*, p.75.

<sup>56</sup> RAQUEJO, Tonia, “*El romanticismo británico*”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *op. cit.*, p.262

para mezclarme con el universo”. La misma transposición de sujeto en objeto hallamos en Shelley, para quien “los que están sometidos al estado de *reverie*, sienten como si su naturaleza se disolviera en el universo circundante o como si el universo circundante fuera absorbido en el propio ser. Ellos tienen conciencia de esa indistinción”. Una indistinción a la que los alemanes “panteístas” habían llegado previamente y que vimos constituida en piedra angular de la teoría artística de Coleridge». <sup>57</sup> Con respecto al *sobrenaturalismo natural* nos comenta Tonia Raquejo: «El sobrenaturalismo natural otorga un valor primordial a la naturaleza y las cosas, porque éstas son, ni más ni menos, la llave que el artista tiene para abrirse mundos supranaturales; por ello, los sentidos juegan aquí un papel esencial en el conocimiento: no se trataba de cerrar los ojos ante el mundo, sino de abrirlos, de agudizar los sentidos para percibir más y mejor en la naturaleza esos poderes que se revelaban y que el poeta tiene el deber de expresar a través de un lenguaje simbólico de la mente. La única vía que el poeta tiene para acceder de lo efímero a lo eterno, de lo finito a lo infinito y de lo individual al Único es la imaginación, ese poder intuitivo que tiene la capacidad de conectar las formas particulares (de la naturaleza y el mundo) con las universales y, por tanto, de conectar al sujeto con el Todo». <sup>58</sup>

Entre las muchas definiciones que se han dado del Romanticismo Tatarkiewicz da una de especial interés, en tanto que se relaciona con este sentimiento de totalidad del que hablamos, y de captar la esencia de las cosas desde su auténtica raíz: «El Romanticismo es el intento de profundizar en los fenómenos, de trascender la superficie de las cosas, de llegar hasta las *profundidades de la existencia*. O es el intento, haciendo un esfuerzo poético, de penetrar el alma del mundo. O penetrar las cosas ocultas, secretas. El Romanticismo así construido tuvo dos

---

<sup>57</sup> RAQUEJO, Tonia, “*El romanticismo británico*”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *op. cit.*, p.270.

<sup>58</sup> RAQUEJO, Tonia, “*El romanticismo británico*”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *op. cit.*, p.262.

consecuencias: en primer lugar, hizo que la poesía asumiera una función filosófica; segundo, hizo que la poesía recurriera a medios inusuales, porque frente a tales tareas los sentidos fracasan igual que la razón; por tanto, es necesario depender de los estados de éxtasis, de inspiración».<sup>59</sup> Los románticos no pretendieron copiar ni imitar la naturaleza, sino todo lo contrario, intentaron reflejar la esencia de las cosas, intentaron trascender las meras apariencias para así poder mostrar el alma de su tema. La convicción de que la pintura de paisaje debía ir más allá de las meras apariencias fue una de las características más llamativas de la pintura romántica en tanto que lo importante fue centrarse en lo esencial. Al artista romántico no le interesó la reproducción exacta del objeto que representaba, sino su evocación, su sugestión, su eco: «[...] la imagen sólo debe insinuar; y, ante todo, excitar espiritualmente y entregar a la fantasía un espacio para su libre juego, pues el cuadro no debe pretender la representación de la naturaleza, sino sólo recordarla. La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse. Descubrir el espíritu de la naturaleza y penetrarlo, acogerlo y transmitirlo con todo el corazón y el ánimo entregados, es tarea de la obra de arte».<sup>60</sup> Y aquí traemos otra cita del artista alemán: «Cierra tu ojo corporal, para que veas primero tu pintura con el ojo del espíritu. Entonces deja salir a la luz lo que viste en la oscuridad, para que pueda ejercer su efecto sobre los otros, del exterior al interior».<sup>61</sup>

Otro autor que puede clarificar como fue el sentir romántico y la fortísima impronta de éste es el filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), quien explica por qué en este movimiento artístico la belleza se supedita a la belleza espiritual: «[...] en la fase del arte romántico el espíritu sabe que su verdad no consiste en volcarse en la

---

<sup>59</sup> TATAKIEWICZ, Wladyslaw, *op. cit.*, p.226.

<sup>60</sup> DAVID FRIEDRICH, Caspar, “*La voz interior...*”, en ARNALDO, Javier, *op. cit.*, p.53.

<sup>61</sup> DAVID FRIEDRICH, Caspar, “Declaraciones en la visita a una exposición (1830)”, en ARNALDO, Javier, *op. cit.*, p.95.

corporeidad; por el contrario, sólo deviene cierto de su verdad por el hecho de que se retira de lo extremo a su intimidad consigo y pone la realidad externa como un ser ahí no adecuado a él. Por tanto, aunque este nuevo contenido comprende en sí la tarea de hacerse “bello”, sin embargo la belleza, en el sentido que hasta aquí se ha tomado, le resulta algo subordinado y se convierte en la belleza espiritual de lo en y para sí interno como la subjetividad espiritual en sí finita».<sup>62</sup>

Carl Gustav Carus (1789–1869), además de filósofo, científico y médico fue un pintor paisajista de bastante importancia, y una persona muy cercana a Caspar David Friedrich. En sus escritos, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, se han hallado gran cantidad de pistas acerca de la visión romántica del arte y del paisaje, y desde su óptica lo espiritual en el arte tiene una relevancia destacada, un valor por encima de lo común, una misión religiosa que Javier Arnaldo explica de la siguiente forma: «Bajo el influjo de la noción *weltseele* de Schelling, como de las ideas de metamorfosis y “juicio contemplativo” de Goethe, entiende Gustav Carus que el objeto de la pintura de paisaje es la naturaleza como principio de totalidad del espíritu, como expresión significativa de la génesis del espíritu en lo vivo. El arte busca el vínculo entre espíritu y naturaleza, un alto principio en lo vivo, y se presenta como fundamento ordenador de la vivencia del devenir de la naturaleza».<sup>63</sup> Es interesante, al respecto de lo señalado por Arnaldo, traer las palabras de Carl Gustav Carus: «La mudanza de los días y las estaciones, el cortejo de las nubes y el fasto de colores de los cielos, el flujo y el reflujo de la mar, la lenta pero imparable transformación de la superficie terrestre, la erosión de las desnudas cimas de los montes cuyos granos producen al disolverse tierra fértil, el brotar de las fuentes que siguen los trazos de las montañas y acaban por confluir en arroyos y corrientes, todo sigue las leyes eternas y

---

<sup>62</sup> FRIEDRICH HEGEL, Georg, *Lecciones sobre la estética. Arte y Estética*, Madrid, Akal, 1989, p.382.

<sup>63</sup> ARNALDO, Javier, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán*, Madrid, Visor, 1990, p.130.

calladas a cuyo imperio también nosotros estamos sometidos, cierto, que nos arrastran consigo pese a toda resistencia y que sin duda, al forzarnos con un secreto poder a dirigir la mirada a una esfera enorme, gigantesca, de sucesos naturales, nos apartan de nosotros mismos haciéndonos sentir nuestra pequeñez y debilidad, pero cuya contemplación, no obstante, dulcifica al mismo tiempo las tormentas interiores y ha de surtir por fuerza un efecto apaciguador. Sube a la cumbre de la montaña, mira las largas hileras de las colinas, contempla el discurrir de los ríos y toda la magnificencia que se abre a tu mirada, ¿y qué sentimiento se apodera de tí? Es un tranquilo recogimiento, te pierdes a tí mismo en espacios ilimitados y todo tu ser se aclara y se purifica apaciblemente, tu yo se esfuma, *tú no eres nada, Dios es todo*».<sup>64</sup> Gustav Carus, también incide en lo que a pintar desde el interior del artista se refiere: «[...] las pinturas que representan con más belleza el carácter de un paraje son aquéllas en que el artista no siguió ningún boceto tomado sobre el terreno, sino que reprodujo a partir de su propio espíritu, con libertad y fidelidad, una escena de la vida natural que le había colmado».<sup>65</sup> Y comenta más adelante: «El ser humano tenía que reconocer la divinidad de la Naturaleza como manifestación literalmente viva de Dios, o expresado en términos humanos, como su lenguaje, tenía que aprender esa lengua y *ser capaz de sentir al modo de la Naturaleza* [...] para que así finalmente pudiera anunciar a los hombres el evangelio universal del arte *en esa misma lengua* (o como significativamente se dice a este respecto de los poetas), con una lengua celestial».<sup>66</sup>

Junto a Carl Gustav Carus hay que recordar a John Ruskin (1819–1900), escritor, crítico de arte y sociólogo británico, cuya misión crítica encumbraría el paisaje romántico, y en especial a William Turner, a los más altos niveles de estima artística. Ruskin tenía como tantos otros, una

---

<sup>64</sup> GUSTAV CARUS, Carl, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Madrid, Visor, 1992, pp. 70–71.

<sup>65</sup> GUSTAV CARUS, Carl, *op. cit.*, p.106.

<sup>66</sup> GUSTAV CARUS, Carl, *op. cit.*, p.105.

visión muy espiritualizada del arte y de su conexión con la naturaleza. Al hacer de Turner su fuente de admiración creativa, trató de contagiar a las obras de éste del espíritu religioso en el que él había nacido. A Ruskin se le debe la visión más moralista del paisaje romántico. Para éste el disfrute del paisaje no podía ser solamente personal, tenía que tener una relevancia social. También Ruskin, nos muestra planteamientos cercanos a la importancia de captar la esencia de la naturaleza: «Y el objetivo del gran paisajista inventivo debe consistir en dar la verdad mucho más elevada y profunda de la visión espiritual, y no la de los hechos físicos y llegar a una representación que, [...] sea capaz de producir en el espíritu del espectador lejano precisamente la impresión que la realidad había producido [...]».<sup>67</sup>



J.M.W. Turner: Paz-sepultura en el mar.

Otros han visto en la manifestación plástica del Romanticismo, el deseo íntimo de regresar a la naturaleza idílica, previa al pecado original, en cuyo seno estaba el Jardín del Edén. Asimismo, para expresar el cambio de perspectiva hacia las montañas y otros elementos naturales,

---

<sup>67</sup> RUSKIN, John, *Sobre Turner*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp.247-248.

podemos hablar de una transformación de la postura que el occidental tenía frente al medio natural, en otra mucho más humilde. Ya no lo domina, por el contrario, es consciente de sus limitaciones ante él, y sabe que está indefenso frente a la inmensidad y majestad de éste, que no es más que el reflejo de esa inmensidad divina puesto que es obra de Dios. Y de ahí, esa necesidad de reencontrarse con ella, de recuperar el paraíso perdido de alguna forma, o de alcanzar una naturaleza idónea, perfecta, un vergel imposible. Rafael Argullol lo expone así: «Frente a la escisión entre hombre y Naturaleza, la nueva sensibilidad romántica se propone la búsqueda poética de aquella Naturaleza ideal, saturniana, que su subjetividad le representa como imagen de una Edad de Oro en la que la razón y la libertad humanas se unifica. Es obvio que la pintura de paisaje ideal –o más bien, de la nostalgia de este paisaje– ocupa, consecuentemente, una función de primer orden en el arte romántico».<sup>68</sup>

«Éstos desean el retorno al Espíritu de la Naturaleza, porque en él reconocen a aquel dios que en la anhelante e inexistente Edad de Oro alentaban la unión de Belleza, Libertad y Verdad. Desean, como Anteo, retornar a esta Naturaleza saturniana, a esta Madre, en cuyo seno reconocen su ansia de plenitud. Mas, en su conciencia trágica, perciben claramente que este camino de retorno se halla obstaculizado por el temible rayo de la impotencia. Junto a la Naturaleza saturniana y liberadora se halla una Naturaleza jupiterina y exterminadora que destruye cualquier proyecto de totalidad. De ahí que sea completamente errónea una interpretación “bucólica” del paisajismo romántico, pues en éste se halla siempre presente una doble faz, consoladora y desposeedora. Por eso, en la pintura del Romanticismo son indelindables el “deseo de retorno” al Espíritu de la Naturaleza y la conciencia de la fatal aniquilación que este deseo comporta».<sup>69</sup>

Continuando con la misma idea expuesta en el párrafo anterior, Rafael Argullol habla de la relación hombre–naturaleza en el

---

<sup>68</sup> ARGULLOL, Rafael, *op .cit.*, p.44.

<sup>69</sup> ARGULLOL, Rafael, *op .cit.*, p.22.

Romanticismo en estos términos: «el paisaje romántico no tiene nada que ver con las degradaciones bucólicas o pastoriles al que, con frecuencia, se ha asimilado, sino que es substancialmente trágico. El artista romántico no se siente arropado por la naturaleza, sino seducido y anonadado; el artista romántico celebra la Naturaleza, más esta celebración no es sólo un canto a la Belleza primigenia, sino también al sacrificio aniquilador que se cierne sobre los hombres. Al igual que en los grandes himnos de Hölderlin y Wordsworth, al igual que en las sinfonías de Beethoven y Schumann». <sup>70</sup> Y añade más adelante, «Por lo tanto, la misión del arte –del arte total– es construir una nueva representación simbólica capaz de “conectar” con la reinante en la Naturaleza y, como consecuencia, desvelar su áureo enigma». <sup>71</sup>

Mención especial merece la simbología del paisaje romántico, en tanto que en el Romanticismo no sólo se produce una fuerte recuperación del símbolo, sino más bien la creación de un nuevo catálogo (desde las primeras manifestaciones paisajísticas en Europa, se puede observar la utilización de elementos simbólicos en la obra, que casi siempre comunican al espectador aspectos virtuosos o pecaminosos de los protagonistas de la escena. Al ser la temática religiosa la más abundante, los símbolos mostraban una unificación temática difícilmente transformable). Esto se debe a que en el Romanticismo se había rechazado una parte de la simbología tradicional como parte del proceso de renovación que pretendía alcanzar éste: en consecuencia, los elementos naturales fueron adoptados como nuevos patrones simbólicos, reinventados por la mente del artista. Durante este periodo el símbolo se manifiesta como una de las principales preocupaciones: «El Romanticismo es una comprensión simbólica del arte. Los colores, formas, sonidos y palabras que el arte emplea, han sido simplemente los símbolos por los que los románticos han luchado realmente». <sup>72</sup> A los

---

<sup>70</sup> ARGULLOL, Rafael, *op. cit.*, p.49.

<sup>71</sup> ARGULLOL, Rafael, *op. cit.*, p.53.

<sup>72</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *op. cit.*, p.227.

románticos les interesó obtener una nomenclatura propia plena de connotaciones de toda clase, una simbología estrictamente romántica. Lo que hicieron los artistas románticos fue intentar liberar el significado latente en los elementos naturales, la significación oculta de la naturaleza. El paisaje es el gran símbolo, en él campan otros componentes con la misma función, pero es la propia temática de la obra la que lleva ya consigo la condición de símbolo, desde el momento en que la pintura de paisaje se considera un medio de expresión del alma del artista. Y así es, los componentes del paisaje pasan a formar parte del diccionario gráfico del autor, como formas físicas de una realidad interior, de un lenguaje concreto. Ahora bien, para que esta comunicación tenga lugar, el artista necesita que el observador participe de la sinfonía gramatical que ha creado en su pintura, y si no se mueve en los mismos parámetros culturales difícilmente se conseguirá conectar con la pintura.

El símbolo fue parte de las preocupaciones estéticas de los románticos, y es quizás Caspar David Friedrich uno de los artistas que mejor encarnan tal postura, quien hace uso no sólo de elementos de la naturaleza sino de objetos a los que dota de fuertes connotaciones religiosas: «Friedrich hizo frecuente uso de símbolos tan fáciles de entender como la cruz de la fe y el ancla de la esperanza, o los barcos navegando por las aguas del tiempo o de la vida. Las iglesias góticas en ruinas son una muestra de la decadencia de la fe católica, y los árboles, que repiten sus arcos a mayor escala, manifiestan la religión viva de la naturaleza. También jugó con las asociaciones simbólicas tradicionales de plantas, robles, abetos perennes, hiedras y cardos. [...] Para él, como para Wackenroder y para muchos otros, toda la naturaleza constituía el lenguaje jeroglífico de Dios».<sup>73</sup> Friedrich hizo un uso reiterado de símbolos en sus obras, tipificados para siempre y digeridos con facilidad por el observador familiarizado con ellos. Los símbolos a los que recurrió con frecuencia en sus pinturas de paisaje son: el mar, la luna, la bruma, la

---

<sup>73</sup> HONOUR, Hugh, *op. cit.*, p.80.

niebla, las nubes, el vacío, las estaciones, los diferentes momentos del día, la figura humana, la montaña, la ruina, la noche, el cuervo, la lechuza, los árboles, la cruz, el ancla, los barcos, etcétera. «La búsqueda de nuevos símbolos con que expresar la vivencia de lo trascendental fue tan apasionada por parte de Friedrich que convirtió casi todos los géneros anteriores de pintura profana en una nueva especie de pintura religiosa».<sup>74</sup>



C.D. Friedrich: Tarde en el mar Báltico.

En la pintura de paisaje (el gran símbolo), los símbolos más utilizados son de dominio común: al decir común nos referimos a los grupos cultos, a aquellos que tenían acceso a la lectura y a quienes iba destinada la obra de arte. El símbolo se transforma en función de la sociedad donde anida, convirtiéndose en estandarte de las más variopintas doctrinas; por lo general, el símbolo inserto en la pintura de paisaje en el periodo estudiado tiene una función básicamente pedagógica, religiosa o moralista. Lo que siempre primó fue la necesidad de comunicar un mensaje de perfeccionamiento personal a través de estos símbolos. La lectura del símbolo equivale a una especie de examen

---

<sup>74</sup> ROSEMBLUM, Robert, *op. cit.*, p.38.

no reglamentado, en el que se está advirtiéndose que sólo el espectador experto o instruido, el conocedor de cierto nivel, tiene la categoría intelectual o incluso espiritual para penetrar en el contenido del símbolo.

No se puede pasar por alto las consecuencias que tendrá en el arte romántico el habitual *Grand Tour*, o el asentamiento dentro de las costumbres europeas de los grandes viajes hacia el territorio nacional y/o europeo, bien hacia parajes exóticos, que se impondrá con mayor fuerza hacia finales del XVIII y en adelante. La apreciación por parte del público occidental de otras culturas de talante oriental en África, o de la magnificencia de la antigüedad en Grecia e Italia, además del impacto visual de los paisajes alpinos y montañosos, pone su grano de arena en una creciente admiración por lo colosal, lo sublime y por la naturaleza indómita e inmensa. La experiencia máxima del Tour era el viaje a los Alpes, en el cual se podían contemplar unos enormes y vastos escenarios montañosos. «Desde mediados del siglo XVII en Europa se vieron grandes periodos de estabilidad política y se intensificó mucho el comercio entre sus naciones, lo que permitió la posibilidad de viajar de forma particular, por el simple placer de conocer otros lugares y de trabar contacto social con otras gentes. Entre las familias más destacadas de Inglaterra se institucionalizó que los jóvenes herederos, antes de concluir el periodo de formación y pasar a la vida activa ocupándose de sus títulos y su escaño parlamentario, debían realizar un viaje por el Continente durante el cual pondrían a prueba sus conocimientos, adquirirán modales y aprenderán a desenvolverse en situaciones sociales diferentes al protocolo inglés. El viaje solía tener como punto de destino final Italia, donde los jóvenes entraban en contacto con la erudición latina y con el arte, aficionándose a la arquitectura, la poesía y la pintura».<sup>75</sup>

El movimiento romántico, trajo consigo una revalorización del paisaje no sólo a través de la pintura, sino también de la poesía y de las

---

<sup>75</sup> MADERUELO, Javier, “La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin”, en GILPIN, William, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada, 2004, p.21.

otras artes del momento. En la poesía romántica el paisaje es el centro temático de la misma y se produce la conexión interior entre la pintura de paisaje y el poema. Los poetas y pintores románticos buscaron en las palabras escritas las mismas funciones que ostentaban la pintura de paisaje. Un poema sobre la naturaleza era mucho más que una simple reflexión leída en voz alta sobre las cumbres y los bosques: era un intento de conseguir alcanzar estados de exaltación superior, de captación de lo sublime a través de la realidad encapsulada en un verso. La palpable preocupación de los artistas románticos por ir más allá de las apariencias y buscar verdades únicas y superiores en el paisaje, de unirse con lo universal, también se respira en los poemas de este período.

Los valores y las aspiraciones de la poesía romántica son los mismos que los de la pintura: búsqueda de lo universal, o del todo, de Dios, a través de la naturaleza; captación de lo sublime mediante el paisaje, inoculación de los principios morales o espirituales en sus versos y ensalzamiento del alma del lector. Javier Hernandez–Pacheco nos comenta que la poesía romántica posee características religiosas que la circunscriben a la órbita de la pluralidad, del panteísmo, e incluso del politeísmo: «La poesía es el sentido de lo divino en el mundo, el órgano que capta, como una música que acompaña a las cosas, el misterio de su origen absoluto, de lo que vale y ella guarda, eterno, más allá de su circunstancia empírica. En este sentido, curiosamente, en la medida en que afirma la absolutez de los fragmentos como fragmentos, la poesía tiende a afirmar la pluralidad de lo absoluto, encontrando divinidad en las piedras. La tendencia, pues, de la poesía, del arte en general, es al politeísmo, incluso a la afirmación idolátrica de lo particular y característico como absoluto».<sup>76</sup>

La visión del poeta romántico es la siguiente: «Así, mediante el trabajo, el poeta se convierte en el mediador entre la tierra y el cielo, entre

---

<sup>76</sup> HERNANDEZ–PACHECO, Javier, *op. cit.*, p.175.

lo que las cosas son de hecho y lo que deben ser según su forma ideal. [...] Trabajar es rescatar en el mundo la forma de lo divino, conducir a todas las cosas a su perfección propia, a la armonía final en la que todo es reflejo libre de esa subjetividad absoluta, de esa intimidad perfecta que la poesía descubre como misterio en la dispersión natural; como un misterio que, una vez descubierto, se hace tarea por realizar».<sup>77</sup> En definitiva, la poesía es para el artista romántico el medio artístico de expresión común al alma humana, el modo de exponer los sentimientos del artista gracias al uso de su libertad creativa. «La poesía es un arte universal; pues su órgano, que es la fantasía, es pariente sumamente próximo de la libertad, e independencia del influjo externo».<sup>78</sup> O según las ideas de Novalis: «Poesía es el gran Arte de construir la salud trascendental. El poeta es el médico trascendental. La Poesía maneja el dolor y la inquietud, el placer y la molestia, error y verdad, salud y enfermedad, y los mezcla para su gran Fin de todos los fines: la elevación del hombre sobre sí mismo».<sup>79</sup>

Tras estas disquisiciones entorno a la sensibilidad romántica, el nuevo modo de ver y entender el paisaje, es hora de pasar a dar unas pinceladas de lo que fue el Romanticismo en tanto movimiento artístico. Por supuesto, tenemos un amplio abanico de adjetivos y terminologías aplicados al arte romántico, que se han convertido en los clichés definitorios de este periodo artístico, estos calificativos son: imaginativo, espiritual, trasgresor, poético, individualista, natural, subjetivo, melancólico, ético, heterogéneo, pintoresco, raro, trágico, tenebroso, muerte, Revival gótico, existencialista, pathos, etc... «Más que un estilo artístico, el Romanticismo parece impregnar a todo un movimiento cultural que afecta a la arquitectura, a la pintura, a la literatura y a la música. Es incluso, un ideal político de lucha contra la Restauración (la ideología de los liberales y nacionalistas de las oleadas revolucionarias de la primera

---

<sup>77</sup> HERNANDEZ-PACHECO, Javier, *op. cit.*, p.183.

<sup>78</sup> HERNANDEZ-PACHECO, Javier, *op. cit.*, p.215.

<sup>79</sup> Palabras de NOVALIS, citadas en HERNANDEZ-PACHECO, Javier, *op. cit.*, p.265.

mitad del siglo); es, finalmente, una *mentalidad* que afecta a todo el ámbito humano. La aparición de este estado de pensamiento se debe al fracaso de la razón revolucionaria que había propugnado la Revolución Francesa. Tras la caída de Napoleón, antes incluso, con la traición imperial a los principios revolucionarios, surge el *desencanto* y con él la fuerza del instinto pasional que expresaba las contradicciones del ser humano. El Romanticismo acude entonces a la *introspección*, a la sensibilidad del yo, como única fuente de inspiración una vez fracasada la fuente racional». <sup>80</sup>

En el Romanticismo confluyen una serie de fenómenos estéticos, plásticos y creativos muy curiosos, es una amalgama de tendencias y de influencias de toda clase: el inconsciente y lo irracional como fuente creativa, la trasgresión de las reglas y del autocontrol a favor de una libertad sin barreras –siendo este el punto de apoyo del individualismo artístico–, de revivals como el gótico y el medieval, de exaltación de los sentimientos oscuros como el miedo e incluso el terror. También se produce la ascensión de la naturaleza como catalizador sentimental, y donde se da cabida a la cualidad de lo mórbido, junto a la famosa melancolía romántica. Además, se da literatura suficiente para definir no sólo qué es el Romanticismo, sino también la nueva situación de la pintura de paisaje. «El movimiento romántico carece de unidad y de uniformidad, aunque existen el suficiente número de coincidencias entre diversos autores y manifestaciones, que permiten hablar sino de un grupo, al menos de un movimiento, que presenta una coherencia y unos ideales comunes. Lo que no puede pretenderse es que tal movimiento tenga una estructura y que su difusión sea producto de la facilidad con la que se imitan las modas. Este movimiento tiene su origen en un país, pero su ampliación no significa que en cada país se deba a las mismas causas y responda a los mismos objetivos. La unanimidad del movimiento romántico reside en una manera de sentir –a la que cabe asociar las

---

<sup>80</sup> COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Introducción a la historia de la pintura. De Altamira al Guernica*, Madrid, Síntesis, 1997, pp.271–272.

distintas características nacionales– y en una manera de concebir el hombre, la naturaleza y la vida».<sup>81</sup>

Parece que lo más oportuno para “delimitar” con rectitud en qué consistió este estilo artístico es que busquemos también las opiniones de aquellos que se vieron inmersos en el fenómeno como Novalis (1772–1801) y Charles Baudelaire (1821–1867): Novalis nos señala al respecto, «Cuando confiero al tópico una significación elevada, a lo ordinario un aspecto misterioso, a lo corriente el mérito de lo insólito, a lo finito el aspecto de lo infinito, estoy romantizando».<sup>82</sup> «El romanticismo no se sitúa exactamente ni en la elección del tema ni en la total sinceridad, sino en una manera de sentir».<sup>83</sup>

Otros han definido lo romántico así: «el arte romántico es aquel que depende total o predominantemente del sentimiento, de la intuición, del impulso, del entusiasmo, de la fe; esto es, de las funciones irracionales de la mente».<sup>84</sup> «El arte romántico es el arte que depende de la imaginación. Una convicción romántica es que la poesía, y el arte en general, son principalmente, o incluso únicamente, una cuestión de imaginación. La imaginación era algo que los románticos veneraban por encima de cualquier otra cosa. Quisieron sacar partido del hecho de que la imaginación es más rica que la realidad».<sup>85</sup> «El Romanticismo es una rebelión contra cualquier tipo de reglas, es una exigencia de liberación de las reglas en general, es la creatividad que no reconoce ningunas reglas, una creatividad libre de reglas».<sup>86</sup> «El Romanticismo es el subjetivismo en la literatura y en el arte. “Romanticismo significa subjetivo”, escribió el crítico francés G.Picon. Según el Romanticismo, el artista ofrece su visión de las cosas, sin reivindicar ningún tipo de objetividad o universalidad

---

<sup>81</sup> GRAS BALAGUER, Menene, *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*, Madrid, Montesinos, 1999, p.19.

<sup>82</sup> Palabras de Novalis, citadas en HONOUR, Hugh, *op. cit.*, p.75.

<sup>83</sup> Palabras de Baudelaire, citadas en HONOUR, Hugh, *op. cit.*, p.15.

<sup>84</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *op. cit.*, p.224.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *op. cit.*, p.225.

para su producción».<sup>87</sup> «El Romanticismo es el rechazo de todos los límites que se le pongan al arte en lo referente a la selección del contenido o de la forma. Cualquier cosa es un tema apropiado –el mundo sensible y el trascendental, la realidad, así como el sueño y el ensueño, lo sublime y lo grotesco; todo puede mezclarse con cualquier cosa, tal y como sucede muchas veces en la vida».<sup>88</sup> «El Romanticismo es el reconocimiento de la diversidad, de la variedad de las cosas y del arte. Existen muchas formas en el mundo y, a pesar de la tradición clásica, una forma es tan buena como otra».<sup>89</sup> «Las obras románticas son aquellas que no aspiran a una belleza armónica, sino a producir en la gente una acción poderosa, un efecto poderoso, un choque. Es más importante que una obra sea interesante, provocadora, perturbadora, que el que sea bella».<sup>90</sup> «El Romanticismo es el individualismo en el arte. Otorga a cada cual el derecho a escribir, pintar, componer según su propia inspiración y gusto. El romanticismo es una necesidad de libertad y su exigencia en todos los aspectos de la vida, incluidas la poesía y el arte».<sup>91</sup> Pero esta libertad y este individualismo responden no sólo a la necesidad de separarse de la rectitud de lo clásico: el artista romántico quiere ser individual dentro de lo universal, quiere sentirse parte de algo superior, a lo que aspira y que le está esperando en lo natural. Además, se puede decir que la obra de arte romántica se halla entre la realidad y el mundo interior del artista, ya que éste es el verdadero protagonista del movimiento artístico, y en consecuencia obliga al espectador a contar con esa dimensión nueva y hasta extraña que puede ser el cuadro del artista. Este aspecto es de gran importancia porque supone, por primera vez, una fisura de la clásica relación artista–espectador, de ese dar y tomar predigerido y elaborado en claves más o menos conocidas por el público culto y no tan culto, que se venía dando desde siempre.

---

<sup>87</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *op. cit.*, p.226.

<sup>88</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *op. cit.*, p.227.

<sup>89</sup> *Ibidem.*

<sup>90</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *op. cit.*, p.228.

<sup>91</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *op. cit.*, p.226.

Los pintores románticos reaccionaron con fuerza ante los avances de la era industrial inglesa, en los que veían peligrar su trabajo (mejoras en la reproducción de imágenes, fotografía, etcétera), y un componente deshumanizador: por ello se regresó a valores estéticos estables, puristas, espiritualizados, como el gótico. La vuelta al pasado, la entronización de la creatividad, del genio, junto a la defensa de verdades universales en sus pinturas, no son más que algunas pinceladas de la estrategia romántica, que hizo del individualismo su bandera. Y de paso, se rechazó el arte clásico, ordenado y reglamentado no por una oposición a lo antiguo, sino por la imposición de la estética clásica de límites regulares: y se ensalzó lo salvaje y lo asilvestrado, carente de la presencia o de transformación alguna por parte del hombre. De esta manera y por razones históricas, el romántico vino a dar con el concepto de lo sublime y de la naturaleza como símbolo de esta organicidad tan cara a sus intereses. El rechazo a lo fabricado y a la reglamentación de las cosas, a la disciplina clasicista, nos recuerda la gran importancia que tuvo lo irregular en la estética romántica, esta irregularidad es entendida como asimetría, y es hora de que revisemos la relación entre las categorías estéticas de lo sublime, lo bello y lo pintoresco, con lo irregular y asimétrico.

El paso de lo regular a lo irregular, y la recuperación de lo asimétrico como valor capital y en consecuencia como factor plástico fundamental del paisajismo, es atribuido en parte a la popularidad de la obra de Claudio de Lorena, Salvador Rosa y Nicolas Poussin, al igual que el impulso del arte del jardín inglés. Estas categorías estéticas, son fruto no sólo de la aplicación de los términos filosóficos al arte, sino de la adaptación de éstos a las propiedades físicas de la naturaleza, en la que convivía lo suave con lo rugoso, lo inmenso con lo diminuto, etcétera. Se quiera o no, existía un notable deseo de reglamentar de alguna forma la calidad espiritual de las obras, y ello suponía el empleo de alguna clase de doctrina o de reglas estéticas, reglas de las que con tanto ahínco huía

el romántico. Quizá lo que movía al artista romántico a emplearlas, era la necesidad de dotar al paisaje de méritos suficientes para conseguir su posición destacada, y que mejor opción que la equiparación de la pintura de paisaje con la más importante de las categorías: lo sublime.

### 3.2.1. Lo Pintoresco.

Lo “pintoresco” debe ser entendido como parte del fenómeno de rechazo hacia el ordenado clasicismo, cuyo exceso de reglas molestaba a un buen sector de artistas. Lo que en un principio se entendía como pintoresco (los paisajes de Nicolas Poussin y Claudio de Lorena), terminó convirtiéndose en una estética más compleja, colindante con lo sublime y lo bello, que ofrecía como característica principal la presencia de lo irregular, lo asimétrico y el juego de texturas. De la unión de lo sublime y de lo bello nacerá lo pintoresco, hermanando así dos tendencias con anterioridad enfrentadas. «Lo “pintoresco” etimológicamente significa lo digno de ser pintado, y como categoría estética nace de la rebeldía ante el jardín francés, ante el jardín clasicista, ante la idea de que pueda establecerse un orden en la naturaleza. Los que más practican este tipo de jardinería son los británicos, prerrománticos y románticos, que, en vez de acotar la naturaleza en sus parques en función de un plan dispuesto racionalmente, se gozan con su irregularidad; buscan precisamente la cascada, el elemento abrupto, irregular, insólito, no tanto peligroso, cuanto sí, al menos, raro y exótico».<sup>92</sup> Lo pintoresco genera placer, y «se trata de aquellos [paisajes] producidos por la irregularidad, la variación repentina, la rudeza».<sup>93</sup>

Francisca Pérez Carreño nos amplía la información sobre el concepto de lo pintoresco: «“Pintoresco” tiene dos acepciones que se

---

<sup>92</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, *Los géneros de la pintura*, Madrid, Taurus, 2005, p.262.

<sup>93</sup> PÉREZ CARREÑO, Francisca, “*La estética empirista*”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y las teorías contemporáneas*, Madrid, La balsa de la Medusa nº 80, 3ª ed., Vol.I, 2004, p.43.

confunden en el uso del término y que le dan un peculiar aspecto. Pintoresco es, en primer lugar una cualidad formal, aquello que tiene que ver con la cualidad de lo pictórico. En pintura, lo que se refiere al color, la luz y la sombra, o el contraste entre ellos, en lugar de aquello referido a la línea o el dibujo. En segundo lugar, pintoresco es también aquel objeto, visión o perspectiva de la naturaleza, que merece ser pintado. Se refiere pues a lo natural, al paisaje que, en virtud de alguna cualidad, preferentemente su singularidad, su variedad o su irregularidad seduce a los sentidos. Se busca en la naturaleza aquello que, porque parece escapar a la regularidad de las leyes naturales, parece artístico y a la vez gusta en el arte lo que parece escapar a la regla, a la unidad formal y se acerca más a la naturaleza. De esta manera se relacionan en la categoría de lo pintoresco los ámbitos de la naturaleza y el arte. Senderos retorcidos, maleza, cabañas en los claros del bosque, puentes sobre riachuelos, ruinas y cascadas son los objetos preferidos por la paisajística pintoresca. La naturaleza es percibida bajo contrastes de luz y sombra, en los que resaltan las irregularidades del terreno, de la vegetación, etc., sin que nunca, sin embargo, se sienta el temor de lo desconocido o lo infranqueable. La naturaleza que descubre lo pintoresco no es uniforme como la belleza, tampoco atemorizante como lo sublime. [...] En cuanto a su contenido, lo pintoresco no se identifica sólo con la naturaleza deshabitada: lo rural, el lugar en el que la naturaleza y el hombre colaboran, es escenario favorito de lo pintoresco: el río cruzado por un puente, la casa que se levanta en un bosque, las ruinas de un antiguo molino. A pesar de sus antecedentes en la poesía pastoral o de la componente ideológica que en el mundo moderno urbano recurre a la nostalgia del campo, lo pintoresco no se complace en idealizar la visión de la naturaleza. Antes bien, no renuncia a la representación de la diversidad o al contraste por lo ideal, ni a la oscuridad y lo inacabado por la claridad y perfección de la belleza».<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> PÉREZ CARREÑO, Francisca, *op. cit.*, p.44.



John Constable: El carro de heno.

Análogamente, es interesante traer a colación las palabras de Javier Maderuelo: «En la actualidad se pueden distinguir dos significados diferenciados: desde el punto de vista estético, lo *pintoresco* es la cualidad formal que corresponde a lo pictórico, es decir, a valores plásticos como el cromatismo, las luces, las sombras y las texturas, en contraposición a lo dibujístico, al que pertenecerían las líneas, las siluetas y las formas. En segundo lugar, como una extensión de este primer significado, se puede calificar de *pintoresco* aquello que merece ser pintado porque en su estado natural posee algunas de las cualidades plásticas descritas anteriormente. Más concretamente, el calificativo de pintoresco se aplica a aquellas escenas, paisajes y situaciones, que no tienen cabida entre los temas de la pintura clásica, caracterizados por mostrar historias o momentos tomados de los grandes relatos del pasado, que según su temática pueden ser calificadas de bellas o sublimes, atendiendo a su armonía o heroísmo».<sup>95</sup> Y añade más adelante: «Como categoría, lo pintoresco permite contemplar y valorar estéticamente aquellas cualidades que no entran dentro de las categorías de lo bello y

---

<sup>95</sup> MADERUELO, Javier, «La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin», en GILPIN, William, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada, 2004, p.30.

de lo sublime, establecidas por Burke, tales como lo rugoso, lo áspero, lo deforme, lo irregular, lo variado, lo tosco ... cualidades todas ellas que producen placer sin estar mesuradamente proporcionadas ni provocar patetismo, es decir, sin llegar a ser ni sublimes».<sup>96</sup>

Et término “pintoresco” está recogido por primera vez en 1703, y en esta década comienza a ser objeto de uso. Con el paso del tiempo es William Gilpin (1724–1804) quien da lugar junto a otros coetáneos a lo que se conoce como la estética de lo pintoresco, que dejó reseñado en sus numerosas obras escritas. Sobre el origen de lo pintoresco nos señala Javier Maderuelo: «El término “pintoresco” tiene su genealogía en la palabra “pintor”. Su origen se detecta en el siglo XVII en Italia, donde el lenguaje de las artes plásticas había alcanzado una gran especificidad, allí la palabra *pintoresco* se utilizaba para calificar los efectos de luz y sombra producidos por pintores sensualistas, como Giorgone y Tiziano, que presentaban atención en sus fondos paisajísticos a los cambios de luminosidad y a los fenómenos ambientales. [...] En Inglaterra el término *pinturesque* se había empezado a usar sobre todo para designar lo pictórico en el sentido de lo gráfico (representativo) cobrando autonomía propia; sin embargo no logra afianzarse como término propio del lenguaje estético hasta la década de 1790, cuando aparecen los ensayos de William Gilpin, Uvedal Price (1747–1829) y Richard Payne Knight (1750–1824), junto con los manuales de jardinería paisajística de Humphry Repton (1752–1818). Gilpin utilizó por primera vez el término “pintoresco” en el *Essay Prints*, donde lo define como “ese tipo de belleza que parecería bien en un cuadro”».<sup>97</sup>

Como bien señala Javier Maderuelo, lo *pintoresco* estuvo abanderado además del famoso William Gilpin, por Uvedal Price (autor de *An Essay on the Pinturesque as compared with the Sublime and the Beautiful*, 1794), y por Richard Payne Knight (autor de *An Analytical*

---

<sup>96</sup> MADERUELO, Javier, *op. cit.*, p.33.

<sup>97</sup> MADERUELO, Javier, *op. cit.*, pp.28–29.

*Enquiry into the Principles of Taste*, 1805). William Gilpin (1724–1804) era un artista aficionado educado en Oxford, que influyó decisivamente con sus teorías artísticas, donde hace partícipe al público de la belleza de la Inglaterra rural, promocionando el viaje turístico y la estética pintoresca. Él establecía la diferencia entre lo bello y lo pintoresco de la siguiente forma: «No tenemos ningún escrúpulo en afirmar que la *aspereza* constituye el punto de diferencia esencial entre lo *bello* y lo *pintoresco*, ya que parece que esta cualidad en concreto es la que hace que los objetos sean particularmente apropiados para la pintura». <sup>98</sup> Gilpin contribuyó a educar el gusto popular en cuestión de paisajes a través de estos escritos: era un enamorado de los paseos por la naturaleza, que realmente amaba, y se preocupó de analizar las pinturas de esta clase y dotarlas de un apelativo que englobara cuanto buscaba, la belleza pintoresca. Pero a Gilpin no se debe solamente la inclusión del término pintoresco, también se le puede atribuir la culminación del proceso de gestación del Romanticismo. Con su teoría abre las puertas a la estética de lo sublime. Sobre la influencia de sus publicaciones, nos señala Javier Maderuelo: «La mayoría de los paisajistas del siglo XIX, desde Turner a Monet, trabajaron bajo la influencia de las teorías de lo pintoresco enunciadas por Gilpin». <sup>99</sup>

Para concluir con Gilpin, vamos a acudir a él para leer en sus propias palabras un poco de la teoría estética que asentó: «Y en las *pinturas de paisaje* los objetos suaves jamás producirán una buena composición. En una escena con montañas, ¿qué composición podría formarse con un suave montículo que, surgiendo de un ángulo del cuadro, viniera hacia nosotros por un lado y se cortara con un suave montículo por el otro, con una suave llanura quizá en el medio y una montaña en la distancia? Incluso la idea disgusta. La composición pintoresca consiste en unir en un todo una variedad de partes, y estas partes sólo pueden obtenerse de objetos toscos. Si en la composición que considerábamos se rompieran las suaves montañas y llanuras con diferentes objetos, la

---

<sup>98</sup> GILPIN, William, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada, 2004, p.59.

<sup>99</sup> MADERUELO, Javier, *op. cit.*, p.40.

composición podría llegar a ser buena, suponiendo que de antemano lo fueran sus líneas principales. Si en la composición es necesaria la *variedad*, igualmente lo es el contraste, y ambas cualidades se encuentran en los objetos toscos y ninguna de ellos en los suaves».<sup>100</sup>

No podemos finalizar este capítulo sin señalar a una figura muy destacada del periodo prerromántico, cuya propuesta plástica oscilaba entre lo clásico y lo romántico, defensor de lo pintoresco, y figura clave de la literatura de paisaje: Alexander Cozens (1717–1786). Padre de John Robert Cozens (1752–1797), otro gran paisajista. A Alexander Cozens se le considera representante del paisaje británico idealizado y es seguidor de la línea de Salvador Rosa, Claudio de Lorena y Nicolas Poussin, pero da un paso definitivo hacia delante al dar una importancia extrema a la imaginación en la obra paisajística. Cozens, al igual que Gilpin, estaba familiarizado con la teoría de Edmund Burke, y es probable que ésta sea una de las razones por las que su obra posea características muy cercanas a la estética romántica. En sus paisajes vemos ya representaciones montañosas que bien se podrían englobar dentro de la estética de lo sublime. La figura humana aparece empequeñecida, insignificante al lado de una naturaleza mostrada con toda su magnitud y esplendor.

### **3.2.2. Lo sublime como motivo central.**

Lo sublime es el concepto capital de la teoría romántica, es lo que define y lo que hace destacar este movimiento artístico del resto. Por eso, vamos a ver en concreto que autores desarrollaron esta noción y que significa exactamente. «En el siglo XVIII y significativamente asociada a la Revolución Industrial, a los cambios políticos que se avecinan, a la expansión urbana y sobre todo a la idea de que realmente la naturaleza ya está suficientemente dominada, se produce una reacción contra la

---

<sup>100</sup> GILPIN, William, *op. cit.*, p.67.

naturaleza domesticada, ordenada y racionalizada, al tiempo que surge la atracción por lo que ésta tiene de inconmensurable. “Sublime” es un término que etimológicamente significa lo que está fuera de todo límite, lo ilimitado. Como sentimiento estético, se identifica con la sensación de desbordamiento ante los fenómenos naturales. [...] Para identificar este sentimiento hace falta pensar en los paisajes de Turner, en las excursiones de “irás y no volverás”, en esa inquietud que todavía mueve a los alpinistas a hacer cosas tan sorprendentes como subir a los himalayas sucesivos sin saber si habrá regreso. De repente, el hombre añora el descontrol y el riesgo. Todo el paisaje contemporáneo se encuentra marcado por la tragedia, debido precisamente a ese deseo de encontrar en la naturaleza no lo que resulta familiar, sino aquello que es completamente ajeno al hombre y excede sus posibilidades de control». <sup>101</sup>



J.M.W. Turner: Caída de una avalancha en los Grisones.

Han sido muchos los autores que le han dedicado un lugar a la idea de lo sublime en sus escritos. Las teorías acerca de lo sublime y de lo bello, primero de Joseph Addison (escrita en 1690, publicada en 1712),

---

<sup>101</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, *Los géneros de la pintura*, Madrid, Taurus, 2005, p.262.

luego de Edmund Burke (1757) y más tarde la versión de Immanuel Kant de 1764, de alguna manera impactan en el ánimo de los artistas ingleses, alemanes y escoceses que comienzan a mirar a la naturaleza como fuente todopoderosa, donde el asombro, el temor reverente, la emoción contenida, la turbulencia y el terror, todo ello propio del ánimo sublime, se dan cita junto a figuras humanas empequeñecidas ante el fragor expresivo de lo salvaje e infinito. Añadir, que tanto Addison, Burke como Kant no ignoraron el tratado *Sobre lo Sublime* de Longino, de fecha no precisada ya que se considera que fue redactado entre los siglos I y III, traducido al francés en 1764 por N. Boileau. Valeriano Bozal nos comenta al respecto de la obra de Longino, «El tratado Sobre lo sublime se mueve en el ámbito de la retórica más que en el de la estética y lo que su autor desea aclarar es la naturaleza del “estilo sublime”. El talento para concebir grandes pensamientos, la pasión vehemente y entusiasta, cierta clase de formación de figuras (a la que pertenecen la elección de las palabras y la dicción metafórica y artística) y la composición digna y elevada –que engloba a todas las anteriores– son las fuentes de lo sublime para el autor del tratado».<sup>102</sup>

Aparte de los tres escritores considerados como pilares de la teoría de lo sublime, mencionados en el párrafo anterior, muchos otros contribuyeron de una forma u otra al establecimiento y clarificación de este concepto, como Carl Gustav Carus, Friedrich Hölderlin, Jean-Jacques Rousseau, Jean Paul, Johann Ludwig Tieck, Friedrich Schelling, Johann Wolfgang von Goethe, Alexander von Humboldt, Friedrich von Schlegel, Ferdinand de Saussure, William Wordsworth y un largo etcétera. Entre todos van desvelando los misterios de lo sublime, el vínculo hombre–naturaleza, así como la impronta de lo sublime en el alma humana. Por consiguiente, vamos a centrarnos en los tres escritores

---

<sup>102</sup> BOZAL, Valeriano, “Edmund Burke”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*, Madrid, La balsa de la Medusa nº 80, 2004, 3ª ed., Vol.I, p.54.

principales para ver cómo se implanta lo sublime en la teoría filosófica y estética europea.

El primer escritor de este trinomio es Joseph Addison (1672–1719). Addison expone su noción de sublimidad en su famoso ensayo titulado *Los placeres de la imaginación*, publicado en 1712, en el que se encuentra un capítulo dedicado a lo sublime natural. A Addison se le debe buena parte de las bases del programa romántico que posteriormente tendrá lugar: «En su ensayo *Pleasures of the Imagination* (Los placeres de la imaginación), publicado en 1712 en el periódico *The Spectator*, introduce sus innovaciones más relevantes en la teoría del arte al propugnar, por una parte, la imaginación como fuente principal de la actividad creadora frente a las reglas artísticas impuestas por el clasicismo racionalista, y, por otra, al esbozar cualidades estéticas que, como lo sublime y lo pintoresco, tendrá lugar después un gran protagonismo».<sup>103</sup> En los planteamientos de Addison ya está presente el vínculo entre lo sublime, lo moral y lo ético, esto sería otro de los pilares teóricos del Romanticismo, al igual que la idea de lo inconmensurable. La teoría de Joseph Addison también lleva consigo el germen para reconsiderar la espontaneidad: «[...] Addison explica cómo al placer ante lo grande y lo ilimitado de la naturaleza acompañan a menudo las imágenes de libertad, de eternidad e infinito. Son estas ideas de la facultad superior, el entendimiento, productos de la sola espontaneidad humana, en cuanto diferente de la naturaleza. Por ello, el sentimiento de lo sublime está destinado a jugar un papel fundamental en la estética romántica y moderna en general. Lo sublime excita en nosotros ideas de moralidad y así lo estético adquiere una justificación ética, “más elevada” que el mero placer aunque se haya desligado ya del propio de los sentidos».<sup>104</sup> Es decir, bajo la representación de un paisaje la noción de sublimidad conlleva una intencionalidad espiritual: mejorar, elevar el alma

---

<sup>103</sup> RAQUEJO, Tonia, “*Joseph Addison*”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *op. cit.*, p.48.

<sup>104</sup> PÉREZ CARREÑO, Francisca, “*La estética empirista*”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *op. cit.*, p.46.

humana, recordar las virtudes esenciales del hombre hacía las que debemos encaminar nuestras vidas, dejando claro la posibilidad del castigo, del horror.

De Addison pasamos al filósofo irlandés Edmund Burke (1727–1795), quien en 1757 con su ensayo *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* complementa a Addison. Lo que Burke considera como sublime y como bello, estaba más cerca de la belleza del paisaje de Claudio de Lorena y de la sublimidad de Salvador Rosa que de lo que en el Romanticismo se entendería como tales condiciones. Un aspecto de su teoría que es capital, es que considera tanto lo sublime como lo bello como cualidades morales. Veamos que nos dice Valeriano Bozal acerca de la obra de Burke: «La investigación de Burke se centró en aquel tipo de fenómenos materiales –naturales y artísticos– que podían producir efectos sublimes. Ahora bien, lo absoluto no es cualidad estrictamente física o material, no depende sólo de la magnitud de las cosas –reales o ficticias–, es posible hablar de un absoluto moral o espiritual, sublime también».<sup>105</sup> Es interesante al respecto, acudir a las palabras de Burke para aclarar un poco más de la teoría estética que estableció: «La pasión causada por lo grande y lo sublime en la naturaleza, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que le absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto».<sup>106</sup> Y añade más adelante: «[...] los objetos

---

<sup>105</sup> BOZAL, Valeriano, *op. cit.*, p.56.

<sup>106</sup> BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987, p.42.

sublimes son de grandes dimensiones, y los bellos comparativamente pequeños; la belleza debería ser lisa y pulida; lo grande, áspero y negligente; la belleza debería evitar la línea recta, aunque desviarse de ella imperceptiblemente; lo grande en muchos casos ama la línea recta, y cuando se desvía de ésta a menudo hace una fuerte desviación; la belleza no debería ser oscura; lo grande debería ser sólido e incluso macizo». <sup>107</sup>

Por último, revisemos la idea de lo sublime en Inmanuel Kant (1724–1804), quien culmina la tarea iniciada por Addison en sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, en 1764, donde redefine las características de lo sublime. Kant explica así los rasgos característicos de lo sublime: «este sentimiento viene acompañado algunas veces de cierto horror o también melancolía, en otros casos únicamente de admiración sosegada y, en otros además, de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero lo llamo sublime–terrible, a lo segundo lo noble y a lo tercero lo magnífico. La soledad profunda es sublime, pero de una manera terrible. [...] Lo sublime ha de ser siempre grande, lo bello puede ser también pequeño. Lo sublime ha de ser sencillo, lo bello puede ser limpio y estar ordenado. Una gran altura es sublime del mismo modo que una gran profundidad: sólo que ésta va acompañada con la sensación de estremecimiento y aquélla con la de admiración. Por lo que esta sensación puede ser sublime–terrible y aquella noble». <sup>108</sup>

De la obra de Kant nos comenta Valeriano Bozal: «La concepción kantiana de lo sublime es más compleja que la formulada por el pensamiento de corte empirista, en especial por E. Burke, al que alude directamente en la *Crítica*, pero tiene en cuenta muchos de los elementos de lo que este pensamiento ha venido sirviéndose. En parecido sentido,

---

<sup>107</sup> BURKE, Edmund, *op. cit.*, p.94.

<sup>108</sup> KANT, Inmanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza, 1990, pp.32–34.

Kant habla de la absoluta disparidad entre algunas magnitudes naturales y la capacidad de nuestros sentidos para poder aprehenderlas. También aquí la grandeza es factor decisivo en la elaboración del concepto, pero, a diferencia del empirismo, Kant no se refiere sólo ni estrictamente a los fenómenos naturales –aunque los tiene bien en cuenta, tal como puede apreciarse en su explicación de la tormenta como fenómeno sublime– sino a la posibilidad de establecer magnitudes infinitas, por definición más allá de la capacidad de nuestra intuición sensible, limitada a lo finito. La distancia entre esas magnitudes y nuestra intuición sensible no es solamente grande, es absoluta y nunca podría cubrirse». <sup>109</sup>

Kant define de una forma sencilla la esencia de lo sublime al dotarle de una capacidad empática inusitada, casi catártica en el corazón del espectador, y que describe muy bien en esta sentenciosa frase en la que separa diametralmente lo sublime de lo bello: «Lo sublime conmueve, lo bello encanta». <sup>110</sup> Y es más: «La teorización kantiana de lo sublime es momento central en la *Crítica del Juicio* en tanto que establece la conexión entre estética y moral. El objeto que, por su inadecuación a la intuición, pone en tensión a las facultades, suscita en nosotros una idea de la naturaleza en sí, no de este o aquel fenómeno, sino de la naturaleza en si misma, una idea, empero, de lo que llamamos sublime en la naturaleza, fuera de nosotros o también en la interior (verbigracia, ciertas emociones), se representa como fuerza del espíritu para elevarse por encima de ciertos obstáculos de la sensibilidad por medio de principios morales». <sup>111</sup>

Cuando Eugenio Trías explica la noción de lo sublime para Kant, sintetiza en cinco pasos las etapas para llegar hasta ella, que mostramos a continuación por la claridad con la que expone la idea Kantiana:

---

<sup>109</sup> BOZAL, Valeriano, *"Inmanuel Kant"*, en BOZAL, Valeriano (ed.), *op. cit.*, p.195.

<sup>110</sup> KANT, Inmanuel, *op. cit.*, p.32.

<sup>111</sup> BOZAL, Valeriano, *"Inmanuel Kant"*, *op. cit.*, p.197.

«1– Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, caótico e ilimitado. 2– Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y de temor. 3– Conciencia de nuestra insignificancia frente a esa magnitud inconmensurable. 4– Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una idea de la razón (Infinito de la naturaleza, del alma, de Dios). 5– Mediación cumplida entre el espíritu y naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud. A través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, número y fenómeno, quedan superados en una síntesis unitaria. El hombre “toca” aquello que le sobrepasa y espanta (lo inconmensurable); lo divino se hace presente y patente, a través del sujeto humano, en la naturaleza; con lo que el destino del hombre en esta tierra queda, en esta situación privilegiada, puesto de manifiesto. El Romanticismo no hará sino elevar a programa y a ejercicio artístico este fondo ideológico promovido por el viejo Kant de la Crítica del Juicio».<sup>112</sup>

Tras estas disquisiciones sobre lo sublime a través de estos tres autores, cabe añadir que lo que empezó como un ejercicio filosófico clasificatorio terminó convirtiéndose en un ideal de vida. Todas estas ideas de lo sublime aplicadas al arte se exteriorizaron con gran fuerza entre los artistas románticos. Sin embargo, su implantación no fue instantánea, a pesar de ser un concepto del que se tenía noticia desde 1712 con la obra publicada por Addison, sino que habría que esperar hasta bien avanzado el siglo XVIII para que este término empapara el arte y se produjera de manera igualmente significativa un cambio en el arte pictórico.

---

<sup>112</sup> TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2006, p.34.

## **4. Analogías y paralelismos entre la pintura de paisaje romántica y el Expresionismo abstracto a través de Robert Rosemblum.**

### **4.1. Caspar David Friedrich.**

Es hora de sumergirnos en la vida y obra de los dos artistas románticos más destacados, Caspar David Friedrich (1774–1840) y Joseph Mallord William Turner (1775–1851). Nos centramos en ambos pintores por ser la culminación del paisaje romántico por excelencia. Aún no estudiando al resto de pintores románticos, si que merece la pena citar algunos de los más sobresalientes, como es el caso de John Robert Cozens (1752–1797), John Constable (1776–1837), Tomas Girtin (1775–1802), Philipp Otto Runge (1777–1810), John Martin (1789–1854), Thomas Cole (1801–1848), Théodore Géricault (1791–1824), Eugène Delacroix (1789–1863), Paul Delaroche (1797–1859), Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1828), etcétera.

Empezamos con el primero de los dos colosales paisajistas del Romanticismo, Caspar David Friedrich. Su carácter posee parte de los rasgos supuestamente característicos del artista romántico: melancólico, solitario, retraído, viviendo en su mundo y con un marcado sentido de la presencia de la muerte, que se revela en cada cambio de la naturaleza y que se observa en su obra pictórica. Sus impresionantes paisajes, en los que la inmensidad de la naturaleza engulle literalmente a las figuras humanas, es una muestra de los polifacéticos significados que alcanzaría la naturaleza en su obra romántica. La idea de ciclo, tan habitual en su trabajo (las estaciones, los momentos del día, el paso de los años, etcétera), es parte de este sentimiento acerca del constante transformarse de las cosas, de la vida y de la muerte perpetua de todas los seres.

El pintor de Greifswald, “convivió” con la muerte muy joven en tanto que dos de sus hermanos fallecieron durante su infancia, y una hermana murió de tifus a los veinte años de edad. Un hecho traumático, que marcaría al pintor para toda su vida, fue el fallecimiento de su hermano Johann Chirstofer, un año menor que él. Habiendo caído Friedrich al agua al volcar una pequeña embarcación en la que navegaban, su hermano se lanzó a salvarlo, pereciendo en el mismo intento ante los ojos de Friedrich, quien tenía entonces trece años.

Durante su juventud, Friedrich se crió en un ambiente de devota religiosidad luterana, acendrada por las lecturas diarias de textos religiosos que su padre realizaba como parte de la formación de sus hijos. En torno a 1790, Friedrich comenzó a iniciarse en las técnicas de dibujo y el color como “pupilo” de Johann Gottfried Quistorp (1755–1835), profesor de dibujo en la Universidad de Greifswald. Su enseñanza fue determinante, así como la posibilidad de acceso a su espléndida colección de libros y grabados en cobre. Fue Quistorp quien acostumbró a Friedrich a recorrer a pie los alrededores de la ciudad y le descubrió numerosos lugares, entre ellos Eldena, Güstzkow o la isla de Rügen. Otro factor decisivo en estos años, fue la relación con el poeta y pastor Gotthard Ludwig Theobul Kosegarten (1758–1818), amigo de Quistorp, cuyas doctrinas de pietismo panteísta (tendencia del protestantismo) y romántico habrán de influir de forma decisiva en Friedrich, y como no, en su obra pictórica posterior. Éste acudiría en numerosas ocasiones a visitarlo a Altenkirchen, en Rügen, de donde Kosegarten era prior. Allí no sólo se empapó de los países Bálticos, sino que escuchó las disertaciones del sacerdote sobre la presencia de Dios en la naturaleza, y se familiarizó con los temas de la poesía y los mitos nórdicos primitivos. También en esa época se percibe la huella del teólogo protestante Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher (1768–1834) en el pintor pomerano. Schleiermacher apoyaba a los artistas románticos insistiendo en su cercanía con Dios ya que, según él, la religión era el sentimiento e

intuición del universo, que era lo mismo que perseguían los artistas: la comunión con el absoluto, con lo universal, a través de la naturaleza.

El hecho que las pinturas de Friedrich posean un contenido religioso tan claro, y se centre tanto en lo natural en detrimento del paisaje ciudadano, se debe no sólo a su declarada religiosidad protestante y a sus influencias juveniles señaladas, sino también a las características del protestantismo en sí: los protestantes rechazaban las estructuras arquitectónicas, es decir, las iglesias, en el sentido de que Dios no “residía” ni en ellas, ni en objeto alguno puesto que «lo divino es algo incorpóreo, que no se puede ver ni tocar, y de ilimitada presencia».<sup>113</sup> En consecuencia, la naturaleza es un vehículo mucho más idóneo para sentir a Dios dada su infinitud mutua, y es algo que los pietistas se encargaron de popularizar de forma convincente.

Además, existen puntos en común de gran importancia entre los llamados románticos alemanes y el propio Friedrich, que no se pueden olvidar: el marcado carácter nacionalista y los *revivals* en el campo artístico (lo gótico), la nota mística, y el aspecto panteísta de una obra centrada en la naturaleza salvaje e indómita, en la que asistimos a un puente entre lo humano y lo divino. El contenido religioso de la obra de Friedrich es destacado en tanto que el fin último es el de inducir al observador a sentir la presencia superior que habita el cuadro –Dios–, a emocionarse, a elevarse espiritualmente, a sentir el choque de ese mensaje urgente e interior que clama desde las pinceladas de la pintura. Friedrich buscó la presencia de lo Divino en la naturaleza, en tanto que como protestante pretendió transformar los tradicionales temas religiosos para así adaptarlos a un mundo laico, profano, secular. Uno de los aspectos más radicales de la pintura romántica fue el intento de sustituir los grandes lienzos de escenas históricas o religiosas por el paisaje. Los pintores románticos pretendieron que el paisaje, sin figuras, alcanzara la

---

<sup>113</sup> ARNALDO, Javier, “Introducción”, en GUSTAV CARUS, Carl, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Madrid, Visor, 1992, p.30.

significación heroica de la pintura histórica. El dilema personal de Friedrich, fue su necesidad de revitalizar la experiencia de la divinidad en un mundo laico externo a los dominios consagrados de la iconografía cristiana tradicional. En sus obras reflexionó acerca de la conexión espiritual entre la existencia humana y la naturaleza. Friedrich sentía, como muchos románticos, que Dios se manifestaba en el paisaje y que el arte era el perfecto mediador entre la divinidad contenida en la naturaleza y el individuo. Éste señaló en una ocasión “El sentimiento nunca puede ser contrario a la naturaleza, siempre es coherente con ella”. Quería generar un sentimiento de religiosidad a través de una nueva temática: el paisaje.

La búsqueda teológica de la divinidad fuera de la pompas de la Iglesia constituyó el dilema central de más de un artista romántico: cómo expresar las experiencias de lo espiritual, de lo trascendental, sin tener que recurrir a temas tradicionales como la Adoración, La Crucifixión, la Resurrección, la Ascensión, cuya vitalidad, en el Siglo de las Luces, era constantemente socavada. La experiencia de lo sobrenatural, de lo divino, fue traspasada de los tradicionales temas religiosos a la naturaleza: el paisaje se utilizó como alegoría de unas determinadas ideas religiosas. Es por esto, por lo que Friedrich invistió al paisaje de una significación trascendental.

La famosa frase del escultor francés David d'Angers, “He aquí un hombre que ha descubierto la tragedia del paisaje” (1834), está haciendo referencia a una de las cualidades más genuinas de la obra friedrichiana. De lo trágico en la obra de Friedrich, Rafael Argullol ha realizado un análisis bastante revelador: «La mayor parte de los cuadros de Friedrich está guiada por la duda ilimitada que la contradictoria visión del infinito, tan magistralmente explicada en los versos leopardianos suscita en el hombre romántico. Es una *duda cósmica* que es fundamental en el momento de desvelar equívocos: el paisaje romántico no tiene nada que

ver con las degradaciones bucólicas o pastoriles al que, con frecuencia, se ha asimilado, sino que es sustancialmente trágico. El artista romántico no se siente arropado por la Naturaleza, sino seducido y anonadado; el artista romántico celebra la Naturaleza, mas esta celebración no es sólo un canto a la Belleza primigenia, sino también al sacrificio aniquilador que se cierne sobre los hombres. Al igual que en los grandes himnos de Hölderlin y Wordsworth, al igual que en las sinfonías de Beethoven y Schumann». <sup>114</sup>

Los inicios de Friedrich, encasillados en la disputa con Friedrich Wilhem Basilius von Ramdohr (1757–1822, chambelán de la corte), desvelan una interesante problemática en este enfrentamiento entre el chambelán y el artista: la pintura de paisaje no era más que un género inferior, que no podía en ningún caso a ojos de Ramdohr superponerse a la pintura religiosa, es decir, según este último, el paisaje carecía de la importancia de otros géneros, tan necesaria para ocupar el destino decorativo de cualquier imagen propia del santoral pictórico al que la sociedad estaba habituada. Por ello, cuando Ramdohr en su artículo de 1809 al respecto de “Sobre un cuadro de paisaje destinado a ser hoja de retablo” publicado en la revista “*Zeitung für die elegante Welt*” dice que: «[...] es una verdadera impertinencia que la pintura de paisaje pretenda introducirse furtivamente en las iglesias y alzarse sobre los altares» <sup>115</sup>, da en la diana del problema social al que se enfrentaba Friedrich, con su acusada religiosidad, a través del paisaje, y le molestaba que en sus obras el espectador se sintiese perdido porque no comprendía nada.

Sobre esta obra, el Retablo de Tetschen, es interesante traer a colación las palabras del artista alemán para aclarar su contenido: «[...] Descripción del cuadro. En la cima de una roca se alza la cruz, rodeada

---

<sup>114</sup> ARGULLO, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Destino, 2000, p.49.

<sup>115</sup> WOLF, Norbert, *Caspar David Friedrich. El pintor de la calma*, Madrid, Taschen, 2003, p.27.

de abetos siempre verdes, y adornado de brotes siempre verdes el tronco de la cruz. El sol cae resplandecientemente, y el púrpura del crepúsculo ilumina al Redentor en la cruz. [...] Claro que esta imagen tiene un significado, aunque le sea oscuro al chambelán. Es intencionado el que Jesucristo, adosado en la cruz, se vuelva hacia el sol poniente, como imagen del Padre Eterno. Con la doctrina de cristo murió un viejo mundo en el que Dios Padre se movía de forma inmediata en la tierra, en el que preguntaba a Caín: ¿por qué te irritas y se alteran tus ademanes?, en el que entregó entre rayos y truenos las tablas de la ley, en el que dijo Abraham: ¡descázate, pues es sagrada la tierra que pisas!. El requisito, que el chambelán Von Ramdohr tiene por indispensable, de que un paisaje haya de presentar varios planos por entero, no lo reconoce Friedrich. Tampoco admite Friedrich que sólo sea pictórico aquello en lo que hay siempre una máxima variedad de forma y color; que junto a una línea recta deba haber necesariamente una línea curva; que mientras una línea salta invitando a la alegría a otra tenga que arrastrarse con triste cuidado; que mientras una línea se pierde en la floresta haya otra que nos ofrezca amablemente la “Urania” de Von Ramdorh, y una tercera que sirva de buen grado reglas de arte a nuestra mesa. En suma, Friedrich es un desairado enemigo del llamado contraste. El encuentra una locura el querer expresarse por medio de contradicciones –así aceptan el contraste las personas de alma tosca–. Toda obra de arte debe acogerse aun sentido determinado, mover el alma del espectador, ya sea hacia la alegría o hacia la tristeza, ya sea hacia la pesadumbre o hacia la felicidad, pero no debe pretender aunar todos los sentimientos y confundirlos como en un remolino. La obra de arte sólo debe querer ser una cosa, y esa voluntad debe seguirse en el conjunto, y en cualquier fragmento de ella debe tener la impronta del conjunto, y no esconderse, como muchas personas esconden alevosa malicia tras palabras lisonjeras. Contraste, decís, es la regla de las reglas, la primera ley del arte, pero sólo para vosotros, para quienes el contraste del espíritu es sólo contraste del

cuerpo. ¡Así está bien!».<sup>116</sup> Sobre esta pintura de Friedrich comenta Hugh Honour: «*La cruz de las montañas* de Caspar David Friedrich podría confundirse a primera vista con un ejercicio en la tradición de las perspectivas sublimes del siglo XVIII, la representación de un crucifijo de los que suelen erigirse en los países católicos como monumento conmemorativo o como lugar de peregrinación. Pero aunque la suave hierba de la cima del monte, los oscuros abetos y las nubes iluminadas por el resplandor del ocaso estén representados con meticulosa fidelidad a la naturaleza, transmite una sensación de quietud ensimismada, una tranquilidad sobrenatural casi alucinante». <sup>117</sup>



C.D. Friedrich: La cruz en la montaña.

“La cruz en la montaña” (El retablo de Tetschen, 1807–1808) puso a Friedrich en el foco de la opinión pública, lo catapultó hacia la fama, aunque no exento de polémica. Paralelas a esta obra, repitiendo su

---

<sup>116</sup> DAVID FRIEDRICH, Caspar, “*Carta al profesor Schulze sobre el Altar de Tetschen*”, en ARNALDO, Javier, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1994, pp.167–169.

<sup>117</sup> HONOUR, Hugh, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 2004, pp.28–29.

esquema revolucionario de contenido panteísta, son “Monje junto al mar” (1808–1810) y “Abadía en el robledal” (1809–1810), ambas presentadas a la exposición de la Academia de Bellas Artes de Berlín en 1810. Estos dos lienzos, generaron una crítica vehemente pero también la adhesión entusiasta, por vez primera, de los literatos románticos, dada la capacidad de expresar temores y emociones que Friedrich confiere en ellas al paisaje. Ambas obras fueron adquiridas por el rey de Prusia, Federico Guillermo III y además fueron la ocasión para que Friedrich fuera elegido miembro de la Academia berlinesa. En ningún otro momento de su vida volvería Friedrich a despertar tan profunda comprensión y tan gran admiración como en los años en torno a 1810.



C.D. Friedrich: Abadía en el robledal.

Sobre “Monje junto al mar” es interesante citar las palabras de Heinrich von Kleist las cuales fueron publicadas en la revista “*Berliner Abendblätter*” en 1810: «En una soledad infinita, en la orilla, es hermoso avizorar bajo el cielo turbio un ilimitado desierto marino. Y esto ocurre en tanto se haya ido allí, se haya querido volver, se haya querido pasar al otro lado, no se haya podido, se eche en falta la vida, y la voz de la vida se perciba, pese a todo, en el zumbido de la pleamar, en el desliece del aire, en el soplo de las nubes, en el grito solitario de los pájaros. Esto ocurre por una exigencia del corazón y –si es que así puedo explicarlo–

por el perjuicio que la naturaleza nos causa. Pero ante el cuadro es esto imposible, y lo que yo mismo debía encontrar en el cuadro, lo encontraba en mí y el cuadro, y esto era una exigencia de mi corazón al cuadro y un perjuicio que el cuadro causaba en mi corazón. Era así yo mismo el capuchino y era el cuadro la duna; pero aquello que yo debía mirar con anhelo no estaba: el mar. Nada puede ser más triste y más precario que esta posición en el mundo: una única chispa de vida en el imperio de la muerte, el solitario punto medio del círculo solo. Este cuadro, con sus dos o tres misteriosos objetos, se presenta como el Apocalipsis, como si estuviera en posesión de los pensamientos de Young, y, dado que, uniforme y sin límites, este cuadro carece de otro primer término distinto al marco, cuando se mira es como si a uno le arrancasen los párpados. No obstante, sin lugar a dudas, ha doblado este pintor un camino nuevo en su territorio artístico; y estoy convencido de que con su alma se dejaría representar una milla cuadrada de arena de Brandeburgo, con un berberís en el que una corneja se esponja solitaria, y también de que este cuadro habría de surtir un efecto verdaderamente ossiánico o Kosegartiano. Sí, pues de pintar con su propia tiza y su propio agua, algo que creo, podría hacerse llorar a los zorros y a los lobos: es éste, sin duda, el elogio más firme que puede hacerse a este modo de pintura de paisaje. Mis propios sentimientos acerca de esta maravillosa pintura son, de todos modos, demasiado confusos; por eso, antes de formularlos por completo me he propuesto dejarme instruir por las expresiones de aquellos que, en pareja, pasan ante ella de la mañana a la tarde».<sup>118</sup>

Norbert Wolf, nos comenta al respecto de estas dos obras, “Monje junto al mar” y “Abadía en el robledal”: «En estos dos lienzos se expresa claramente lo que, a partir de ahora, caracterizará la composición de Friedrich y que le distingue de la tradición clásica: los elementos de una “belleza negativa” –monotonía consciente, repetición formal, la cooperación del vacío en el cuerpo sonoro del cuadro, así como un

---

<sup>118</sup> VON KLEIST, Heinrich, “*Sentimientos ante un paisaje marino de Friedrich*”, en ARNALDO, Javier, *op. cit.*, pp.134–135.

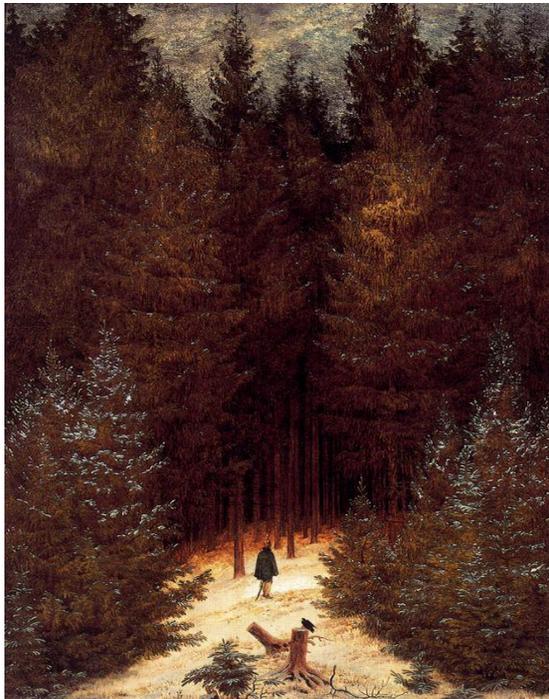
extraño enlace entre la cercanía y la lejanía de la naturaleza—. Los motivos individuales son permeables para los tonos anímicos y generan sentimientos semejantes en el observador». <sup>119</sup>

Dentro de la propuesta pictórica de Friedrich, al margen de sus obras de contenido religioso, es interesante mencionar sus cuadros de carácter político, en tanto que supusieron una reivindicación o “ataque” a la ocupación Napoleónica. En 1806, Napoleón ocupó la mayoría de los territorios alemanes, una tremenda amargura aventaba el odio a los franceses y alimentaba el naciente sentimiento nacional alemán. El sentimiento patriótico de Friedrich se fue acentuando; en 1813 conoció al poeta, patriota y revolucionario Ernst Moritz Arndt (1769–1860), con quien le unió una gran amistad. A diferencia de otros pintores, como Georg Friedrich Kersting (1785–1847), Philipp Veit (1793–1877) y Ferdinand Olivier (1785–1841), Friedrich no tomó parte activa en la Guerra de Liberación (1812–1814), aunque sí que contribuyó económicamente a ella. Cuando las tropas francesas entraron en Dresde en 1813, el pintor se retiró al Elbsandsteingebirge, y no retornó hasta poco antes de la batalla que forzó a los franceses a abandonarla. Friedrich, alcanzó un gran éxito en marzo de 1814 en la exposición conmemorativa de la liberación de Dresde de manos de los franceses, a la que presentó “Tumbas de los caídos por la libertad” (1812), “La tumba de Arminio” (1813–1814) y “El cazador en el bosque” (1814). La obra quizá más conocida y seguramente de más contenido político es “El cazador en el bosque”, sobre esta obra nos comenta Nobert Wolf: «Fue concebida en el verano de 1813 y se expuso en marzo del siguiente año en la exposición patriótica de Dresde, con la indicación de que el cazador, perdido, oye cómo un cuervo entona su canto fúnebre sobre el tronco de un árbol. Esto corresponde a un apunte en el catálogo del primer propietario, el príncipe Malte von Putbus, quien también había destacado en las guerras de liberación. Dice esta nota: “Es un paisaje de invierno; el jinete, que ya ha

---

<sup>119</sup> WOLF, Nobert, *op. cit.*, p.34.

perdido el caballo, corre a los brazos de la muerte, mientras que un cuervo grazna a la muerte”. La figura del soldado aparece en una soledad deprimente en un claro del bosque nevado. Sus huellas en la nieve también se perderán pronto. Ante esta situación desesperada, prácticamente no había ningún contemporáneo de Friedrich que no pensara en el desastre de las tropas napoleónicas en el invierno ruso; es posible que además el bosque de abetos fuera un símbolo de los patriotas alemanes apiñados, al igual que los jóvenes árboles del primer plano simbolizan la generación de la posguerra».<sup>120</sup>



C.D. Friedrich: El cazador en el bosque.

En tiempos de ocupación francesa los románticos aprovecharon para llamar la atención sobre el pueblo, tanto tiempo oprimido y subestimado. A la derrota de Napoleón no siguió una política renovadora, antes bien, el sistema de la Restauración se encargó de volver a poner en práctica la política absolutista monárquica de antes de la Revolución. Las esperanzas de los patriotas como Friedrich se vieron frustradas. Él mismo

---

<sup>120</sup> WOLF, Nobert, *op. cit.*, pp.40–41.

explicaba así la negativa a celebrar la memoria de los muertos con la construcción de monumentos conmemorativos: «Mientras que sigamos siendo siervos de príncipes, no pasará nada grande. Cuando el pueblo no tiene voz no se le permite tampoco sentirse como tal y honrarse».<sup>121</sup>

Un signo externo de esta disconformidad nacionalista y política es la adopción del traje tradicional germano. Había sido parte de la lucha contra Francia, y en 1815 fue retomado por los estudiantes de signo republicano, con tal éxito que se convirtió en el atuendo propio de los artistas e intelectuales. Tras la reacción de 1819, cuando los republicanos fueron perseguidos como “demagogos”, el traje fue prohibido. A pesar de ello, apareció de forma recurrente en los cuadros de Friedrich, lo que suponía una arriesgada manifestación pública de sus inclinaciones políticas. Dicho traje se puede comprobar en varias obras del artista alemán, valgan como ejemplo: *Dos hombres contemplando la luna* (1819), *El viajero contemplando un mar de nubes* (1818), *Hombre y mujer contemplando la luna* (1824), *Paisaje al atardecer con dos hombres* (1830–1835), etcétera. Con el paso del tiempo, la posición política de Friedrich empezaría a ser muy incómoda, y fue sin duda, una de las causas de su rápido declive en el favor popular y de la crítica. A partir de la Restauración, su popularidad se vería disminuida y su aceptación no era la misma entre la burguesía ilustrada.

El año 1818, supuso un punto de inflexión para la producción pictórica de Friedrich, en tanto que fue el año en el que contrajo matrimonio con la joven Carolina Bommer, una joven Sajona de 25 años de edad. La positiva influencia de Carolina se aprecia en el hecho de que a partir de aquel momento se multiplicaron las representaciones de mujeres en su obra, sirva como ejemplo: *“En el velero”* (1819), *“Rocas cretáceas en Rügen”* (1818), *“Mujer ante la salida del sol”* (1818–1820), *“Mujer en la ventana”* (1822), *“Hombre y mujer contemplando la luna”*

---

<sup>121</sup> WOLF, Nobert, *op. cit.*, p. 45.

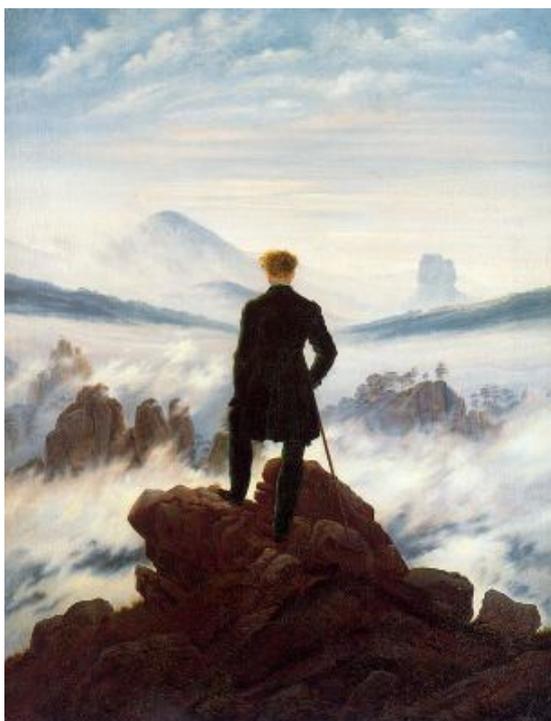
(1824) y “Salida de la luna a orillas del mar” (1821), entre otras. En esta época hubo un “cambio” en su estilo, se detecta un nuevo énfasis en las figuras, generalmente en pareja, en especial en lo que se refiere a la figura femenina, a la que dotó de nuevos contenidos simbólicos.

Las figuras de Friedrich, comúnmente, aparecen de espaldas al espectador de la obra, observando el magnífico espectáculo que ofrece la naturaleza. «Los personajes de Friedrich, con los ojos dirigidos hacia el infinito, hacia lo desconocido, están casi siempre vueltos de espaldas, sin mirar al espectador. ¿Se trata de símbolos de la enorme distancia que hay entre el hombre y la naturaleza o de su unión profunda? ¿De la expresión del carácter trágico de la existencia humana, que transcurre lejos de la naturaleza, o de la imagen de la fusión entre el hombre y el mundo circundante? El espíritu romántico del artista le lleva a creer en la superación de la fractura entre el hombre y la naturaleza gracias a la fuerza conciliadora del universo. [...] La pequeñez del hombre frente a la infinitud de la naturaleza suele acentuarse por las dimensiones reducidas de las figuras, símbolos de la profunda soledad del individuo y de su tensión hacia una unión armónica con lo divino. El espectador tiende a identificarse con esos misteriosos personajes, convirtiéndose de algún modo en protagonistas de la pintura y proyectando su propia interioridad dentro de los paisajes espiritualizados de Friedrich».<sup>122</sup> Al hilo de lo señalado, comenta Hugh Honour, «Las figuras de Friedrich suelen ser ajenas al paisaje –como su “caminante”–: ni pertenecen por completo a su mundo ni al nuestro, se sitúan al borde de la realidad. Inmóviles, aisladas, parecen estar en el seno de la naturaleza y al tiempo, sin embargo, como un poco fuera de ella, sintiéndose a la vez a sus anchas y enajenadas, símbolos de la ambigüedad y de la alienación. Vistiendo ropas extrañas, pasadas de moda, de cierto sabor dominguero, se diría que estuvieran orando, o más bien en autocomunión, explorando reinos situados más allá del mundo de la percepción sensible y por encima del entendimiento

---

<sup>122</sup> RUSSO, Raffaella, *Friedrich. La naturaleza y el individuo en el romanticismo alemán*, Barcelona, Electa Bolsillo, 1999, p.62.

humano. Ocasionalmente nos recuerdan a los místicos representados en las miniaturas medievales, presenciando las visiones apocalípticas que describían. Pero la analogía sería tal vez más próxima con la *Sacra conversazione*, donde los santos del paisaje se relacionan con la virgen de una manera muy parecida a como las figuras de Friedrich lo hacen con las montañas, los árboles, el mar, el arco iris o la luna». <sup>123</sup>



C.D. Friedrich: El viajero contemplando un mar de nubes.

En la etapa de madurez pictórica, Friedrich, desilusionado por los acontecimientos políticos posteriores al periodo napoleónico y por el frustrado nacimiento de un estado liberal alemán, abandonó las pinturas de tema patriótico para retornar de nuevo a las pinturas religiosas de sus inicios. Al mismo tiempo, desaparecieron también las representaciones de su mujer Caroline de su obra pictórica. El aislamiento, el ensimismamiento y el progresivo repliegue sobre sí mismo no se debieron sólo al cambio de situación política, sino también a que cada vez se sentía más aislado e incomprendido. Las críticas a sus obras se hicieron cada vez más ásperas, sus paisajes resultaban monótonos, oscuros, melancólicos y

---

<sup>123</sup> HONOUR, Hugh, *op. cit.*, pp.84–85.

anticuados. Progresivamente su popularidad descendió en gran medida en tanto que empezaban a predominar la Escuela de Dusseldorf, el historicismo y la religiosidad de los Nazarenos y, en general, el arte burgués que desembocó en el Biedermeier. «En torno a 1810 un grupo de jóvenes pintores, encabezados por los artistas Friedrich Overbeck y Franz Pforr, se trasladan de Viena a Roma con la intención de dar vida a una nueva pintura de tipo religioso, que se opone al Neoclasicismo y asume como modelos a los pintores del siglo XV hasta Rafael. En Viena, esos artistas se habían apartado de la academia, formando la hermandad de San Lucas, patrono de los pintores. Tras llegar a Roma, entran inmediatamente en contacto con los artistas e intelectuales extranjeros que gravitan en torno a Villa Malta. Koch y Thorvaldsen admiran sus obras, que ilustran la vida de los santos, reproducen episodios históricos extraídos de la Edad Media alemana e ilustran obras literarias. Goethe, en cambio, llega incluso a hablar de la “imbecilidad nazarena”, de estos artistas “neoalemanes–religiosos–patrioterros” de cabellos largos y rubios. Los Nazarenos se sienten investidos de una especie de misión, que les lleva a vivir en comunidad en el convento de San Isidro, en Roma, y a seguir un modelo de vida comunitaria, realizando trabajos colectivos y remitiéndose a la vida de los antiguos artesanos. Su arte, literario y culto, con continuas referencias a Fra Angelico, Pinturicchio y Perusino, es rico en contenidos morales».<sup>124</sup>

El impulso de esta nueva pintura amargó enormemente a Friedrich, que vertió todas sus opiniones sobre el arte y estas corrientes pictóricas en sus “Declaraciones en la visita a una exposición (1830)”: «Este cuadro está bien hecho, pero no está ponderado; ha sido inventado, pero no sentido. Este otro ha sido profundamente sentido, pero está mucho menos ponderado y aún peor hecho. [...] Se dice de este pintor que tiene todo el poder sobre el pincel. ¿No sería más correcto decir que se halla bajo el dominio de su pincel? Sólo por la vanidad de brillar en la pintura y

---

<sup>124</sup> RUSSO, Raffaella, *op. cit.*, p.94.

adquirir destreza con el pincel sacrificó lo más elevado, naturaleza y verdad, y logró así una pasable fama al brillar como pintor práctico. [...] La única fuente verdadera del arte es nuestro corazón, el lenguaje de un ánimo infantil puro. Una pintura que no haya surgido de ese manantial sólo puede ser artefacto artesano. Toda obra de arte auténtica se percibe en hora solemne, y nace en feliz hora, a menudo sin que el artista sea consciente, desde un impulso interior del corazón. Cierra tu ojo corporal, para que veas primero tu pintura con el ojo del espíritu. Entonces deja salir a la luz lo que viste en la oscuridad, para que pueda ejercer su efecto sobre los otros, del exterior al interior. El arte no consiste en solucionar problemas, eso sería en todo caso hacer piezas de arte. El pintor se ejercita en la invención, en la composición, como la llaman. ¿No significa esto, en otras palabras, que se ejercita en separar remiendos y recoser? No inventada, sino sentida a de ser una pintura. [...] Si el cuadro ha sido sentido verdaderamente, el comentario de los demás sólo resulta molesto. Pero, aunque el cuadro no haya sido sentido y sea tan sólo una mala artesanía, los comentarios y advertencias de otros no dejan de ser inútiles; pues, quien así se dispone, tampoco adopta la palabra profundamente sentida. El hombre, el pintor, está obligado a la propiedad del espíritu. De ahí la originalidad y la unicidad en ese cuadro. Dado el aislamiento en el que XX vive, no sabe de muchas cosas, y menos aún de lo que la presunción y la arrogancia han elevado a ley, y como tal doctrina tampoco puede persuadirle. No estar instruido es a menudo una suerte para el hombre de talento espiritual. La doctrina y la instrucción excesivas, como hemos dicho, tan sólo ahogan lo espiritual en el hombre, y alzan a mediocridad la medianía. El perjuicio es mayor que el posible premio. Ya no se considera válida como tarea la interpretación espiritual de un tema en la pintura de paisaje, aunque sea con la más seria aspiración de imitar fiel y verdaderamente la naturaleza, sino que lo que la época nos exige es la copia fidedigna de los cuerpos, esto es, lo largo, lo ancho, lo alto y las formas y colores; pues, según el parecer de estos señores, precisamente sólo en eso puede expresarse el espíritu. Esto se denomina abnegación

pura, sumisa, infantil, y sacrificio de la propia voluntad. Por lo tanto: el pintor no debe querer, sino pintar. [...] El pintor no debe pintar meramente lo que se ve ante sí, sino también lo que ve en sí. Y si en sí no ve nada, que deje entonces de pintar lo que ve ante sí. Pues si no, sus cuadros parecerán biombos tras los que uno sólo espera ver enfermos o, quizá, cadáveres. El señor XX no ha visto nada que no pueda ver cualquier otro, a no ser que sea ciego, y a los pintores se les exige ver más.»<sup>125</sup>

En otra de sus cartas, también de 1830, Friedrich arremete contra la pintura que se estaba imponiendo por parte de la crítica especializada: «Pronto será, entre los muchos pareceres, también éste mi parecer: la rigurosa imitación de la naturaleza hasta la mínima particularidad debe ser la aspiración del arte. Pero entonces: rigurosa y también esclava imitación de la naturaleza y ejecución ultradimensional son propias del arte malogrado. El arte no debe en modo alguno proponerse el engaño, y ejecuciones de tal dimensión constriñen la imaginación del espectador; la imagen sólo debe insinuar, y, ante todo, excitar espiritualmente y entregar a la fantasía un espacio para su libre juego, pues el cuadro no debe pretender la representación de la naturaleza, sino sólo recordarla. La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse. Descubrir el espíritu de la naturaleza y penetrarlo, acogerlo y transmitirlo con todo el corazón y el ánimo entregados, es tarea de la obra de arte. Pronto se enseñará que concentrar la luz en un punto es absolutamente imprescindible para conseguir un efecto, y ha de recordarse a Rembrandt en este asunto como el modelo por excelencia. Pero luego se enseñará a su vez que el verdadero artista debe despreciar tales medios comunes que producen un efecto fulminante. Tan pronto se aconseja utilizar mucha pasta de color, pues si no, la pintura apenas duraría; tan pronto lo contrario: ¡Oh, debe economizarse mucho al aplicar los colores, y también repintar de continuo, pues si no, no podría

---

<sup>125</sup> DAVID FRIEDRICH, Caspar, *“Declaraciones en la visita a una exposición (1830)”*, en ARNALDO, Javier, *op.cit.*, pp.94–98.

mantenerse la claridad! También se recomienda que, en la medida de lo posible, se lleve a cabo todo en una sola sesión, para conservar así claridad, la ligereza y la libertad del color y la pincelada, pues todo repinte posterior estaría ligado, y, con ello, atado, a un repinte anterior. Pero ¿qué hay que hacer y qué hay que dejar de hacer ante tanto parecer y tantas doctrinas contradictorias? ¡Sigue la voz interior y acepta lo que te dice, y deja para los otros lo que a ellos les parezca justo, o no atiendas a nada de todo eso, pues no todo es para todos!». <sup>126</sup>

Una aportación interesantísima que nos permite profundizar en los paisajes de Friedrich, es la que nos hace Carl Gustav Carus (1789–1869), filósofo, científico y médico, gran amigo del pintor alemán, en una carta de 1835: «Me era de gran importancia conocer el modo de proceder que tenía Friedrich para la realización de sus cuadros. El no hacía nunca bocetos, cartones o esbozos de color para sus pinturas, pues sostenía (y seguramente no sin razón) que con tales auxilios la fantasía pierde siempre algo de su ardor. No empezaba un cuadro hasta no tener su imagen viva ante el alma. Luego dibujaba en el lienzo limpio; primero, ligeramente con lápiz y pastel, y luego, con mayor precisión, utilizando pluma y tinta china, para adelantar pronto el de fondo. De ahí que sus cuadros se apreciaran claros y ordenados en todos los pasos de su realización y mantuviesen siempre el sello de su originalidad y el ánimo en el que desde un principio se le había manifestado interiormente. “Un cuadro no ha de ser inventado, sino sentido”, era su máxima. Y debe decirse que todos sus cuadros surgieron de este modo. Extraordinariamente aleccionadora fue para mí su inequívoca sensibilidad para la concentración de la luz que caracterizaba sus cuadros. Una vez me dijo que había sido un sueño lo que le reveló los conocimientos al respecto. *Lo que es artístico exige un espacio cerrado. A lo natural apenas le basta el universo.* Es ésta una sentencia que podríamos tener aquí por tema fundamental. El cuadro –suele decirse– es una mirada

---

<sup>126</sup> DAVID FRIEDRICH, Caspar, “*La voz interior (1830)*”, en ARNALDO, Javier, *op.cit.*, p.53.

inmóvil. La vista normal, como visión dinámica y en continuo movimiento en el mundo natural, no conoce concentración alguna de la masa o de la luz. Por el contrario, la mirada relativamente fija (pues la absolutamente fija no existe, dada la continua vibración interior del ojo) muestra en el centro del campo visual, allí donde ambos ejes visuales se encuentran, la mayor nitidez o, lo que es lo mismo, el efecto lumínico más perfecto. El cuadro consiguiente, que como tal debe ofrecer la percepción de un campo visual limitado y, al mismo tiempo, fijado por la abstracción del espíritu, necesita por una parte del espacio cerrado, y por otra de la concentración objetiva de los efectos de luz, y, en caso de que estas condiciones no se cumpliesen, el espectador, sin arbitrariedad alguna e incluso casi de forma inconsciente, sentiría su carencia. Friedrich me recomendó un experimento que me aclaró muchas cosas y que quiero contar aquí para que pueda ser de provecho a alguien. Una vez encontré en mi taller un paisaje de puesta de luna que le gustó sobremanera, por la sensibilidad y el orden que le había aplicado, pero al que aún le faltaba del todo la concentración lumínica. Entonces me aconsejó poner en la paleta un barniz oscuro y aplicarlo al cuadro, con excepción de la zona de la luna, de forma creciente hacia el marco, en el que habría de darse la máxima oscuridad, para observar luego el cambio de los efectos. Lo hice, y el cuadro se había transformado por completo. Sólo entonces la ilusión de la puesta de luna parecía claramente». <sup>127</sup>

Hacia el final de su vida, tras una seria enfermedad de apoplejía que sufrió en 1835 y 1837, Friedrich se replegó en su yo atormentado. El individualismo, la desconfianza, el desencanto y la amargura son las notas características de su personalidad. Además, era consciente que su arte sólo tenía algo que decir a sus amigos más íntimos y a los iniciados. Al respecto comenta el pintor, «Posiblemente sea un gran honor tener un gran público. Pero el honor es mucho mayor cuando uno dispone de un pequeño público selecto. Querer gustar a todos en general es gustar a los

---

<sup>127</sup> GUSTAV CARUS, Carl, *“El taller de Caspar David Friedrich” (1835)*, en ARNALDO, Javier, *op. cit.*, pp.99–100.

ordinarios; sólo lo ordinario tiene carácter general».<sup>128</sup> Friedrich, pintor romántico por excelencia, falleció el 7 de mayo de 1840 en Dresde y fue sepultado tres días más tarde en el cementerio de la Trinidad de dicha ciudad.



C.D. Friedrich: Las edades de la vida.

Friedrich cayó en el más completo olvido durante el siglo XIX. Su memoria y su obra no fueron recuperadas hasta comienzos del siglo XX, cuando la concepción sobre el arte había sido radicalmente modificada por las vanguardias. Su influjo salta, desde el Romanticismo, hasta el Surrealismo, el movimiento que más afirmó su influencia. Max Ernst (1891–1976) o René Magritte (1898–1967) son dos de los autores que más han coincidido en ello. También el Expresionismo Alemán y la Abstracción presentan puntos de contacto con la obra del pintor de Greifswald, en especial Wasily Kandinsky (1866–1944), Piet Mondrian (1872–1944), Mark Rothko (1903–1970), Barnett Newman (1905–1970) y Clyfford Still (1904–1980). «Existe la impresión muy real de que los surrealistas representan la culminación de la sensibilidad romántica europea, que abarca un período superior a un siglo y medio, mientras que

---

<sup>128</sup> WOLF, Nobert, *op. cit.*, p.85.

los estadounidense constituyen la reevaluación de esa sensibilidad y sus principios más fundamentales». <sup>129</sup>

#### **4.2. Joseph Mallord William Turner.**

Y de Friedrich, máximo exponente del paisaje romántico alemán, pasamos al genio creativo de Joseph Mallord William Turner (1775–1851). Turner fue, sin ninguna duda, uno de los más grandes paisajistas europeos al igual que, uno de los más fascinantes artistas que ha dado la historia del arte. Su visión de la naturaleza, en especial en sus cuadros más tardíos, aboga por un mundo diluido, colorista, casi mágico, donde los contornos pierden toda su fuerza en favor de un mundo de reflejos extraños en los que la niebla y el agua lo envuelven todo. Su madurez estética y conceptual es asombrosa: es un excelente ejemplo de cómo desde una educación y un estilo académico, el artista va depurando su técnica y su espíritu hasta alcanzar una individualidad artística única. «Nacido en Londres en 1775, donde fallecería en 1851, representa la contribución más extraordinaria de Gran Bretaña al arte universal. Se encuentra entre los más grandes pintores románticos europeos y rivaliza con Constable en ser el autor más destacado en la especialidad de paisaje; es también, sin lugar a dudas, el más importante acuarelista de la isla. Su obra, numerosísima y espectacular, refleja al tiempo cierta humildad y la más agresiva de las ambiciones, una audacia que asombra por su modernidad y un refinamiento exquisito y extremado, un singular humor popular y un profundo y doloroso sentimiento de la impotencia trágica del hombre. Tan contrapuestas características convierten su obra en algo muy difícil de definir con seguridad; así, cada época encontrará siempre en Turner aspectos y vivencias dignos de ser comentados con calor, y facetas que responderán a lo que los distintos momentos estéticos busquen en él. Al igual que Blake, recibió desde muy joven una formación de simple artesano y realizó trabajos de ilustración; como

---

<sup>129</sup> GOLDIN, John, *Caminos a lo absoluto Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*, Madrid, Turner Fondo de cultura económica, 2003, p.175.

aquél, fue autodidacta y su estilo y su imaginación se desarrollaron lejos de la enseñanza oficial de su tiempo. Sin embargo, a la inversa que Blake, hizo fortuna con su trabajo e influyó profundamente en la evolución de la pintura británica de la primera mitad del siglo XIX». <sup>130</sup>



J.M.W. Turner: Amanecer con monstruos marinos.

Hugh Honour lo califica como «el más personal y revolucionario de los paisajistas románticos». <sup>131</sup> A pesar de la enorme expectación que causa hoy en día, Turner no contó con el beneplácito social de muchos de sus contemporáneos por su origen humilde y por la modernidad de sus planteamientos plásticos. Además se le echó en cara numerosas veces su carácter misántropo y tacaño. Trabajador infatigable, su obra es producto de un denodado esfuerzo diario, apuntalando los pilares de la modernidad y consagrándose para siempre como pintor romántico: «Turner fascinó e irritó por igual a sus coetáneos y, desde entonces, no ha dejado de interesar. “Si entonces hubiera existido ya la palabra *impresionista* –escribe Émile Verhaeren en 1885–, se la habría dicho a gritos como un insulto (...). Hoy, cuando el adjetivo tiene un sentido

---

<sup>130</sup> Palabras de LUNA, Juan J., citadas en *Turner*, Madrid, Susaeta, S/f, p.93.

<sup>131</sup> HONOUR, Hugh, *op. cit.*, p.64.

glorioso, se puede aplicar al nombre de Joseph Mallord William Turner”. Más tarde, algunos críticos querrán establecer un parentesco entre su arte y el de los expresionistas abstractos americanos. Turner es uno de esos raros artistas que, no contentos con crear obras admirables, han modificado de manera duradera el gusto y las concepciones estéticas de las generaciones siguientes». <sup>132</sup>

Después de haber desarrollado la etapa de aprendizaje en una técnica de coloración de grabados y estampas que representaban arquitecturas y monumentos históricos, Turner inició sus estudios en la Royal Academy de Londres, recibiendo clases de artistas como Sir Joshua Reynolds (1723–1792) o Paul Sandby (1725–1809). La pintura de paisaje de corte académico y el estudio de los grandes maestros del pasado, Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669), Willem Van de Velde –el joven– (1633–1707), Jacob van Ruysdael (1628–1682), Nicolas Poussin (1594–1665) y sobre todo Claudio de Lorena (1600–1682) junto a los paisajistas ingleses como John Robert Cozens (1752–1797), Richard Wilson (1713–1782) y Thomas Girtin (1775–1802), fueron las directrices de las primeras experiencias pictóricas. Desde el principio, sus pinturas y acuarelas fueron admiradas y recibieron magníficas críticas en el seno de la academia, además de contar con un nutrido círculo de coleccionistas entre los exponentes de la aristocracia y de la alta burguesía inglesa. Por ello, Turner pronto se encontró en una envidiable situación económica, lo que le permitió realizar numerosos viajes por Inglaterra y Gales, tomando bocetos de lugares y monumentos, que posteriormente utilizaría en pinturas futuras. En 1802, tras ser nombrado miembro efectivo de la Royal Academy, se trasladó por primera vez al extranjero, viajando a Francia y Suiza, recorriendo casi por completo los Alpes. «La tradición del *Grand Tour*, el viaje más o menos largo a través de Suiza y las regiones italianas, se remonta al siglo XVII, pero hasta un siglo después no se convierte casi en una costumbre para los nobles y los burgueses ricos. Se

---

<sup>132</sup> Palabras de RIOUT, Denys, citadas en *Turner*, Madrid, Susaeta, S/f, p.93.

consideraba una etapa fundamental en la educación de un joven, un verdadero rito de iniciación, el medio ideal para admirar grandes obras de arte, paisajes espectaculares e incontaminados, culturas y tradiciones diferentes a las inglesas, con una cierta dosis de aventura y tensión, que hacía el viaje aún más emocionante y memorable».<sup>133</sup>

A lo largo de su vida, viajero infatigable, Turner realizó gran cantidad de viajes que lo llevaron por Suiza, Alemania, Austria, Francia, Italia, Holanda, etcétera, ávido de conocer lugares y culturas diferentes: en estos *tours* el artista londinense desarrollaba gran cantidad de bocetos al aire libre y acuarelas, que han quedado en sus diversos cuadernos de viajes. Sus centenares de esbozos en sus cuadernos de dibujo proporcionaban el material en bruto que iba desde una acuarela hasta una inmensa pintura al óleo. «De todos los grandes pintores del período romántico J.M.W. Turner es uno de los que más viajó. Por eso y por muchos otros aspectos, es figura excepcional, en neto contraste con el otro gran paisajista británico de aquella época, John Constable, que no salió nunca al extranjero. Su experiencia en materia de paisaje y de los fenómenos naturales más variados, su insaciable curiosidad respecto a los Países situados más allá del mar y del horizonte, se encuentran en el centro del recorrido creativo de Turner. Y son los elementos que lo llevaron lejos: no sólo en términos de distancia geográfica, sino también en relación con la estética convencional asimilada en juventud, del clasicismo al pintoresco. Turner llegará a un estilo liberado, fuera de su época, hoy más que nunca actual y en aquel tiempo sumamente audaz».<sup>134</sup>

Si hay una ciudad que sobresalió del resto en los reiterados viajes de Turner, esta fue Venecia, la cual visitó tres veces a lo largo de su vida

---

<sup>133</sup> CREPALDI, Gabriele, *Turner y Constable. Naturaleza luz y color en el Romanticismo inglés*, Barcelona, Electa Bolsillo, 2000, p.39.

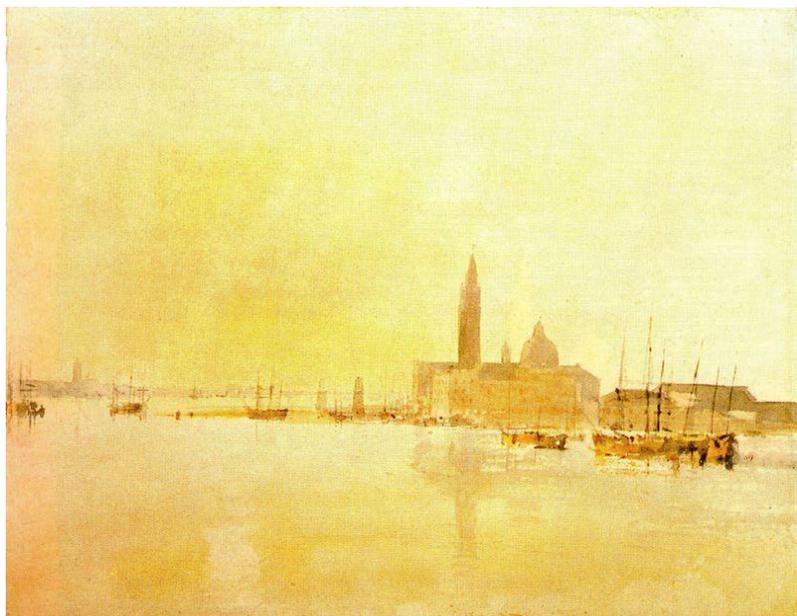
<sup>134</sup> Palabras de SEROTA, N., citadas en *J.M. William Turner*, Madrid, Kliczkowski, 2001, p.41.

(1819, 1833 y 1840). La ciudad de la laguna, parece ser la chispa que liberó definitivamente su fantasía pictórica y lo empujó a realizar obras que se inclinaron hacia la dimensión “abstracta”, separándose de sus presupuestos más clásicos y académicos de su primera etapa. «[...] Venecia, como afirma Kenneth Clark, “constituye la liberación final de la imaginación de Turner”». <sup>135</sup> Sus tres visitas duraron en total no llega a cuatro semanas, y durante este tiempo desarrolló gran cantidad de bocetos, dibujos y acuarelas, técnica en la que destacó notablemente. «El arte de los acuarelistas conoció un período de gran florecimiento en Inglaterra entre 1750 y 1850. Desde el siglo XVIII los viajeros y los exploradores unían a sus relaciones rápidos esbozos; por ello las acuarelas, fáciles de transportar y de usar al aire libre, fueron utilizadas cada vez más. Cuando el *Gand Tour* se convirtió en un fenómeno social, se multiplicaron los practicantes y aficionados a ese género de pintura: a finales del siglo XVIII era casi una obligación para los nobles y los burgueses ricos, como la caza, la esgrima, la danza o la música. Esos diletantes solían dirigirse en busca de consejos y lecciones a los pintores conocidos y no pocos de ellos, en vista de la demanda, se especializaron y alcanzaron niveles cualitativos bastante elevados. En 1811 David Cox publicó un manual titulado *Serie de lecciones progresivas* y en 1857 John Ruskin escribió los *Elementos de dibujo*. Además, nacieron bastantes sociedades que organizaban periódicamente muestras de acuarelas, como la Sociedad de Acuarelistas, fundada en 1804, cuyas exposiciones en la Bond Street de Londres rivalizaban con las de pintura al óleo de la Royal Academy. Entre los más famosos acuarelistas de la época, además de Turner y Constable, destacan Thomas Girtin, David Cox, John “Warwick” Smith, Richard Parkes Bonington, Meter de Wint, John Glover, Samuel Jackson y John Martin». <sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> ARGULLOL, Rafael, *op. cit.*, p.115.

<sup>136</sup> CREPALDI, Gabriele, *op. cit.*, p.84.



J.M.W. Turner: San Giorgio Maggiore: en la madrugada.

Sus contemporáneos estaban perfectamente al corriente de su amor por Venecia en tanto que entre 1833 y 1846 expuso veinticinco óleos de la ciudad en las exposiciones anuales de la Royal Academy. Pero la verdadera intensidad de esa fascinación sólo se conoció después de su muerte, ya que en su estudio se encontraron diez cuadernos de dibujo que contenían centenares de escenas venecianas, así como un buen grupo de acuarelas. A este periodo veneciano, particularmente fructífero e intenso, se remontan algunos espléndidos homenajes de la ciudad como: "Venecia, el Puente de los Suspiros" (1840), "Venecia con la Salute" (1844), "La Dogana, San Giorgio, Citella, desde la escalinata del hotel Europa" (1842), "El sol de Venecia toca el mar" (1843), "Muelle de Venecia, palacio Ducal" (1844), "Riva degli Schiavoni, Venecia: festival acuático" (1845), "Venecia, la Piazzetta durante la ceremonia de la boda del Duque con el mar" (1835), entre otras soberbias vistas. «Las luminosas imágenes venecianas de Turner representan una de las partes más importantes de su obra de madurez. Ninguna otra ciudad, con la posible excepción de Roma, cautivó con tanta intensidad su imaginación durante un período tan largo de tiempo ni le inspiró tantas pinturas y acuarelas sorprendentes. Entre 1833, cuando ya tenía cincuenta y ocho

años, y 1846 sólo hubo dos años en los que no envió cuadros de Venecia a las exposiciones anuales de la Royal Academy, y durante dicho período sus pinturas venecianas constituyeron la tercera parte de su producción».<sup>137</sup>



J.M.W. Turner: El gran canal de Venecia.

Es evidente, que el período de la producción pictórica de Turner que más acapara la atención de los críticos es su madurez, por condensarse en ella todos los logros alcanzados por el artista. Es entonces cuando lo mejor del pintor inglés surge en toda su dimensión, mostrando la genialidad de su técnica y los recursos pictóricos conquistados con el tiempo: «En la segunda etapa de su vida William Turner –que debe ser considerado, junto a Friedrich, la culminación del paisajismo romántico– ultima la *inversión* de la *forma* de la naturaleza. La tarea de demolición de una Naturaleza nítida, estable y luminosa, iniciada a finales del *Quattrocento*, encuentra en Turner a su postrer y más eficiente artífice. Es natural que así sea pues Turner es, por un lado, el albacea de una importante tradición renacentista y barroca

---

<sup>137</sup> WARRELL, Ian, *Turner y Venecia*, en Catálogo exposición Turner y Venecia de la Fundación la Caixa, Barcelona, Fundación la Caixa, 2005, p.16.

–singularmente vinculada a Venecia– y, por otra, es un activo estudioso de la estética y de la “filosofía natural” del Romanticismo». <sup>138</sup>

Amplíemos un poco esta idea final de la mezcla de la tradición con lo novedoso, en Turner: durante mucho tiempo, su obra estuvo anclada en la perpetuación del paisaje tal cual se nos presenta en la naturaleza, y sólo en su madurez artística podemos hablar de una visión más allá de las apariencias. Fue a partir de 1833 (corresponde con el segundo viaje a Venecia) el momento en que Turner abdicó en cierto modo de sus herencias claudianas (de Claudio de Lorena) para sumergirse de lleno en su etapa más fructífera y personal, empapado en color, luz, atmósfera y movimiento. «A partir de ese momento realizó la serie de obras más famosas y conocidas, en las que se emancipó definitivamente de la representación realista del paisaje para desembocar en una vía nueva y fascinante, la de la visión fantástica y evocadora, que supera el dato fenoménico y lo proyecta sobre una dimensión espiritual». <sup>139</sup> La nitidez y la definición de la representación, fueron sustituidas por lo nebuloso, lo impreciso, lo brumoso y por la abstracción. Las formas del paisaje se disolvieron, perdieron su delimitación en favor del color y la luz que empapó la totalidad de la obra, los paisajes se presentaron casi ocultos tras grandes manchas de color y cerradas nieblas. «El Romanticismo, extremando las herencias renacentistas y barrocas, *en-niebla* y difumina definitivamente la *forma* de la Naturaleza. El crítico alemán Werner Sumowski cree que la niebla, en la segunda mitad del siglo XVIII, simboliza la oscuridad del destino del hombre, y Edmund Burke, en su tratado sobre lo bello y lo sublime que tanta repercusión tuvo en el pensamiento romántico, escribe: “En la Naturaleza las imágenes sombrías, confusas e inciertas tienen un mayor poder para suscitar en la imaginación las grandes pasiones que aquellas que son claras y límpidas”. Contra las estéticas rococó y neoclásica, el romántico considera que las *formas* de la Naturaleza están semiveladas –la niebla, las nubes,

---

<sup>138</sup> ARGULLOL, Rafael, *op. cit.*, p.114.

<sup>139</sup> CREPALDI, Gabriele, *op. cit.*, p. 98.

la difuminación, el claroscuro son sus velos— y que, por tanto, sólo pueden ser traspasados por la imaginación».<sup>140</sup> Se considera que fue entonces cuando empezó su período romántico en sentido estricto, en tanto que la naturaleza se presentaba con toda su fuerza e inmensidad, el espectador desapareció de la representación para ser un mero observador de los efectos vertiginosos y devastadores de la naturaleza, que dominaba completamente la imagen: fue también cuando aplicó los conocimientos de la obra escrita de Goethe, *Teoría de los colores*; «En los últimos años de su carrera, Turner estudió y aplicó la *Teoría de los colores* de Johann Wolfgang Goethe. A finales de 1843, Charles Lock Eastlake le había traducido el texto al inglés, dándole la posibilidad de analizarlo y comentarlo a fondo. Para el pensador alemán la luz es el principio ordenador del mundo, ya que a través de los colores nos revela la naturaleza de las cosas. Por ello, el color se convierte en la manifestación suprema y en el alma misma del mundo [...]».<sup>141</sup>

La publicación de Goethe no fue su único motivo de interés literario, es bien sabido que era un gran admirador de la poesía y de la habilidad creativa de los escritores. Prueba de ello nos lo demuestra su frecuente hábito de colocar breves fragmentos de poemas a sus pinturas. Damos cuenta de ellos con un ejemplo concreto en su obra “Luz y color (la teoría de Goethe) –La mañana después del Diluvio– Moisés escribiendo el Libro del Génesis”, 1843: «Firme se mantiene el Arca sobre el Ararat; el sol que siempre retorna evapora las burbujas húmedas de la tierra y espejea, rivalizando con la luz, sus formas perdidas, cada una en forma de prisma. Un mensajero de esperanza, como la efímera del verano, que asciende, revolotea, vuela en la lejanía y perece».<sup>142</sup> Esta idea de unificar pintura y poesía, se llevó a cabo en Londres, a finales del siglo XVIII; Turner no sólo hizo acopio de su propia capacidad inventiva

---

<sup>140</sup> ARGULLOL, Rafael, *op. cit.*, p.113.

<sup>141</sup> CREPALDI, Gabriele, *op. cit.*, p.122.

<sup>142</sup> Palabras de TURNER, J.M.William, citadas en BOCKEMÜHL, Michael, *J.M.W. Turner. El mundo de la luz y del color*, Madrid, Taschen, 2003, p.87.

para ampliar las connotaciones poéticas y expresivas de su obra, sino que acudió igualmente a fragmentos de textos reconocidos: «En 1798 el reglamento para las exposiciones de la Royal Academy permitió adjuntar fragmentos de poesía a los títulos de las pinturas. Turner cuyos intereses culturales se extendían a muchas disciplinas, quedó entusiasmado con la posibilidad de combinar pinturas y poesía y empezó a enlazar sus paisajes con textos de John Milton, James Thomson y otros poetas de la escuela prerromántica».<sup>143</sup> También estuvo influenciado por la poesía romántica de William Wordsworth (1770–1850), Lord Byron (1788–1824), William Shakespeare (1564–1616), Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) y Percy Bysshe Shelley (1792–1822), entre otros. Lo que Turner hizo fue aprovechar uno de los cambios decisivos en las bases teóricas de la Royal Academy, para imbuir a su pintura de un aire literario, y elevar su categoría reivindicando su conocimiento y su admiración por la literatura y la poesía.

Entre sus influencias y amistades destacó la figura de John Ruskin (1819–1900), escritor, crítico de arte y sociólogo, que fue un destacado defensor de su obra y coleccionista. En poco tiempo Ruskin se ganó la confianza y la amistad de Turner y se convirtió en uno de los mayores coleccionistas de sus obras (poseía al menos trescientos dibujos y algunos óleos), también fue uno de sus ejecutores testamentarios. «Los dos se conocieron el 22 de junio de 1840, en una comida en casa del marchante de arte Thomas Griffith. Coincidieron nuevamente el 8 de febrero de 1843, con ocasión del cumpleaños de Ruskin; en mayo de ese mismo año se publicó el primer de los cinco libros de los Pintores modernos, piedra miliar de la crítica de arte moderna. La tesis principal del ensayo era la superioridad de los paisajistas modernos, sobre todo Turner, sobre los modelos antiguos entonces en boga, como Salvador Rosa, Claudio de Lorena y Nicolas Poussin. Turner se sintió halagado,

---

<sup>143</sup> CREPALDI, Gabriele, *op. cit.*, p.22.

aunque comentó que “Ruskin ve en mis pinturas mucho más de lo que he pintado”». <sup>144</sup>



J.M.W. Turner: El barco de guerra Temeraire.

Lo cierto es que al parecer no había en la obra de Turner una estricta interpretación romántica de la naturaleza, ni una carga simbólica tan intensa como la reflejada por Ruskin <sup>145</sup>, aunque la revisión del trabajo de Turner, en nuestras últimas décadas, si hace pensar que fue un autor más profundo de lo que él mismo daba a entender. Al respecto, traemos un comentario sobre una de las obras del artista londinense donde la estética romántica se aprecia en toda su amplitud, el cuadro “La quinta plaga de Egipto”: Michael Bockemül explica la obra así; «Tormenta y granizo, nubes desgarradas, abruptas incidencias de luz, árboles que se desploman, cadáveres humanos y de bestias dan testimonio de la violencia e impetuosidad del cataclismo». <sup>146</sup>

La disolución de formas presente en las últimas obras de Turner, que ya se ha comentado anteriormente, llevó a numerosos críticos a

---

<sup>144</sup> CREPALDI, Gabriele, *op. cit.*, p.110.

<sup>145</sup> Para más información consultar RUSKIN, John, *Sobre Turner*, México, UNAM, 1996.

<sup>146</sup> BOCKEMÜHL, Michael, *op. cit.*, p.24.

considerar que el pintor comenzaba a rayar la demencia. Hasta el propio Ruskin, fiel defensor de su obra, quedó desconcertado por las últimas obras de Turner, quién se vio obligado, en ocasiones, a colocar marcas en los marcos de las pinturas para indicar cual era la parte de arriba y cual la de abajo. En estas obras todo se transmuta en luz y agua, las formas pierden su definición, se hacen abstractas, de modo que, todo queda sumido bajo manchas de color y vapores atmosféricos que confirman una nueva concepción de la naturaleza y de la pintura. «Turner –y, en general, el arte romántico– lleva el lenguaje pictórico a una situación límite. Su paisaje, que trata de desentrañar la voluntad mágica de la Naturaleza, destruye el mundo de la apariencia, nítido y cristalino, para penetrar en un mundo interior cuyos ropajes son la niebla y la tiniebla. La relación entre sujeto y objeto, entre hombre y Naturaleza se desconcierta, se hace ambivalente –audaz y temerosa al mismo tiempo–, abstracta, dudosa: los rumbos de la pintura contemporánea nacen de esta nueva situación».<sup>147</sup>



J.M.W. Turner: Lluvia, vapor y velocidad—el Great Wester Railway.

---

<sup>147</sup> ARGULLOL, Rafael, *op. cit.*, p.119.

Enfermo de gravedad, Turner, posiblemente el mejor pintor inglés de todos los tiempos, falleció el 19 de diciembre de 1851 en su casa de Chelsea, Londres, a los 76 años de edad. El 30 de diciembre, su cuerpo fue sepultado en la catedral de San Pablo.

#### **4.3. Del paisaje romántico nórdico al Expresionismo abstracto.**

Una vez visto a los dos máximos exponentes del paisajismo romántico nos vamos a ocupar de mostrar (de forma muy superficial) como el paisaje romántico no desapareció con el Realismo y el Impresionismo, sino que pervivió y se extendió a lo largo del siglo XIX y XX a través de una serie de artistas determinados, fundamentalmente del norte de Europa. Para ello traemos a colación a Robert Roseblum (1927–2006), uno de los estudiosos del arte de lo más destacado de los últimos años, el cual plantea en su libro *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico* una cuestión fundamental ¿son las analogías de forma y sentimiento entre *Monje junto al mar* de Friedrich y un cuadro de Rothko meramente accidentales, o implican una continuidad histórica que los enlaza?

En su ensayo nos propone la idea de que existe otra posible versión de la historia del arte moderno que podría complementar la historia oficial que tiene su escenario en París, desde David y Delacroix hasta Matisse y Picasso. Pretende señalar otra corriente “antifrancesa” en el arte moderno, que pueda ayudarnos a comprender mejor las aspiraciones y los logros de artistas tan destacados como Caspar David Friedrich (1774–1840), Vincent van Gogh (1853–1890), Edvard Munch (1863–1944), Emil Nolde (1867–1956), Paul Klee (1879–1940), Max Ernst (1891–1976), Wasily Kandinsky (1866–1944), Piet Mondrian (1872–1944), Mark Rothko (1903–1970) o Barnett Newman (1905–1970): al enfocarlos en el contexto de una larga tradición de Romanticismo nórdico, cuya atribulada fe en las funciones del arte comparten todos ellos. Su versión

se basa no sólo en valores formales, si es que tales valores pueden existir en el vacío, sino más bien en el impacto de ciertos problemas de la cultura moderna, y muy especialmente de los dilemas religiosos planteados por el Romanticismo, en la combinación del tema, sentimientos y estructura que compartieron varias generaciones de artistas que trabajaron principalmente en el norte de Europa y en los Estados Unidos. De forma lúcida nos va desgranando, a partir del análisis de la obra de los artistas anteriormente citados, como las inquietudes estéticas y plásticas de los románticos son recuperadas. «Desde Friedrich y Turner, pasando por Kandinsky y Mondrian, los artistas nórdicos que hemos tratado se enfrentaron todos al mismo dilema: cómo encontrar, en un mundo laico, unos medios convincentes de expresión para aquellas experiencias religiosas que antes del Romanticismo habían tenido su cauce en los temas tradicionales del arte cristiano. Para los propios románticos, las soluciones varían desde la creación de todo un nuevo lenguaje de símbolos religiosos personales, como en los complejos sistemas iconográficos de Blake y Runge, hasta la evocación, mediante motivos cristianos visibles, tales como arquitecturas góticas, crucifijos, monjes o piadosos campesinos, de una nostalgia por un mundo de valores trascendentales tiempo atrás desaparecido. O, con mayor frecuencia incluso, esa persecución de lo sobrenatural sería desviada hacia la observación de la propia naturaleza, cada una de cuyas manifestaciones, desde la flor silvestre más común hasta la singular cumbre montañosa, podía ofrecer una intuición de la divinidad. Pero esa búsqueda de unos nuevos medios de expresión para los impulsos religiosos que permitieran arrancarle a la naturaleza por sí sola, incluso sin motivos claramente religiosos, la revelación de un misterio trascendental no murió, ni mucho menos, con los románticos. También para muchos artistas de finales del siglo XIX, especialmente los de orígenes protestantes en el norte de Europa o en América, la reorientación de la experiencia religiosa fuera de las tradiciones figurativas cristianas fue una aspiración constante. Van Gogh, Hodler y

Munch exploraron todos ellos de diferentes maneras el sentido de la divinidad en el paisaje, ya fuera en las milagrosas energías del sol, las estrellas y la luna o en los vacíos infinitos contemplados desde las alturas de las montañas, los prados vírgenes o las costas desoladas. Y todos ellos, también, intentaron crear un arte más específicamente religioso ya fuera resucitando, como en el caso de van Gogh, antiguos modelos cristianos reinterpretados con una intensidad nueva extraída del paisaje, o bien como en el caso de Munch y Hodler, nuevos temas simbólicos que relacionaran al hombre con los destinos cíclicos de las fuerzas naturales. [...] Esa capacidad para borrar las fronteras entre paisaje y pintura religiosa, entre lo natural y sobrenatural, se mantuvo aún más allá de esas pervivencias y rebotes románticos de fines del siglo XIX y, de hecho, floreció bien entrado el siglo XX. Algunos artistas como Marc y Nolde estudiarían el mundo natural –flores, paisajes, animales– pero sabrían también transformar esos motivos en cuadros de simbolismo abiertamente religioso [...] Y en el caso de Kandinsky y Mondrian, todo un mundo nuevo de iconografía religiosa esotérica extraída de fuentes tan arcanas como la teosofía o el espiritismo proporcionó, junto con los temas de paisaje, la matriz para un lenguaje pictórico totalmente abstracto destinado a crear lo que virtualmente serían las imágenes sagradas de unas nuevas religiones místicas. Esos impulsos todavía volvieron a surgir en los Estados Unidos en los años inmediatamente posteriores a otro hecho histórico de dimensiones o implicaciones apocalípticas, la Segunda Guerra Mundial. En la obra de muchos, aunque no necesariamente de todos los diversos grupos de artistas americanos que, a falta de nombre mejor, se clasifican juntos bajo la vaga denominación de “expresionistas abstractos”, la búsqueda romántica de un arte que fuera capaz de expresar sensaciones de misterio sobrecogedor resucitó con nuevo vigor, en ocasiones, como en el caso de Mark Rothko y Barnett Newman, con explícitas asociaciones religiosas. Aunque el poder innovador y la fuerza que tuvieron en común artistas como Still, Pollock, Rothko y Newman persuadieron a muchos espectadores de que sus formas y emociones

carecían de antecedentes en la historia de la pintura occidental, su arte, visto en perspectiva, revela a menudo no sólo profundas raíces en las tradiciones románticas en general sino en las americanas en particular». <sup>148</sup>

Como nos argumenta Rosemblum, la nueva sensibilidad romántica respecto al paisaje siguió vigente a través de diferentes artistas hasta el Expresionismo abstracto. <sup>149</sup> Por consiguiente, no es desmesurado sostener que los cuadros de Rothko buscaron lo sagrado en un mundo profano, en tanto que el pintor americano daba un fuerte sentido religioso a su pintura. «[...] la configuración básica de las pinturas abstractas de Rothko tienen su fuente en los grandes románticos: en Turner, que parecidamente alcanzó la disolución de toda materia en una luminosidad silenciosa y mística; y en Friedrich, que también colocó al espectador ante un abismo que provocaba las últimas preguntas, cuyas respuestas, sin la fe y las imágenes religiosas tradicionales, quedaban tan inciertas como las propias preguntas. [...] Que las pinturas de Rothko –o, para el caso, de Newman– no pudieran funcionar adecuadamente dentro de las tradiciones rituales y las necesidades iconográficas de una iglesia o una sinagoga es a la vez un tributo a su originalidad en la expresión de experiencias espirituales y un reflejo del dilema que traspasa la obra de tantos artistas que, desde los románticos, trataron de expresar el sentido de lo sobrenatural sin recurrir a una iconografía religiosa heredada». <sup>150</sup>

Además de las analogías con respecto a la sensibilidad, el movimiento expresionista abstracto también recobró el concepto estético central del paisajismo romántico, lo sublime. «Lo sublime como tema reapareció en la pintura estadounidense de la década de los cuarenta

---

<sup>148</sup> ROSEMBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza, 1993, pp.223–225.

<sup>149</sup> Al respecto es interesante consulta el catálogo de la exposición de la Fundación Juan March, *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*, Madrid, 2007.

<sup>150</sup> ROSEMBLUM, Robert, *op. cit.*, pp.242–244.

[1940], al menos en parte, porque la creciente pasión de la época por la antropología se planteaba la relación entre el hombre y su entorno. Debido a su naturaleza sombríamente gótica, Still había estado interesado en ideas sobre lo sublime desde la universidad. Newman escribió el documento fundamental sobre el tema, su ensayo “Lo sublime ahora”, que presentó como conferencia en un simposio y también publicó en *Tigre’s Eye*, en diciembre de 1948. El ensayo parte de Longino, quien en el siglo III inició el discurso sobre lo sublime. [...] A continuación, Newman pasa a Kant y Hegel, cuya distinción entre el concepto de belleza ideal y la exaltación provocada por lo sublime le resulta confusa –y efectivamente lo es–, aunque, pese a su claridad mental, Newman, a su vez, parecía no entender que tal confusión era fundamental en la distinción que ambos filósofos hacían sobre el modo en que aprehendemos lo bello y lo sublime. [...] Newman es especialmente duro con Burke, cuyo punto de vista sobre lo sublime considera “carente de sofisticación y primitivo”. A pesar de ello, contrajo una importante deuda con el pensamiento de Burke y su obra *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello* (publicado en 1756), la cual, si no necesariamente lo influyó en su elección de grandes formatos, debió reafirmarlo en su inclinación por ello. [...] El acercamiento de Still al concepto de lo sublime fue más intuitivo y menos analítico que el de Newman, quien tendía a emplear sus referencias intelectuales como plataforma desde la cual crear un nuevo arte, que en primer lugar aprehendía como algo inminente y necesario, luego formulaba intelectualmente, ilustrándolo de un modo un tanto esquemático y, posteriormente, dotaba de expresión heroica». <sup>151</sup>

El crítico de arte norteamericano instaura el límite de la expansión de lo romántico en el Expresionismo abstracto (nace en Estados Unidos hacia 1947), y es en este movimiento artístico donde establece su punto y final. Por ello, es posteriormente a dicho estilo (después del movimiento

---

<sup>151</sup> GOLDIN, John, *Caminos a lo absoluto Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*, Madrid, Turner Fondo de cultura económica, 2003, pp.205–211.

expresionista) donde se inicia mi itinerario, personal, en torno a la posible persistencia de ciertos de los postulados de la sensibilidad romántica con respecto a la concepción de la naturaleza. Como, dentro de la pluralidad de opciones estéticas que se desarrollan en la creación actual, es posible hallar ciertos artistas que trabajan de forma muy próxima a como lo hicieron los paisajistas del periodo más intenso de la pintura de paisaje europea. Por tanto, mi pretensión es exponer una serie de artistas tanto pictóricos como fotográficos que a mi modo de ver presentan paralelismos y convergencias, tanto plásticas como estéticas, con los paisajistas románticos. Como, todavía en el siglo XXI, es posible encontrara artistas que trabajan de forma muy similar a como lo hicieron los pintores románticos, aunque sus inquietudes estéticas varíen en cierto modo.

Me parece oportuno subrayar que debido a que me he visto desbordado por la envergadura del trabajo acometido, este apartado de exposición de artistas que según mi parecer presentan analogías con respecto a los románticos sólo va a quedar en una reducida selección de imágenes de los artistas en concreto. Por falta de tiempo no voy a poder desarrollar de forma minuciosa las características de sus obras y establecer las posibles semejanzas que presentan con respecto a las pinturas de paisaje del período romántico, principalmente nórdico. Por tanto, el lector puede que quede un tanto “desilusionado” por que esta muestra sencillamente consista en una selección de imágenes sin comentario alguno. Aunque he de señalar, que esta intuición o vislumbre que aquí sólo queda apuntado o esbozado de forma superficial pretendo sea mi tema de investigación en la futura tesis doctoral a emprender.

Sin más, paso a ostentar a los artistas en concreto para que así el lector pueda, aunque sea simplemente de forma visual más que de forma escrita, entrever las analogías que se columbran.



April Gornik: Tormenta en el mar.



April Gornik: La velocidad de la luz.



April Gornik: River Crossing.



Michael Biberstein: Sin título (doble paisaje).



Michael Biberstein: Paisaje.



Michael Biberstein: Sin título.



Eduard Resbier: Painell.



Eduard Resbier: Paine.



Eduard Resbier: Seascape Storm.



Eduard Resbier: Alpes.



Hiroshi Sugimoto: Mar de Japón, Rebun Island.



Hiroshi Sugimoto: Mar Báltico, Rügen.



Hiroshi Sugimoto: Mar Aegean, Pilon.



Bae Bien-U: Serie Sonamu.



Bae Bien-U: Serie Sonamu.



Bae Bien-U: Pine Tree.



Bae Bien-U: Serie Sonamu.



April Gornik: Agua divina.



Maite Vieta: Cenizas, la ruina.



Maite Vieta: Cenizas, el cerezo.

## 5. Conclusiones.

A través de esta investigación, en la que hemos recopilado una serie de reflexiones entorno a la pintura de paisaje romántica, se ha podido llegar a diversas conclusiones de cierta significación. La primera de todas, es sin duda alguna que, el término “paisaje” no surge de una forma ni espontánea ni inmediata, sino que se produce más bien de forma sutil y compleja. El origen de dicho concepto hay que rastrearlo en las palabras “país” y “pago”, y no es hasta el siglo XVIII, el momento en que aparece documentado el término español “paisaje”. Para que “pago” y “país” transmuten de significado y se conviertan en nuestro “paisaje” hizo falta que la visión de la naturaleza dejara de estar sojuzgada por la idea de la necesidad, es decir, hizo falta que el hombre se liberara de esa ansia de sacar rentabilidad a la tierra para poder contemplar su belleza: la naturaleza ya no era únicamente un recurso del que extraer beneficio sino que también servía para delectarse, para obtener un placer estético.

De igual forma, después de consultar gran cantidad de documentación, se ha hecho patente que, el nacimiento del paisaje como género pictórico autónomo no alcanzó su plena significación hasta que los holandeses lo desarrollaron en plenitud en el siglo XVII, aunque entre los siglos XIV y XVI se conocen destacados precursores, como Joachim Patinir, El Bosco, Pieter Brueghel el viejo, Leonardo da Vinci, entre otros. La relación del artista europeo con el paisaje hasta el advenimiento del Romanticismo no fue admirativa, sino todo lo contrario, no se puede olvidar que para el antropocéntrico hombre renacentista la naturaleza fue algo a dominar, no un sujeto al que integrarse. Es por ello, por tanto, que las primeras expresiones paisajísticas fueron simples “fondos” o “lejos”, donde la figura o la historia ocuparon un papel central relegando al paisaje a un segundo plano, pero que con el paso del tiempo, se convertiría en protagonista de la representación pictórica. Efectivamente, quizá fue Joachim Patinir el primer pintor flamenco que otorgó a la

naturaleza el papel protagonista en sus pinturas, relegando las figuras a un plano secundario. Éste, diseñó una fórmula compositiva en la que el paisaje ocupa un lugar claramente protagonista, aunque siempre existan figuras que forman parte de una historia religiosa. Nunca antes un pintor había otorgado en el panorama artístico europeo un protagonismo semejante a la naturaleza.<sup>152</sup> Además de Patinir, también El Bosco y Pieter Brueghel el Viejo fueron dos artistas relevantes que pintaron “paisajes” dentro de su producción artística.

En la Italia renacentista, Leonardo da Vinci fue el “paisajista” por antonomasia, ya que en su obra pictórica la naturaleza se nos muestra en toda su inmensidad y magnificencia. El paisaje tiene una presencia inusualmente abundante, es un paisaje indómito y extraño, con todo lujo de detalle. Parece como si estos fondos paisajísticos estuvieran preconizando lo que siglos más tarde sería el paisaje romántico. Ya no vemos una naturaleza racionalizada u ordenada bajo el arbitrio del hombre sino más bien una naturaleza inabarcable, extensa, vasta, en la que el hombre empieza a descubrir su pequeñez e insignificancia respecto al medio natural. Conviene recordar que en estos momentos el paisaje todavía era un mero “fondo” o “lejos”, puesto que éste estaba sujeto a la historia o a la figura humana.

Con el paso del tiempo, lo que antes era una tímida presencia se convierte en un auténtico aluvión de ejemplos. El paisaje galante o el paisaje bucólico, que contó con la estima de la sociedad para la que fue destinado, por fin consiguió su delimitación como tema concreto dentro de la pintura. Las ambientaciones bucólicas infundieron en el individuo de la época la categoría del paisaje como género pictórico, aun constriñéndolo a un mensaje estético muy limitado ya que se trataba de un estilo adaptado a los gustos de los clientes aristocráticos y burgueses.

---

<sup>152</sup> Para ampliar la información respecto a la pintura de Joachim Patinir remitimos al catálogo de la exposición del Museo Nacional del Prado *Patinir*, Madrid, 2007.

Las vistas o *vedutas* italianas fueron otro sistema de propaganda o difusión del “paisaje”, en tanto que colaboraron de forma clara a consagrar la idea de que la naturaleza era mucho más interesante y atractiva de lo que hasta entonces había supuesto para el hombre. Pero son los holandeses, en realidad, en el siglo XVII, los que ensalzaron el paisaje a una situación inigualable, se encargaron de catapultarlo hacia cotas inusitadas en la historia del arte occidental. Se puede decir que la etapa más importante del paisajismo europeo, antes de la llegada del Romanticismo, es sin duda alguna el paisaje holandés, y muy especialmente el producido tanto por la escuela holandesa como por la flamenca. En estos momentos el paisaje ya goza de plena autonomía, es decir, es entendido como género autónomo dentro del campo de las artes plásticas.

Todos estos antecedentes están avanzando o anticipando lo que la teoría de lo pintoresco y de lo sublime iban a imponer, la eclosión del paisaje romántico, que alza sus ideales sobre los postulados del Neoclasicismo. Estas dos categorías estéticas, actuaron como disolventes de las ideas clasicistas debido a que quebrantaron de manera radical la actitud anterior respecto al paisaje, el cual ya no era un espacio ordenado y racionalizado sino más bien un espacio inmenso e inabarcable. Gracias a los cambios profundos en el pensamiento, en los sentimientos y en los valores concernientes a la naturaleza, que tuvieron lugar entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, todo está listo en Europa para que tenga lugar la gran explosión del paisaje romántico.

Otra de las conclusiones a las que se ha llegado en el presente trabajo de investigación es que, con la llegada del Romanticismo, el paisaje fue el género pictórico más alagado y cultivado, se constituyó en la principal manifestación de la pintura romántica, al igual que significó la autonomización total respecto al protagonismo humano. Frente a la concepción Neoclásica, en la pintura romántica el paisaje deja de

entender como necesaria la presencia del hombre, el paisaje se independiza y, casi siempre desprovisto de figuras, se convierte en protagonista. Los románticos no pretendieron copiar ni imitar la naturaleza, sino todo lo contrario, intentaron reflejar la esencia de las cosas, intentaron trascender las meras apariencias para así poder mostrar el alma de su tema. La convicción de que la pintura de paisaje debía ir más allá de las meras apariencias fue una de las características más destacadas del paisajismo romántico ya que lo importante fue centrarse en lo esencial. Al artista romántico no le interesó la reproducción exacta del objeto que representaba, sino su evocación, su sugestión, su eco. *Descubrir el espíritu de la naturaleza y penetrarlo, acogerlo y transmitirlo con todo el corazón y el ánimo entregados, es tarea de la obra de arte.* Su trabajo no fue una simple recreación pictórica de lo real, fruto de la habilidad técnica, sino más bien un trabajo que requería de la mente, de la idea, de la imaginación, en tanto que la obra representaba el mundo interior del artista. Éste vertía sobre el lienzo una visión personalizada de la realidad natural, y nunca una copia exacta de lo que veía. El paisaje romántico refleja el alma del artista, que convierte la materia aprehendida por la vista y el corazón en una impresión pictórica, su cuadro, que a la vez alberga lo inmaterial, lo intangible: la presencia etérea de lo divino, reflejado en cada uno de los elementos de la creación, como las montañas, los acantilados, las colinas y por supuesto los restos lúgubres de un pasado religioso profundo.

La búsqueda de mundos ideales, lejos de una realidad en exceso industrializada, les llevó a recuperar elementos del pasado cuya carga estética y simbólica casaron bien con sus objetivos artísticos, así, lo gótico, lo medieval y otros valores antiguos, fueron recuperados en el arte para ayudar a establecer una imagen final plena de alegorías, en la que lo espiritual acontece con mucha asiduidad.

Los románticos nórdicos, especialmente los protestantes alemanes e ingleses, pretendieron reformar las precarias ortodoxias del cristianismo a través de la naturaleza, del paisaje: buscaron lo celestial en lo terrenal, buscaron verdades religiosas en el mundo de la observación empírica, buscaron la divinidad en el paisaje. Su búsqueda de lo sobrenatural en lo natural, implicó una transformación de la temática cristiana, ya no se recurría a la iconografía cristiana tradicional, sino más bien, se pretendió descubrir en la naturaleza (en el paisaje) la revelación espiritual, divina y sobrenatural, la presencia de Dios. Los románticos nórdicos, pretendieron expresar la experiencia religiosa, los misterios de la muerte y la resurrección fuera de los cánones de un cristianismo que se desmoronaba, ensalzando lo natural en el umbral de lo sobrenatural. *La representación artística clásica de la religión cristiana estaba basada fundamentalmente en el uso de las imágenes, muy especialmente las del cuerpo, como medio para alcanzar las realidades espirituales no corporales, el grado máximo de espiritualidad. La muerte de Jesús es un ejemplo claro del sufrimiento corporal, que expresa que el valor más alto lo tienen unas realidades –el alma, los valores cristinos– más profundas que lo corporal y lo terrenal. El sentir religioso de los románticos transfiere las emociones espirituales y religiosas a otros campos de la imagen, entre los que la naturaleza y el paisaje sean posiblemente la expresión más común e importante. Así, para los románticos la expresión de lo sobrenatural y religioso pasa por la naturaleza.*

En el paisaje romántico, el símbolo adquirió una gran importancia, ya que en este periodo artístico se hizo un uso destacado de la simbología. A los románticos les interesó obtener una nomenclatura propia plena de connotaciones de toda clase, una simbología estrictamente romántica. Lo que hicieron los artistas románticos fue intentar liberar el significado latente en los elementos naturales, la significación oculta de la naturaleza. Entre los muchos símbolos de que se disponen en un paisaje, el propio paisaje en integridad entendido como

un microcosmos, fue visto como un símbolo por si mismo. Lo natural, es el marco idóneo en el que la soledad permite que los pensamientos más profundos del ser humano afloren. Pero no sólo las montañas, los bosques y las extensas llanuras son espacios proclives a misticismo, los elementos más etéreos de la naturaleza tales como la bruma, las nubes y las nieblas son profusamente recreados en las pinturas paisajísticas de los artistas románticos.

Sin lugar a dudas, fueron Caspar David Friedrich (1774–1840) y Joseph Mallord William Turner (1775–1851) los dos máximos exponentes del paisaje romántico, en tanto en cuanto en sus obras se ven reflejados gran cantidad de los postulados románticos. Ambos pintores, pretendieron encumbrar el paisaje a la posición más destacada nunca vista en el arte occidental: el paisaje se convirtió en el tema principal de sus inquietudes y sus investigaciones pictóricas, fue fiel reflejo de sus sentimientos y de sus estados de ánimo interiores, es decir, de su mundo interior. En sus obras artísticas el paisaje se presenta en toda su magnificencia, sin la presencia humana (aunque si aparece lo hace de forma empequeñecida), la naturaleza que se nos muestran es una naturaleza agreste y hostil, no dominada por la mano del hombre sino más bien en su estado primigenio, una naturaleza que carece de macula alguna. Sólo en ella hay el sosiego, la belleza inconmensurable, la virtud, el temor, lo sublime y la presencia de la divinidad, de lo sobrenatural. La influencia de ambos pintores románticos, pasa desde el Impresionismo al Expresionismo alemán, sin olvidar el Surrealismo y el Expresionismo abstracto americano.

Además de lo señalado, otra de las conclusiones destacadas es que la nueva sensibilidad romántica con respecto al paisaje se recuperó y pervivió a través de diferentes artistas tanto a finales del siglo XIX como en el siglo XX (expuesto de forma brillante en el libro de Robert Rosenblum *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*).

Esta nueva sensibilidad romántica no sucumbió con el Realismo y el Impresionismo francés, sino que resucitó y se expandió por medio de una serie de artistas concretos, fundamentalmente nórdicos, hasta el Expresionismo abstracto estadounidense. Rosemblum nos plantea en su libro que lo romántico no terminó en el siglo XIX, sino que se extiende de forma clara hasta bien entrado el siglo XX. Lo que sugiere, es que existe otra posible versión de la historia del arte moderno que podría completar la historia oficial que tiene su escenario es París, desde David y Delacroix hasta Matisse y Picasso. Pretende señalar otra corriente “antifrancesa” en el arte moderno, que pueda ayudarnos a comprender mejor las aspiraciones y los logros de artistas tan destacados como Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge, Vincent van Gogh, Edvard Munch, Paul Klee, Marx Ernst, Piet Mondrian, Barnett Newman y Mark Rothko, al enfocarlos en el contexto de una larga tradición de romanticismo nórdico, cuya atribulada fe en las funciones del arte comparten todos ellos.

Una vez expuestas las conclusiones, es el momento de subrayar las aportaciones que esta tesis final de máster presenta: en un principio, la más destacada y única, ya comentada en el apartado de la introducción, es que a mi modo de ver lo romántico pervive en nuestro presente a través de una serie de artistas, tanto pictóricos como fotográficos. El paisaje sigue siendo tema de interés para un determinado grupo de artistas que pretende mostrar su mundo interior y sus inquietudes pictóricas con esta temática. Por ello, dentro de la diversidad de propuestas artísticas que se vienen desarrollando dentro del panorama de las artes plásticas, según mi parecer, se vislumbran una serie de artistas que presentan similitudes o analogías con respecto a la pintura de paisaje romántica. A partir de las disquisiciones de Robert Rosemblum, el cual intuía una continuidad de los planteamientos artísticos de la pintura de paisaje romántica a través de unos artistas fundamentalmente nórdicos, intentamos exponer una serie de artistas que perfectamente se podrían englobar dentro de la línea planteada por el historiador

americano. Como los planteamientos románticos (en cierta medida) todavía se pueden rastrear en diferentes artistas, de nacionalidades distintas, en nuestra era global y pluralizada.

Para concluir, me gustaría insistir o reiterar que debido a la cantidad de bibliografía que he tenido que trabajar para poder desarrollar el apartado del paisaje y el de la pintura de paisaje romántica me he visto desbordado y esto ha supuesto que el punto de aportaciones (punto nº4) simplemente haya quedado esbozado o apuntado. No ha sido mi pretensión, en ningún momento, resumirlo para así ahorrarme trabajo sino que al realizar un estudio exhaustivo de la pintura de paisaje romántica me ha quedado poco tiempo para poder elaborar con profundidad dicho apartado, como en un principio le planteé a mi director de tesis final de máster. Simplemente me queda añadir, como ya he señalado en el presente trabajo, que mi pretensión es proseguir o prolongar lo expuesto en este estudio (de forma superficial) en mi futura tesis doctoral, en tanto en cuanto la idea central de la misma gira entorno a la posible recuperación y pervivencia de ciertos de los planteamientos o postulados, tanto plásticos como estéticos, de los paisajistas románticos nórdicos, que en esta tesis final de máster se esbozan de una forma muy resumida. Por tanto bien es verdad que esta tesis final de máster es una antesala de mi futura tesis doctoral en la cual pretendo ampliar y desgranar ampliamente lo que venimos comentando en estas páginas.

## 6. Bibliografía.

- ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Destino, 2000.
- ARNALDO, Javier, *La obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, Visor, 1990.
- ARNALDO, Javier, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1994.
- ARNALDO, Javier, *El movimiento romántico*, Madrid, Historia 16, 2000.
- AA.VV.(JAVIER MADERUELO, director), *Arte y Naturaleza (ACTAS del curso ARTE y NATURALEZA, I curso, Huesca, 1995)*, Huesca, Diputación de Huesca, 1995.
- AA.VV.(JAVIER MADERUELO, director), *El paisaje (ACTAS del curso ARTE y NATURALEZA, II curso, Huesca, 1996)*, Huesca, Diputación de Huesca, 1996.
- AA.VV.(JAVIER MADERUELO, director), *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada, 2006.
- AA.VV.(VALERIANO BOZAL, director), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2004.
- BOCKEMÜHL, Michael, *J.M.W. Turner. El mundo de la luz y del color*, Madrid, Taschen, 2003.
- BOZAL, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, Historia 16, 1998.
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Los géneros de la pintura*, Madrid, Taurus, 2005.
- COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Introducción a la historia de la pintura*, Madrid, Síntesis, 1997.
- CREPALDI, Gabriele, *Turner y Constable. Naturaleza, luz y color en el Romanticismo inglés*, Barcelona, Electa Bolsillo, 1999.

- GRAS BALAGER, Menene, *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*, Barcelona, Montesinos, 1988.
- GILPIN, William, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada, 2004.
- GUSTAV CARUS, Carl, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Madrid, Visor, 1992.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Debolsillo, 2004.
- HERNANDEZ-PACHECO, Javier, *La conciencia romántica*, Madrid, Tecnos, 1995.
- HONOUR, Hugh, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 2004.
- KANT, Immanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza, 1990.
- MADERUELO, Javier, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2005.
- PETRARCA, Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux 26 de abril de 1336*, Vitoria-Gasteiz, ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2002.
- ROSEMBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza, 1993.
- RUSKIN, John, *Sobre Turner*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- RUSSO, Raffaella, *Friedrich. La naturaleza y el individuo en el Romanticismo alemán*, Barcelona, Electa Bolsillo, 1999.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2002.
- TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2006.
- WARRELL, Ian, *Turner y Venecia*, Barcelona, Fundación la Caixa, 2005.
- WOLF, Nibert, *Caspar David Friedrich. El pintor de la calma*, Madrid, Taschen, 2003.

## 7. Índice de imágenes.

1. Joachim Patinir: *Paisaje con San Jerónimo*, 1516–1517. Óleo sobre tabla, 74 x 91 cm. Madrid, Museo del Prado.
2. Joachim Patinir: *Paisaje con el bautismo de Cristo*, 1521–1524. Óleo sobre tabla, 60.1 x 76.8 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.
3. Hieronymus Bosch El Bosco: *El jardín de las delicias*, 1503–1504. Óleo sobre tabla, 200 x 125 cm (tríptico). Madrid, Museo del Prado.
4. Pieter Brueghel el Viejo: *El Triunfo de la Muerte*, 1562. Óleo sobre tabla, 117 x 162 cm. Madrid, Museo del Prado.
5. Pieter Brueghel el Viejo: *La huida a Egipto*, 1563. Óleo sobre tabla, 114 x 164 cm. Londres, Courtauld Institute Galleries.
6. Leonardo da Vinci: *La virgen con el Niño y Santa Ana*, 1510. Óleo sobre tabla, 168 x 112 cm. Paris, Musée du Louvre.
7. Leonardo da Vinci: *Paisaje del valle del Arno*, 1473. Lápiz sobre papel.
8. Jacques Louis David: *Napoleón cruzando los Alpes*, 1801. Óleo sobre lienzo, 259 x 221 cm. Malmaison, Musée national du château de Malmaison.
9. Caspar David Friedrich: *Paisaje Campestre a la luz matinal*, 1822. Óleo sobre lienzo, 55 x 71 cm. Berlín, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlín.
10. Caspar David Friedrich: *Mañana en el Riesengebirge*, 1810–1811. Óleo sobre lienzo, 108 x 170 cm. Berlín, Verwaltung der Staatliche Schlösser, Schloss Charlottenburg.
11. Joseph Mallord William Turner: *Paz-sepultura en el mar*, 1842. Óleo sobre lienzo, 87 x 86.5 cm. Londres, The Tate Gallery.
12. Caspar David Friedrich: *Tarde en el mar Báltico*, 1826. Óleo sobre lienzo, 25 x 31 cm. Georg Schäfer Collection.
13. John Constable: *El carro de heno*, 1821. Óleo sobre lienzo, 130.5 x 185.5 cm. Londres, The National Gallery.

14. Joseph Mallord William Turner: *Caída de una avalancha en los Grisones (cabaña destruida por una avalancha)*, 1810. Óleo sobre lienzo, 90 x 120 cm. Londres The Tate Gallery.
15. Caspar David Friedrich: *La cruz en la montaña (El retablo de Tetschen)*, 1807–1808. Óleo sobre lienzo, 115 x 110.5 cm, con un marco en madera dorada tallado por Gottlieb Christian Kühn. Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.
16. Caspar David Friedrich: *Abadía en el robledal*, 1808–1810. Óleo sobre lienzo 110.4 x 171 cm. Berlín, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlín.
17. Caspar David Friedrich: *El cazador en el bosque*, 1813–1814. Óleo sobre lienzo, 65.7 x 46.7 cm. Propiedad particular.
18. Caspar David Friedrich: *El viajero contemplando un mar de nubes*, 1818. Óleo sobre lienzo, 98.4 x 74.8 cm. Hamburgo, Hamburger Kunsthalle.
19. Caspar David Friedrich: *Las edades de la vida*, 1835. Óleo sobre lienzo, 73 x 94 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste.
20. Joseph Mallord William Turner: *Amanecer con monstruos marinos*, 1845. Óleo sobre lienzo, 91.5 x 122 cm. Londres, The Tate Gallery.
21. Joseph Mallord William Turner: *San Giorgio Maggiore: en la madrugada*, 1819. Acuarela sobre papel, 22.4 x 28.7 cm. Londres, The Tate Gallery.
22. Joseph Mallord William Turner: *El gran canal de Venecia*, 1840. Óleo sobre lienzo, 90 x 122 cm. Londres, The Tate Gallery.
23. Joseph Mallord William Turner: *El barco de guerra Temeraire es transportado a su último ancladero para ser desmontado*, 1838. Óleo sobre lienzo, 91 x 122 cm. Londres, The National Gallery.
24. Joseph Mallord William Turner: *Lluvia, vapor y velocidad –el Great Wester Railway*, 1844. Óleo sobre lienzo, 90.8 x 122 cm. Londres, The National Gallery.
25. April Gornik: *Tormenta en el mar*, 2005. Óleo sobre tela, 75 x 100 cm.

26. April Gornik: La velocidad de la luna, 1997. Óleo sobre tela, 74 x 81.5 cm.
27. April Gornik: River Crossing, 1985. Óleo sobre tela, 69 x 100 cm.
28. April Gornik: Agua divina, 1993. Carboncillo sobre papel, 50 x 38 cm.
29. Eduard Resbier: Paine II, 2007. Óleo sobre lino, 130 x 162 cm.
30. Eduard Resbier: Paine, 2007. Óleo sobre lino, 130 x 162 cm.
31. Eduard Resbier: Seascape store, 2006. Óleo sobre lino, 195 x 225 cm.
32. Eduard Resbier: Alpes, 2006. Óleo sobre lino, 132 x 162 cm.
33. Michael Biberstein: Sin título (doble paisaje), 1990. Acrílico sobre tela, 198 x 246 cm.
34. Michael Resbier: Paisaje, 1996. Óleo sobre lino, 180 x 220 cm.
35. Michael Resbier: Sin título, 1994. Acrílico sobre tela, 170 x 210 cm.
36. Hiroshi Sugimoto: Mar de Japón, Rebun Island, 1996. Fotografía blanco/negro, 50 x 61 cm.
37. Hiroshi Sugimoto: Mar Báltico, Rügen, 1996. Fotografía blanco/negro, 55 x 43 cm.
38. Hiroshi Sugimoto: Mar Egeo, Pilion, 1990. Fotografía blanco/negro, 35 x 45 cm.
39. Bae Bien – U: Serie sonamu, 1985. Fotografía blanco/negro c-print, 200 x 160 cm.
40. Bae Bie – U: Serie sonamu, 2000. Fotografía blanco/negro c-print, 200 x 160 cm.
41. Bae Bien – U: Pine Tree, 1985. Fotografía blanco/negro c-print, 170 x 210 cm.
42. Bae Bien – U: Serie sonamu, 2002. Fotografía blanco/negro c-print, 160 x 200 cm.
43. Maite Vieta: Cenizas, la ruina, 2005. Fotografía color, 154 x 230 cm.
44. Maite Vieta: Cenizas, el cerezo, 2005. Fotografía color, 154 x 230 cm.

