



**Universitat de les
Illes Balears**
Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

El romanticismo alemán y la naturaleza

Macarena Fernández Spina

Grau d'Història del Art

Any acadèmic 2016-17

DNI de l'alumne:78219598W

Treball tutelat per Francisca Lladó Pol
Departament de de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

EL ROMANTICISMO ALEMÁN Y LA NATURALEZA

Resumen:

En el contexto del Romanticismo alemán de principios del siglo XIX, el paisaje se convirtió en un nuevo lenguaje de formas visuales que permitirían al artista y al espectador advertir la presencia de Dios en el mundo natural. Partiendo de una consideración panteísta, el paisaje se articuló desde fórmulas de paisaje habitado o deshabitado, en las cuales se perciben desde una simple topografía hasta la observación de la naturaleza desde la escisión. De este modo, parece que nos hallamos ante un paisaje original, que se ha enfrentado a las formulas del neoclasicismo y academicismo, a la vez que se acerca a la propia historia desde la espiritualidad y el simbolismo con la finalidad de conseguir la comunión con lo divino.

Palabras claves

romanticismo alemán - Paisaje – descentralización — panteísmo - sublime – patriotismo

Abstract:

In the context of German Romanticism at the beginning of nineteenth century, the landscape became a new language of visual forms to show the presence of God in the natural world. Start with a pantheistic consideration, the landscape was articulated from formulas of inhabited or uninhabited landscape. This landscape can be observed from a simple topography until the observation of the nature from the split. In this way, it seems that we are in the presence of an original landscape, which has been confronted with the formulas of neoclassicism and academicism, while at the same time approaching their history from spirituality and symbolism to achieve communion with God.

Keys word:

Landscape – decentralization – German Romanticism- pantheism – sublime - patriotism

Índice

1. Presentación	1
2. Objetivos y metodología.....	2
3. Estado de la cuestión.....	4
4. Introducción al romanticismo.....	8
5. El paisaje habitado.....	11
6. El paisaje deshabitado.....	18
7. Conclusiones.....	28
8. Bibliografía.....	30
9. Índice de imágenes.....	33

1. PRESENTACIÓN

En el siguiente trabajo se abordará la pintura paisajista del romanticismo alemán desglosándola a través de las características esenciales que condicionan las manifestaciones artísticas de este género.

En primer lugar, comenzaremos por ver el contexto en el que se interrelacionan las obras. En segundo lugar, buscaremos profundizar en las bases conceptuales que sustentan la producción de estas obras, utilizando como referentes a los pensadores y pintores que validaron estas teorías, pero lo haremos a través de una división temática: el paisaje habitado y el paisaje deshabitado. En cada uno de los apartados iremos haciendo mención a algunos aspectos más relevantes de estas aportaciones que en definitiva acaban derivando en una concepción cósmica de la naturaleza. Cerraremos el trabajo, con unas conclusiones e intentaremos responder si hemos alcanzado los objetivos presentados.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El trabajo se ha construido a partir de una consulta bibliográfica siguiendo los siguientes criterios: bibliografía específica sobre el romanticismo alemán para establecer una definición clara de su significado; bibliografía específica sobre aspectos técnicos, simbólicos y estéticos acerca de la pintura de paisaje del periodo estudiado.

En primer lugar, hemos hecho una búsqueda intensiva de obras en base a los anteriores criterios. Después, hemos procedido a la valoración de calidad de los textos en base a lo que realmente podríamos aprovechar para desarrollar nuestros objetivos, por lo que reduciríamos la lista de títulos remarcables. Para esto, hemos desarrollado unas fichas bibliográficas en las que tratamos de forma muy sintética el contenido de las referencias y de manera esquemática hemos colocado las ideas principales. Así, hemos podido decidir el esquema de contenido que incorporaríamos en el cuerpo de trabajo. Mediante este esquema - paisaje habitado y paisaje deshabitado - podremos ver como el romanticismo alemán está plagado de simbolismos y metáforas. Aunque hayamos optado por este esquema no significa que los dos apartados temáticos no puedan converger en algún momento, más aún si tenemos en cuenta la sensibilidad panteísta de los artistas alemanes

Después de la consulta y utilización de todo lo mencionado hasta aquí, hemos realizado una búsqueda de pintores románticos alemanes intentando no recurrir solamente a los más conocidos, sino aquellas figuras que solo se mencionan brevemente en la historiografía. Así, hicimos una selección de obras que servirían para ejemplificar algunas de las cuestiones teóricas que pensamos desarrollas en el cuerpo del trabajo. Una vez decididas las obras, realizamos unas fichas donde incorporamos la imagen y la ficha técnica de las obras para poder acudir a ellas si lo necesitamos.

Por último, decir que se hemos optado por el estilo de citación estándar de la Asociación Americana de Psicología, popularmente conocido como APA, ya que resulta el estilo más apropiado y utilizado para las ciencias humanísticas. Además, es el mismo estilo que hemos empleado a lo largo de los años de estudio. Hemos optado por las referencias a pie de página siguiendo el esquema de autor-fecha-página, ya que resulta sencillo y rápido, y no resulta una interrupción visual dentro del texto.

En cuanto a los objetivos que se pretenden alcanzar son los siguientes:

- Analizar el papel de la naturaleza dentro del romanticismo alemán
- Clasificar los temas paisajísticos a partir de su relación con el hombre.

- Presentar la relación hombre/naturaleza a partir de diferentes artistas, a la vez que detectar las metáforas visuales

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Antes de comenzar, es importante mencionar que el estado de la cuestión lo hemos dividido en una serie de apartados que van de lo más general a lo más específico con tal de facilitar y sistematizar la información. Dentro de estos apartados las obras se encuentran ordenadas cronológicamente. Así se nos permite ordenar el contenido que articula nuestro discurso a través de las ideas que ya se han ido desarrollando sobre el tema que nos atañe y como han ido evolucionando a través de diversos estudios.

Comenzamos por una visión general del panorama del siglo XIX para pasar a centrarnos en aquellos libros que nos ofrecen una visión específica acerca del romanticismo. También hemos consultado algunas fuentes que nos ofrecen una visión específica de su vertiente alemana. Seguidamente nos han sido útiles otros recursos como obras que tratan la representación del paisaje tanto de manera general, como visiones e ideas sobre el paisaje romántico alemán. Dentro de estas últimas nos han sido muy útiles las que nos ofrecen una visión, de carácter más estético.

Para empezar, debemos citar tres obras básicas de consulta obligatoria para sentar las bases del romanticismo: *El romanticismo* (1981) de Hugh Honour, *La rebelión romántica* (1990) de Kenneth Clark, y *La revolución romántica* (1992) de Alfredo de Paz.

Si hacemos un avance cronológico comenzamos por la obra *El romanticismo*¹ de Hugh Honour. Primero hemos de decir que nos ofrece unos vastos conocimientos históricos de los diferentes centros europeos. En lugar de encasillar las manifestaciones artísticas, el autor se fija en las realidades culturales. Sus intenciones giraban en torno a crear un discurso que aunara todos esos impulsos que propiciaron el romanticismo, como la experiencia hacia la naturaleza, la concepción del artista, la religiosidad manifiesta y la recuperación de un pasado medieval con connotaciones nacionalistas.

Seguidamente pasamos a *La rebelión romántica*² de Kenneth Clark, supone un repaso por los diferentes artistas que constituyeron las generaciones de artistas más importantes para el cambio del clasicismo hacia el romanticismo, un cambio que es visto por él y por muchos, como una rebelión o revolución ya que se enfrenta a la visión de las escuelas clásicas. El problema está cuando en un artista encontramos las dos atribuciones. Aunque ambas susciten grandeza lo hacen de formas distintas: la clasicista a través de la simplicidad, y a romántica a través de la pulsión de las emociones.

¹ Honour, 1981

² Clark, 1990

Por último, Alfredo de Paz publica *La revolución romántica*³. En ella volvemos a encontrar con los fundamentos de esta corriente. Sus ideas son herederas de los pensamientos de otros tantos teóricos del romanticismo como Honour. En una frase de su introducción encontramos el objetivo de esta repetición: *Recorrer las etapas fundamentales del movimiento romántico en Europa [...] significa hoy día volverlo a hacer presente.*⁴

La importancia de la siguiente fuente, *Fragments para una teoría romántica del arte*,⁵ reedición de Javier Arnaldo, radica en que se trata de una recopilación de textos estéticos para precisar los fundamentos del romanticismo. Estos textos han sido escritos por los mismos artistas, que casi en su totalidad, trataremos en el trabajo. Este libro nos ofrece información artística de primera mano, así podemos ver en palabras de los artistas como ven la naturaleza y qué sienten o qué les lleva a plasmarlo.

Para hablar del romanticismo alemán nos hemos centrado en otras tres obras.

*La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*⁶ de Robert Rosenblum, es una obra cuya tesis nos inspira a comparar el romanticismo con otras tendencias artísticas, cuyas estructuras y aspectos formales encuentra semejante. Una de las razones por las que considera esta tesis, es el dilema religioso plantado, sobre todo, en el romanticismo nórdico. Por esto, comienza su recorrido por la obra de Friedrich y sus interpretaciones religiosas, pero así con todos los artistas que trata.

En *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*⁷ de Javier Arnaldo nos metemos de lleno en la estética que nos ofrece el romanticismo alemán, pero realmente repite aportaciones ya mencionadas en otras obras como las influencias que recibió, factores que lo potenciaron, etc. Pero si es cierto que nos ofrece descripciones de obras más técnicas que nos permiten relacionar cuestiones filosóficas con la manera de representarlas en el cuadro.

*La pintura del alma: romanticismo y religión del siglo XIX en Alemania*⁸ de José Ramos Domingo es interesante en el sentido que no nos hace un recorrido histórico exhaustivo, sino que profundiza en los aspectos filosóficos que potenciaron el sentimiento religioso de esta época. Sí que es cierto que se centra más en la estética

³ De Paz, 1992

⁴ *Ibid*, 11

⁵ Arnaldo et al, 1987

⁶ Rosenblum, 1985

⁷ Arnaldo, 1990

⁸ Ramos Domingo, 2015

nazarena, que no trataremos en este trabajo, pero resulta útil para entender la imagen de nostalgia piadosa que tenían, Runge y Friedrich.

En el apartado dedicado a obras de referencia para la cuestión paisajística podemos señalar dos grupos; uno referente al paisaje como género pictórico que requiere de unas técnicas, y otro sobre cuestiones estéticas.

En primer lugar, recurrimos a una fuente escrita por uno de los artistas que tratamos a lo largo del trabajo y que nos ha ofrecido su visión particular del paisaje. Nos estamos refiriendo a *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*⁹ de Carl Gustav Carus. La obra que hemos consultado es una edición realizada por Javier Arnaldo en 1992. Como sabemos el paisaje fue el género pictórico predilecto del romanticismo y en Alemania, como veremos, muchos artistas son auténticos maestros de esta práctica. Es interesante esta fuente porque significa la recopilación de escritos realizados por un artista que desarrollo durante la mayor parte de su vida esta práctica artística relacionada con el paisaje, por lo que nos ofrece una vasta información sobre sus preocupaciones artísticas y las de sus contemporáneos. Además, nos ofrece la descripción de otros paisajes de sus contemporáneos.

Denis Cosgrove, en su ensayo *Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista*¹⁰ enfoca los conceptos de paisaje y su representación. No trata el romanticismo como tal, pero si nos muestra cómo en cada cultura, país, y época se mira y se ve el paisaje de maneras distintas, con esto busca la relación entre el paisaje y la imaginación de quién lo representa u observa, cómo lo percibe.

*La atracción del abismo*¹¹ de Rafael Argullol parte de una visión trágica del paisaje por parte del artista, visión que fomenta una relación casi tensa, una relación que el artista busca conciliar. Por esto, encontramos esos abismos en la pintura romántica, ya que son inalcanzables para el artista pero que a su vez busca incansablemente. Realiza un itinerario con una división personal del paisaje romántico. A través de analogías entre las obras de los artistas de todas las nacionalidades del romanticismo nos marca las pautas del espíritu romántico. Desde un punto de vista crítico podemos decir que lo hace desde una visión subjetiva buscando marcar un itinerario de los diferentes modos de representación pictórica del arte occidental

⁹ Carus, 1992

¹⁰ Cosgrove, 2002

¹¹ Argullol, 2006

Por su parte, M^a Teresa González Linaje elaboró una tesis doctoral titulada *La pintura de paisaje: del Taoísmo chino al romanticismo europeo. Paralelismos plásticos y estéticos*¹², en la que como su título indica, compara el Taoísmo chino con el romanticismo alemán. Desde dicha comparativa se pueden entender dos perspectivas desde las que abordar la pintura de paisaje y establecer un vínculo estético, espiritual y técnico. También establece un compendio de pensadores y críticos que establecieron varias de las bases teóricas de la estética de los pasajes de la cultura occidental y oriental.

*La Sombra Iluminada*¹³ de Diego Gómez Sánchez es una obra que nos permite hacer un recorrido artístico a través de la evolución del tratamiento de las sombras a lo largo de la pintura del siglo XIX. Los conocimientos aportados en el campo del romanticismo remiten a la identificación por parte de Runge de Dios como luz y ésta creada a través de una esfera de colores. Además, nos hace un profundo análisis de la creación de los paisajes a través de los colores recurrentes por artistas románticos.

*Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje*¹⁴ Federico López Silvestre presenta dos puntos de vista y que nos han servido para recopilar una serie de ideas acerca del retrato del artista en el mismo paisaje, valiéndonos, en especial para nuestro apartado del paisaje habitado. Hay una pregunta que plantea, que en especial me parece muy interesante, si el artista se representa de espaldas ante el paisaje ¿quién ha pintado el cuadro? El escritor nos ofrece una visión personal desde su bagaje adquirido desde su experiencia como profesor de Historia del Arte en la Universidad de Santiago de Compostela.

Finalmente, en la tesis doctoral de Alicia Ramírez Villagrasa, *Entre recuerdos: la pintura como introspección hacia los paisajes de la memoria*¹⁵ nos podemos encontrar con la comparación de las obras de romanticismo de Friedrich y Turner con una serie pictórica, *Sutil*. Su importancia es relevante, no a nivel de la tesis de Rosenblum, pero si a la hora de hacer una síntesis sobre parámetros formales y estéticos acerca del paisajismo alemán.

¹² González Linaje, 2005

¹³ Gómez Sánchez, 2009

¹⁴ López Silvestre, 2013

¹⁵ Ramírez Villagrasa, 2014

4. INTRODUCCIÓN AL ROMANTICISMO ALEMÁN

Nos encontramos en la Alemania de finales del XVIII donde, al igual que en muchos otros lugares, se produjo la rebelión contra el ideal clásico de belleza, anulándolo con alternativas como las poéticas de lo pintoresco y lo sublime.¹⁶ Seguidamente se produjo el desplazamiento de la razón sustituyéndola por los sentimientos. *Algunos sabios esperaban que una iluminación divina les revelase verdades inaccesibles.*¹⁷ Esto llevaría a entender el romanticismo como una actitud del alma, que diseña en cada individuo humano la actividad creativa misma.¹⁸ Fue en la naturaleza donde la melancolía y las inquietudes hallaron su lugar.

Para entender el cambio de ideales del romanticismo alemán hemos de retroceder un poco y hacer mención al *Sturm und Drang*. Es evidente que los precedentes del romanticismo se encontraban en el panorama de la Ilustración y de la literatura, y si nos fijamos con atención el panorama de los primeros románticos estaba asociado con los críticos August y Friedrich Schlegel y Goethe.

¿Por qué resulta clave para entender los ideales de romanticismo? Hemos de decir, que de él es heredera la concepción de la divinidad y la naturaleza como un todo organizado. Como dice Rafael Romero Pineda, *el Sturm und Drang*:

“Abrió el camino hacia una nueva visión de la vida a la irrupción de las pasiones y al poder de la espontaneidad individual. A surgió en la Alemania en la que aún continuaba viva la discusión sobre las reglas y el genio en el arte, y acabó siendo conducida hacia la verdad sobre las emociones”.¹⁹

Quienes formaron parte de este grupo compartían su admiración por la naturaleza, exaltaban la figura del artista, anhelaban la antigüedad clásica e iban en búsqueda de la belleza. También se mostraban reaccionarios contra la Ilustración y el racionalismo kantiano. Vemos autores como Novalis o Schiller que manifestaban su oposición contra la rigidez de la razón ilustrada.²⁰ Hablan de la armonía o la falta de esta en la naturaleza como categoría estética. A partir de lo dicho, Sagrario Aznar nos propone no mirar el romanticismo como un movimiento sino como un fenómeno estético que aparece para cambiar la percepción de la vida y que calará en todo el siglo XIX.²¹

¹⁶ Calvo Serraller, 2012, 15

¹⁷ De Paz, *op.cit*, 39

¹⁸ *Ibid*, 12

¹⁹ Pineda, 2015,102

²⁰ Bosch, 2008, 25

²¹ Aznar, 1998, 92

Durante el romanticismo predominaron dos ejes: el nacionalismo y el liberalismo. Esto, se tradujo en el arte hacia unas características estilísticas dominadas por la introspección del yo y su vínculo con la naturaleza, trastocando así el género del paisaje; sobre todo en los países del norte gracias a la actitud panteísta.²² El paisaje se convierte en un espacio-santuario en el que *los misterios de la naturaleza parecen colocar al pintor en una predisposición trascendente*.²³ Se buscó recuperar a los grandes pensadores místicos; por lo tanto, el romanticismo fue visto como un rescate de las formas cristianas de pensar. Desde el principio supuso un enfrentamiento contra lo que se consideraba paganismo en la religión y la ética, así como contra el clasicismo.²⁴

Por otra parte, el paisaje reflejaba tragedia por la separación entre la naturaleza y el hombre.²⁵ El paisaje romántico no se siente arropado por la naturaleza, sino seducido y anonadado; lejos de las concepciones pastoriles, el paisaje romántico es esencialmente trágico.²⁶ Es el escenario donde 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.²⁷

Muchos pensadores en Alemania estaban comprometidos en los distintos caminos de una revolución filosófica y estética radical. De Paz lo ve como una época de disgusto hacia el “realismo” de la época; en mi opinión, se ve como un rechazo más hacia la razón contundente e inamovible que predominaba en la manera de pensar de la época.

Otras de las características que se han señalado acerca del romanticismo, son que no buscaron representar la naturaleza a la perfección ni apuntar cada ínfimo detalle de esta, sino que se centraron en trascender la apariencia de la naturaleza que se les presentaba para poder reflejar la auténtica esencia del tema.²⁸ De Paz nos señala los temas favoritos de dichos pintores; como la soledad, los bosques, las montañas, las ruinas, y la mezcla de todo ello. Sobre esto, podemos encontrar algunas definiciones dadas por Tatarkiewicz que resultan un buen ejemplo: *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*²⁹.

²² Calvo Serraller, *op.cit*, 19

²³ Reyero, 2014, 85-88

²⁴ De Paz, *op.cit* , 73

²⁵ Argullol, *op.cit*, 17

²⁶ *Ibid*, 49

²⁷ *Ibid*, 11-12

²⁸ Villanueva, 2014, 6

²⁹ Tartakiewicz, 2002, 226

Podemos apuntar, también, que durante el romanticismo se universalizó la figura del artista y una extensión del yo y de la subjetividad, mostrando así una clara introspección³⁰. Es decir, el liberalismo artístico, significó un distanciamiento no solo de lo habitual en el mundo del arte, que serían las Academias, la Iglesia y el mecenazgo, así como también, cualquier tipo de tradición y norma. El arte romántico no querrá ser juzgado por los convencionalismos de la sociedad; trata de huir de los gustos y exigencias trazadas por determinados grupos de la misma, quiere ser juzgado por las características que *emanan del mismo*.³¹

En sus manifestaciones artísticas se produjeron mezclas temporales, de lugares, tonos, etc. Se afincaron en la defensa de lo mutable y de lo local poniendo énfasis al culto de lo nacional.

³⁰ De Paz, *op.cit*, 190

³¹ *Ibid*, 181

5. EL PAISAJE HABITADO

Como ya hemos dicho con anterioridad el paisaje será la temática más destacada. En dicho paisaje encontramos a los personajes descentralizados, esto tiene una justificación ya que funciona como metáfora de la descentralización del hombre en el universo y en la naturaleza.³²

Hemos de repasar una práctica habitual a la hora de incorporar a los personajes en el paisaje; en su gran mayoría podemos ver como el hombre se ve expuesto ante la inmensidad del mismo. Esta inmensidad es la que provoca el asombro en el espectador, el cual se nos presenta como un estado de ánimo que paraliza nuestra mente, y provoca cierto horror convirtiéndose en el ingrediente por excelencia de lo sublime.³³ Aunque no busquemos profundizar en este aspecto, sí que es cierto que no podemos obviar las contribuciones de los dos autores que le dieron forma esta cuestión estética y que constituyeron las bases del programa romántico.

En primer lugar, Addison define lo sublime como un agradable horror, es decir, aquello que produce en el espectador emociones contradictorias -atracción y repulsión- ante una situación u objeto.³⁴ En su línea de pensamiento ya se ve el enlace que habrá entre lo sublime, lo moral y lo ético. Lo sublime, según él, se reflejará en el placer ante lo grande y lo ilimitado en la naturaleza acompañado de libertad, eternidad e infinito.

En segundo lugar, Burke siguió con la idea de las cuestiones morales unidas a lo sublime desde el pensamiento empirista, sigue considerando las ideas de dolor y terror sin hallarse ante esta situación realmente y que provoque deleite.³⁵

En definitiva, acaba siendo, durante el romanticismo, un ideal de vida; ideal que consiste en la unión espiritual con la naturaleza y lo absoluto.³⁶

Este primer aspecto es clave para entender la posición de los pintores ante la naturaleza. Los personajes que encontramos están reducidos en comparación al paisaje; se encuentran de espalda, y parecen no pertenecer a nuestro mundo, ni siquiera participan en una acción ya que no se presenta ningún argumento.³⁷ Esta representación de espaldas remite a su actitud hacia la vida y una manera concreta de sentir el cuerpo. El hombre se encuentra ante una naturaleza de la que se siente repudiado y con la que

³² Argullol, *op.cit*, 11-12

³³ Burke, 1987, 29

³⁴ González Linaje, 2005, 322

³⁵ Burke, *op.cit*, 29

³⁶ González Linaje, *op.cit*, 328

³⁷ Brunner, 1992, 20

está enfrentado, y al mismo tiempo busca conciliarse. Son personajes que miran; observan el entorno. Ya lo decía Kant, lo sublime se refleja con una naturaleza infinitamente grande ante el hombre; infinitamente pequeño, quien desarrolla ante esta un sentimiento de sobrecogimiento.³⁸

Siguiendo con algunas características iniciales de los personajes románticos, podemos hablar de la indumentaria que estos llevan. Comenzamos por entender que esta es muy importante para establecer el sentimiento general de la escena, y esto se corresponde a las consideraciones de Schelling al respecto. Opinaba que en el paisaje los hombres tenían que pertenecer al lugar, debía parecer que habían crecido allí, ser descritos como autóctonos o bien ser representados como extranjeros o viajeros, ya sea por un rasgo característico o la indumentaria.³⁹

A estas alturas ya podemos citar a Caspar David Friedrich. El pintor romántico por excelencia que no se puede encerrar en ninguna clasificación temática ya que resulta exponencial en los dos apartados. No acaba por deshacerse de la presencia de los personajes, por mucho que sean simples manchas en la superficie del cuadro. Son un elemento a tener presente por el simbolismo que estos representan. En primer lugar, su obra *Morning en el Riesengebirge* (fig. 1) supone un claro ejemplo de la descentralización del hombre, además de su conocido *Monk by the sea*. En la primera podemos comprobar que nos encontramos ante un amplio mar de montañas entre las que se va intercalando la neblina. Como nos comenta Argullol, *se ve un abismo insondable de silencio y soledad*.⁴⁰ Puede parecer que nos encontramos ante un paisaje deshabitado, pero si prestamos atención veremos dos personajes ante una cruz; aquí la inmensidad del paisaje y el drama humano que se está viviendo chocan y consiguen un gran efecto trágico. Mientras en la naturaleza se siguen leyes eternas y calladas el hombre, se siente atraído por ella, lo arrastra y le hace sentir su pequeñez y debilidad, a su vez provoca un efecto saciante y apaciguador. Al mirar la larga hilera de colinas y todo el infinito ante ellos, lo único que sienten los personajes ante sí es la pérdida de sí mismos: *tu yo se esfuma, tú no eres nada, Dios es todo*.⁴¹ Esta frase ejemplifica a la perfección la visión panteísta de la que eran partícipes los artistas románticos alemanes; naturaleza como la máxima creación de Dios.

³⁸ Schuster, 1992, 42

³⁹ López Silvestre, *op.cit.*, 400

⁴⁰ Argullol, *op.cit.*, 50

⁴¹ Carus, *op.cit.*, 71

No podemos obviar las metáforas que nos encontramos en las pinturas para hablarnos del destino humano, del camino que éste sigue, etc.⁴² Argullol nos acerca a esta concepción con el término *navigatio vitae*, según el cual el romántico siempre va en búsqueda del yo, un viaje que se realiza hacia fuera para ir hacia dentro.⁴³ La utilización de los barcos como símbolos de esta *navigatio vitae* fue inaugurada por Friedrich. Un ejemplo es *The age of life*, (fig. 2) del mismo autor, donde vemos como el mar se convierte en la materialización del tiempo, por el que se desplazan los barcos, como metáfora del paso del hombre por la vida; y para marcar esta relación utiliza cinco figuras de edades diferentes que se muestran de espaldas al espectador y sus correspondientes cinco naves⁴⁴. Se nos está equiparando el viaje a través del mar con el viaje a través de la vida, gracias a que en ambos nos encontramos con hechos inesperados tanto por el tiempo como por la brusca interrupción de acontecimientos que sacuden a las personas como en el mar se sacude a los barcos. Si profundizamos un poco más, López Silvestre nos acerca a la misma interpretación del cuadro, pero esta vez nos identifica a un Friedrich retratado ya mayor y relacionado con la niebla que se va fundiendo en el horizonte, así se simboliza la comunión con el todo, *la reconciliación con el Padre*.⁴⁵

Al mismo tiempo su amigo y discípulo, Ernst Ferdinand Oehme, también adoptaría esta metáfora en *Moonlight in gulf of Salerno* donde vemos como el hombre de la barca intenta alcanzar el barco del horizonte. Ambas pinturas, aunque lo plasmen de diferentes maneras, intenta reflejar el ciclo de la vida y la incapacidad del hombre de poder controlar el tiempo.⁴⁶ Si seguimos observando el trabajo de estos dos artistas, vemos las influencias que ejerció Friedrich sobre Oehme. Por ejemplo, nos encontramos con un barco casi idéntico a los que podemos ver en la pintura del primero. Javier Arnaldo coincide en que ambos utilizan un ángulo de visión amplio contrastando primer plano y el resto, confiriéndole un menor tratamiento al personaje. Se preocupan más por transmitir este mensaje cíclico.

⁴² Ramos Domingo, *op.cit*, 34

⁴³ Argullol, *op.cit*, 85

⁴⁴ Guillén, *op.cit*, 36-37

⁴⁵ López Silvestre, *op.cit*, 363

⁴⁶ Argullo, *op.cit*, 89

La relación de las figuras con el paisaje tiene ahora una nueva intimidad; una intensidad que se adentra en los dominios de una especie de taciturna meditación protestante sobre los misterios del más allá.⁴⁷

También, podemos interpretar la presencia de los personajes en el paisaje como unos elementos introductorios de un posible relato o una historia; es por ello, que artistas como Carl Gustav Carus, vieron su importancia para resaltar la importancia del sentido del paisaje.⁴⁸ Esto nos hace centrarnos en los sentimientos profundos y la reflexión filosófica evocada.⁴⁹ Por otro lado, nos encontramos una vez más con la figura de Friedrich que utiliza a los personajes como *rastros de una antigua y pérdida autoridad: el hombre pasa de ser actor a ser espectador*.⁵⁰ En definitiva, enfrentarse a un paisaje supone establecer un vínculo con él, una relación; ya que el paisaje no existe meramente gracias a los objetos representados sino por la acotación visual que hace el artista al escogerlo.⁵¹ Se produce, además, una relación física a través de los cinco sentidos.

A los personajes también los encontramos al otro lado de una barrera; de un marco que intensifica el sentimiento de ostracismo del hombre ante una naturaleza. Este tipo de barreras, también son representadas por paisajes vistos a través de ventanas, donde el choque se hace más efectivo.⁵² Colocando un personaje como hace Friedrich en *Women at the window* se hace más evidente la separación entre el mundo humano y el mundo natural. Así vemos tres planos diferenciados pero cada uno de gran importancia; en primer plano, vemos el personaje femenino concentrada en si misma; en segundo plano la ventana actuando de límite y ayudando a potencia la tensión psicológica del cuadro; y por último, el horizonte que se extiende más allá, y donde adivinamos mástiles de barcos que ya nos están indicando en lo que está pensando el personaje.⁵³ En su interior carcelario se muestra un claro deseo por el espacio abierto. De un lado, se halla la reflexión, la conciencia, la racionalidad; del otro, el universo de los sueños, que se ven, pero no se poseen ni se controlan.⁵⁴ Esta metáfora es un recurso que no solo utilizaría Friedrich sino que encontramos también en *Gondal trip on the Elbe near Dresde* (fig. 3) de Carl Gustav Carus; en este último la ventana está formada por la cabina del barco.

⁴⁷ Rosenblum, *op.cit*, 28-29

⁴⁸ Carus, *op.cit*, 85

⁴⁹ López Silvestre, *op.cit*, 22

⁵⁰ Santiago Martín, 2007, 507.

⁵¹ López Silvestre, *op.cit*, 14

⁵² Argullol, *op.cit*, 59

⁵³ Bastida de la Calle, 1996, 311

⁵⁴ Argullol, *op.cit*, 57

En resumen, se sitúan ante estas barreras con la finalidad de ver la naturaleza más allá de un recurso de conocimiento, sino como el rostro de una fuerza incontrolable, de enfermedad y muerte, catástrofe y como expresión de lo terrible y temible que hace al hombre consiente de su finitud.

También podemos hablar de los cuadros en los que los niños habitan el paisaje y de los cuales Schiller tiene mucho que decir. De hecho, realizó un ensayo en el cual consideraba que los niños eran seres que inspiran amor y emoción por el mero hecho de ser naturales.⁵⁵ Consideraba que reflejaban lo que habíamos sido y lo que deberíamos volver a ser. Ciertamente estas ideas se reflejan en las obras de Philipp Otto Runge para él que los niños eran abiertamente simbólicos, y así, aparecen observándonos con cierto aire de condescendencia como vemos en el retrato de *Luise Perthes* de 1805. El pintor nos sitúa a su altura, es decir, nos coloca visualmente enfrentándonos a la mirada del niño, porque no debemos verlos desde la superioridad ya que ellos son el ideal de perfección; solo volviendo a ser niño nosotros conseguiríamos tal perfección. También podemos comenzar a intuir el trato especial que le otorga a la luz el artista pero que se desarrollará en el siguiente apartado. Se nos muestra a una niña llevando un vestido amarillo intensificado por la luz que entra por la ventana abierta por la que esta mirando, y por la que observa un paisaje azulado. Como hemos dicho la luz la baña enteramente. Aquí encontramos la comunión entre agente iluminante - símbolo del mundo trascendente - y los objetos iluminados -habitantes del mundo material-.⁵⁶ En este sentido, Diego Gómez Sánchez hace un curioso paralelismo entre el iluminismo místico de Runge como una actualización de los planteamientos de los constructores góticos, quienes propugnaban un tratamiento simbólico de la misma en el interior del templo provocando la elevación hacia la divinidad por la vía mística.

Las pinturas habitadas de Friedrich serán las que más simbolismos nos presenten. Uno de sus pocos cuadros con intenciones políticas es conocido como *Tomb of Ulrich von Hutten* En él nos muestra una capilla gótica en ruinas con una estatua de la Fe decapitada, e inscritos en el sarcófago, los nombres de las personas de ideales liberales que se vieron reducidas al exilio.⁵⁷ Para hablar de Friedrich buscamos la intencionalidad artística, y en ella podemos ver los símbolos, como dice Honour, *de su*

⁵⁵ Honour, *op.cit*, 322

⁵⁶ Gómez Sanchez, 2009, 214

⁵⁷ Honour *op.cit*, 231

*exigencia de libertad y de creación de un estilo alemán autónomo.*⁵⁸ Esta obra que hemos mencionado se realizó para conmemorar la vida del ocupante del sarcófago; Ulrich Hutten, quien había entrado en la historia alemana como defensor de la libertad y aliado de Lutero.⁵⁹ Por un lado, H. Bürsch-Supan asocia la ruina y la estatua con las ramas secas que hay sobre el muro y el árbol caído que encontramos sobre el suelo, simbolizando el fin de la religiosidad medieval; por otro lado, las plantas que crecen entre las ruinas representan la devoción natural.⁶⁰

Encontramos otra particular manera de acercarse a la naturaleza, y la situamos en un artista berlinés, Carl Blechen, que había desconcertado al mundo del arte en Berlín con sus paisajes italianos llenos de colores cálidos desde su regreso de Roma.⁶¹ Según Vaughan se ha visto como uno de los pioneros del naturalismo del siglo XIX, pero esto no nos debería confundir ya que su obra presenta ciertos matices que lo hacen difícil de definir y que los alemanes vieron como irónico.⁶² Una de las obras que ejemplifica esto es *Girls bathing in a park in Terni* donde la luz se difunde entre el follaje sombreado, produciendo un tenue resplandor en las espaldas de las jóvenes quienes parecen perturbadas por la presencia del espectador⁶³. Esta dicotomía irónica que presenta Blechen se vio acentuada cuando visitó Dresde, y se puso en contacto con la obra de Friedrich; inevitablemente incorporaría en su trabajo el repertorio de ruinas y la climatología cambiante.⁶⁴ Sin embargo, Blechen hace una revisión de los elementos que utiliza Friedrich en sus obras y los invierte. Esto lo podemos ver en *Ruins of a gothic cathedral* donde nadie la contempla, y a diferencia de las obras de Friedrich, el peregrino se encuentra durmiendo en el fondo e ignorando la majestuosidad de la ruina, papel de la cual desarrollaremos con detenida atención en el apartado siguiente.

Llama la atención como se ve el musgo que se está encargando de socavar y destruir lo que existe. En el fondo, próximo a la esquina derecha, se ve levantarse un árbol sobre una de las paredes de la catedral, simboliza aquella vegetación que participa en la destrucción de la ruina. Blechen está ignorando la ruina porque al igual que la religión, esta, está caduca y en vías de extinción.⁶⁵

⁵⁸ *Ibid*, 232

⁵⁹ Bertuliet, 1992, 209

⁶⁰ *Ibid*

⁶¹ Vaughan, 1994, 184

⁶² *Ibid*, 185

⁶³ *Ibid* 189

⁶⁴ *Ibid*. 188

⁶⁵ *Ibid*

Hemos visto que el hombre ha perdido la centralidad física en el paisaje con tal de poder estar en comunión con la naturaleza. Situar el hombre ante el paisaje remarca la magnificencia de la misma; por eso la miran, la observan y callan ante esta. La naturaleza se convierte en la superficie en la que el hombre se refleja por lo que esta se llena de metáforas con las que buscan retratar las emociones humanas.

6. PAISAJE DESHABITADO

Aunque sabemos que la naturaleza siempre es la gran protagonista; a lo largo de este apartado buscamos ejemplificarlo a través de imágenes en los que la naturaleza se encuentra deshabitada o donde la huella del hombre solo se intuye.

En ella, como ya hemos explicado con anterioridad, el pintor volcará todas sus emociones y su estado de ánimo. Cuando crea estas imágenes el pintor está humanizando el paisaje porque necesita acercar esta naturaleza a su condición humana; por eso no se encuentra ante una captación mimética de la realidad, sino que busca recrearla a través de imágenes reales pero que hagan vibrar al espíritu y suscitar pensamientos que no se queden en la simple contemplación de la réplica de la realidad. Ahora, la pintura queda impregnada de la sensibilidad del artista otorgándole alma a la naturaleza, así se produce el vínculo entre artista y ambiente.⁶⁶ También buscará transmitir un mensaje interior, traducir en la superficie pictórica una serie de sentimientos profundos, nobles y del drama de enfrentarse al universo.⁶⁷ Al buscar transmitir un mensaje siempre se pone énfasis en objetos en contra de la masa, por lo que un árbol solitario se alza como un símbolo en medio de la inmensidad del paisaje. *Solitary tree* de 1822 de Friedrich, nos ejemplifica estas cuestiones desde el momento en que entendemos que estamos ante un reflejo de la figura del artista y su sentimiento de soledad y alienación, pero también nos sitúa ante la contraposición de la vida y la muerte – la luz del nuevo día contrasta con el ramaje seco de la encina.⁶⁸

La principal característica en la que insisten los románticos es el infinito. Se sienten atraídos por una naturaleza que les resulte inabarcable, por lo que veremos imágenes que parecen penetrar el lienzo y obviar su superficie plana. Así se extiende ante nosotros un infinito perpetuo que abarca grandes extensiones de terreno. Nos encontraremos obras como *Old German City in the First Light of Day* (Fig.5) de Carl Gustav Carus y *Morning fog* del mismo artista. En esta pintura vemos como el terreno se extiende hasta donde alcanza la vista reduciendo la intensidad de los colores a medida que se acerca al horizonte. En ella vemos en el fondo un río que surca las colinas y que puede ser interpretado como una alegoría del curso de la vida, el *navigatio vitae* del que hablamos en el apartado anterior. Si analizamos un poco más podemos enlazar con aquellas cuestiones de patriotismo – al estar delante de una ciudad antigua

⁶⁶ Busch, 1994, 179

⁶⁷ Rosen et Zerner, 1995, 69

⁶⁸ Bertuliet, *op cit*, 198

de la propia Alemania-; cuestiones metafísicas - la Aurora como génesis del día, etc. No nos hemos de quedar solo en esta pintura. Las obras de Friedrich son una invitación para trascender la tercera dimensión como toda la serie dedicada a los paisajes de Riesengebirge.

En resumidas cuentas, llegamos a la conclusión que la observación de la naturaleza durante el romanticismo es filosófica. Así, nos encontramos con el término *Naturphilosophie* acuñado por Friedrich Von Schelling en 1799, según el cual la naturaleza es fuente de poder.⁶⁹

El romántico emprendió un viaje de evasión absoluta, tanto a nivel temporal como espacial. Por eso es importante saber ver lo que nos muestran sus paisajes. Al extender su melancolía a la pintura, hacen que realmente no estemos observando directamente un lugar concreto, sino que vemos un conjunto formado por elementos de la naturaleza a los que el artista confiere un valor sentimental:⁷⁰ *El paisaje no está vivido visualmente sino está imaginado nostálgicamente.*⁷¹

Siguiendo con el complicado acto de ver; recordamos que es una actividad que se genera de manera cultural, por lo tanto, que nos inculcan y se acaba convirtiendo en natural. El problema se halla en el desplazamiento geográfico o el cambio cultural, donde se abre el abanico de posibles interpretaciones sobre lo que se ve.⁷² Ya en la manera en cómo nos referimos al acto de ver, en la ambigüedad del lenguaje – ver o mirar-, se deja ejemplificada la complejidad de este comportamiento cultural. Además, si a todo esto le sumamos la imaginación; el acto de ver se complica, se crean imágenes que no existen y que funcionan como *la materia prima de la experiencia.*⁷³ Esto, para los artistas románticos, resulta una gran fuente de inspiración. Podemos decir que el paisaje se construye mentalmente a través de la creatividad del espíritu que se desarrolla tras la contemplación de un territorio, así, el artista manipula sensiblemente la posición de los árboles y demás elementos de la naturaleza para mejorar la composición; si esta construcción nos resulta natural, es una obra de arte.⁷⁴ Se aprecia cuando comparamos los paisajes que Friedrich realizó en la zona de Riesengebirge – Montañas de los Gigante de Polonia - y el paisaje autóctono de esta zona, que aun basándose en la majestuosidad que desprende el paisaje real, logra crear una imagen totalmente personal. Para

⁶⁹ Fernández Rodríguez, *op.cit*, 305

⁷⁰ De Paz, *op.cit*, 52

⁷¹ Fernández Rodríguez, *op.cit*, 60

⁷² Cosgrove, 2002, 66-67

⁷³ *Ibid*, 71

⁷⁴ Fernández Rodríguez, *op.cit*, 56-57

ejemplificarlo utilizaremos una obra de esta serie: *Ruin of Eldena in the Riesengebirge* (fig. 6) realizada entre 1830 y 1834. En esta obra, Friedrich compuso un paisaje ideal en el que unió motivos de lugares distintos. El paisaje montañoso nos recuerda el Riesengebirge que llevaba pintando ya varios años, pero ahora la orientación de la cadena montañosa ha cambiado; en el centro se encuentra el monasterio circense de Eldena que en realidad se halla en las cercanías de la ciudad natal del pintor, Greifswald; y en la cima de una montaña visualizamos un castillo que realmente no existe en la cordillera.⁷⁵

Ramos Domingo nos recuerda que el pintor romántico siempre busca impresionar más al alma que a la mirada.⁷⁶ Por tanto, los artistas románticos alemanes se muestran partidarios de ver el paisaje a través del ojo del alma.⁷⁷ Esto es precisamente lo que nos está transmitiendo Friedrich.

“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.”⁷⁸

Por su parte, Friedrich Wilhelm Schelling, mantiene que la visión es aquel vínculo que se mantiene activo entre el alma y la naturaleza; sino fuera así, si fuera una visión unilateral, se convertiría en una mera imagen de la naturaleza, produciendo una imagen muerta.⁷⁹

A través de la producción artística de Philipp Otto Runge, Ernst Ferdinand Oehme, Caspar David Friedrich y Christian Clausen Dahl podemos ver como la luz del romanticismo germánico contiene una fuerte carga simbólica, metafísica y suprarreal.

En primer lugar, en través *el Watzmann* de Ernst Ferdinand Oehme, vemos que el sol no destaca precisamente por ser un foco de luz que irradia una luz cegadora, sino que se abre paso a través de nubes, o se intuye a través de un fondo oscuro donde empieza a despuntar el alba o a terminar el día.⁸⁰ Esta característica es aplicable a casi de la producción romántica, pero destacaremos, donde vemos una luz que solo ilumina la superficie y de la cual no vemos el punto focal. El paisaje no está intensamente

⁷⁵ Bertuliet, *op.cit* , 252

⁷⁶ Ramos Domingo, *op.cit*, 34

⁷⁷ Friedrich, 1987, 95

⁷⁸ *Ibid*, 53

⁷⁹ Busch, *op.cit* , 278

⁸⁰ Gómez Sánchez, *op.cit* , 224-225

iluminado y la degradación de colores nos va transportando a la atmosfera pintada. También vemos que la elección de una fuente de luz artificial es poco habitual, pero contamos con un ejemplo en el que vemos a pequeñas figuras – probablemente monjes – encendiendo una hoguera en la esquina derecha del paisaje, cobijados en lo que parece ser una cueva. Esta pintura a la que hacemos alusión se conoce con su título alemán *Forest heart at moonlight* y es una obra de Friedrich.

En segundo lugar, la luz de la luna posee una capacidad fascinante para estimular la imaginación ⁸¹ por lo que veremos paisajes iluminados por una brillante luna que baña escenas de campo y urbanas; sobre todo, en el pintor Christian Clausen Dahl, quien dedica especial atención al paisaje de Dresde.⁸² La luna nos muestra una iluminación más intensa que no nos puede resultar natural, pero que crea el gran efecto atmosférico requerido por la situación.

En tercer lugar, no podemos obviar el simbolismo tan importante que supone la luz para Runge. Así, vemos en sus cuadros una luz simbólica, divina que parece bañarlo todo como por ejemplo en *The hours of the day*. Esta obra nos ha presentado ciertas dificultades a la hora de colocarla en un apartado u otro, pero definitivamente hemos disidido colocarla aquí dado que lo más importante, más allá de los personajes que presenta, es el tratamiento dado a la luz. Así pues, vemos la esencia trascendental de la naturaleza y la concepción sobre Dios que tiene el artista. Para él, Dios se manifiesta, de una forma viva y activa, en cada uno de los rincones del universo. Por lo tanto, el paisaje se convierte en la clave visual en la que se contienen los elementos religiosos que articulan el mundo.⁸³ Esta concepción filosófica guiará el camino estético de sus obras; la búsqueda de un paisaje espiritual para sintetizar todos los valores metafísicos que se hallan dispersos en el mundo moderno.⁸⁴ Josef Görres vio en esta obra de Runge un mundo donde se esconde un secreto, un *enigma sagrado* que impregna una naturaleza que intenta descubrir que secreto es, pero que con cada paso que da se encuentra un nuevo misterio.⁸⁵ Por otro lado, la concepción de la luz y como crearla a través del color es algo que deja claro en las cartas que enviaba a sus familiares y amigos, en concreto a su hermano. En una de ellas, podríamos ver como Runge orienta los fines a los que debe aspirar el arte, como la noción de Dios alcanza a través de la

⁸¹ Verwiebe, 1994, 171

⁸² Cardinal, 1994, 139

⁸³ Argullol, *op.cit.*, 52

⁸⁴ *Ibid.*, 52

⁸⁵ *Ibid.*, 27

relación del yo, y la expresión de los sentimientos a través de imágenes y palabras, en este caso las imágenes serían la naturaleza y los fenómenos que se desarrollan en ella.⁸⁶

En Runge encontramos la dualidad de quien observa la naturaleza de manera minuciosa y de quién parece representarla a través de las pulsiones. Rosenblum ve esto como una pulsión entre lo abstracto y lo empírico; lo que le llevaría a desarrollar la teoría de relación entre este romanticismo y el expresionismo abstracto de Rothko. *Las horas del día* formaba parte de un conjunto que impulsaba la creación de una obra total ya que el propio Runge la veía como un poema abstracto, pictórico y de fantasía musical con coros.⁸⁷ Tristemente es una obra inacabada a causa de la muerte del artista, y solo puedo realizar dibujos y grabados de estos, los cuales acabaría regalando a Goethe.⁸⁸ La importancia de estos paneles radicaba en las diferencias de colores y luces que presentarían entre ellos. En *The great morning* (fig. 7) - la única completada- podemos ver como confiere a los personajes un aspecto inmaterial a través de la fusión de estos con los colores del cielo.

Además del simbolismo que este tipo de luces representan, también se tienen en cuenta diferentes valores fisiológicos; el campo visual del espectador, cuyo ojo impone más nitidez y luminosidad al área central del campo visual. El pintor ha de tener en cuenta este aspecto fisiológico y encontrar el equilibrio entre las masas de luz para que coincidan con esa misma área sobre el lienzo.⁸⁹ Carus comprobó la efectividad del cuadro consiguiendo crear una perspectiva atmosférica en lo que se refiere a involucrar al espectador en los márgenes del cuadro; es decir, como hemos dicho antes, consiste en concentrar la luz en la parte central y llegar a esta gradualmente por planos poco iluminados.⁹⁰

Por último, queremos añadir el modo de crear esta luz. En el tratamiento de los colores, podemos ver la finura con la que observaban los fenómenos naturales. Vemos la utilización de anaranjados o amarillos en las zonas iluminadas, mientras que los azules y violáceos dan forma a las sombras. Lo más interesante es apreciar la convergencia de todos en los lugares de mayor intensidad lumínica. *Morning in mountains* de 1823 de C. D. Friedrich resulta un gran ejemplo de este tratamiento lumínico, ya que consigue plasmar el momento en el que la aurora comienza a

⁸⁶ Runge, 1987, 64-68

⁸⁷ Gómez Sánchez, *op.cit*, 219

⁸⁸ *Ibid*, 220

⁸⁹ *Ibid*, 224-225

⁹⁰ Arnaldo, *op.cit*, 72

despuntar y comienza a calentar el ambiente, sustituyendo el frío de la noche, si todo esto llega al espectador, la obra de arte habrá cumplido su cometido. Todo se percibe sereno y en calma. Hacia 1808, Friedrich realizó, *The altar of Tetschen* (fig. 8) una obra en la que podemos destacar el delicado tratamiento que se le proporciona a la luz y que podemos ver en las nubes que se proyectan en el cielo. Estas nubes están moldeadas a través de las sombras anaranjadas causadas por la luz del sol que se intuye detrás del montículo. Seguimos sin ver el sol, que comienza a despuntar; sus rayos nos están señalando el motivo principal de la obra. Esta obra personifica a la perfección el dilema religioso que se vivía a finales del XVIII en Alemania, y que invadía el ser de muchos artistas. Friedrich muestra de manera firme su pensamiento religioso. Semler añadía que era una muestra de la fe inamovible en Cristo - la cruz representada clavada en las piedras- y su duración durante todo el año -los abetos como plantas que permanecen durante todas las estaciones-. Aun así, este cuadro tuvo sus detractores, como el chambelán escritor F.W. Basilius von Ramdohr quien lo criticó tanto a nivel formal como alegórico. Se cuestionaba, sobre todo, el uso del marco por realizarlo como si fuera un retablo y la perspectiva, ya que consideraba que todo cuadro paisajístico debía componerse de varios planos.⁹¹ En el marco se intensifican los motivos religiosos cuando apreciamos los ángeles orantes en la parte superior, y el ojo de Dios en la parte inferior con las espigas y racimos que simbolizan el cuerpo y la sangre de quien está clavado en la cruz.⁹² Pero no acaba aquí, todo se ve intensificado cuando coloca la escalera que conduce al cuadro invitando al espectador a ser partícipe de esta religiosidad. Aquí podemos citar a Rosenblum al decir que Friedrich convirtió géneros que antes eran considerados profanos en una especie de pintura religiosa; así manifestaba su necesidad de revitalizar, en un mundo laico, la experiencia ante la divinidad, pero obviando los tradicionales motivos cristianos.⁹³ Los artistas románticos buscaban cómo expresar las experiencias de lo espiritual; de lo trascendental, sin tener que recurrir a temas tradicionales como la Adoración, la Crucifixión, la Resurrección, etc. En definitiva, se buscaban adaptar los convencionalismos de la Iglesia al mundo moderno.

La figura de Runge también fue una de las que intentó establecer una iconografía nueva para revitalizar el arte cristiano; para esto, tuvo la intención de crear la tetralogía

⁹¹ Friedrich, *op.cit*, 167

⁹² *Ibid*, 168

⁹³ Rosenblum, *op.cit*, 19

anteriormente citada, *The hours of day*. Para ello utilizó como fuente de inspiración el formato de las páginas de los manuscritos medievales; incorporando, además, la decoración de marginalia. De hecho, consideraba a todo este conjunto una especie de jeroglífico.⁹⁴

Este apartado es básicamente una oda a la teoría de Carl Gustav Carus sobre la correspondencia entre estados del ánimo y los estados de la naturaleza;⁹⁵ Distingue cuatro etapas – desarrollo, plenitud, marchitez y destrucción- que encuentran correspondencia en la naturaleza como los momentos del día -mañana, mediodía, atardecer y noche- o las estaciones del año – otoño, invierno, primavera y verano. Pero también añade que entre todas estas etapas se dan interrelaciones que crean matices y que se traducen en representaciones de un amanecer turbio o un mediodía tormentoso. Igualmente, en esta teoría recalca los cambios meteorológicos y el clima como aquellos aspectos del paisaje que mejor reflejan los cambios del estado del alma. Por esto, veremos en lo paisajes estremecedores sentimientos, devastación emocional, etc.⁹⁶

Además, continuaremos desarrollando la idea de patriotismo tan arraigada en el romanticismo alemán; que ya hemos visto planteada en el paisaje habitado. Para empezar, me parece oportuno citar la defensa de Carus de la pintura de paisaje como la pintura de la vida de la tierra.⁹⁷ Siguiendo con este autor, hablamos de su idea acerca de la presencia de imágenes geobiográficas o geovivenciales – por la veracidad de lo representado y por el estado de ánimo en el que fue concebida tal naturaleza.⁹⁸ López Silvestre considera que un paisaje siempre expresa algo de la vida y tierra del pintor.⁹⁹

Otra forma de manifestar el patriotismo era a través de arquitecturas góticas. El gótico desde el *Sturm und Drang* se veía como el estilo alemán por antonomasia. De hecho, Schuster es uno de los muchos que opina que los alemanes se habían inspirado en los bosques para extraer la verticalidad de esta arquitectura, sobre todo, de los encinares, vistos como *símbolo del tesón germánico*.¹⁰⁰ A través de las ruinas medievales también buscan ejemplificar las luchas del pasado histórico alemán juntamente con el orgullo de este pasado nacional.¹⁰¹ Por consiguiente, encontramos obras como *The winter cathedral* pintada por Ferdinand Oehme, donde está

⁹⁴ *Ibid*, 53

⁹⁵ Carus, *op.cit*, 81

⁹⁶ Guillén, *op.cit*, 9

⁹⁷ Arnaldo, *op.cit*, 130

⁹⁸ Carus, *op.cit*, 198

⁹⁹ López Silvestre, *op.cit* , 126

¹⁰⁰ Schuster, *op.cit*, 43

¹⁰¹ Ziolkowki, 2016, 273

recuperando estas formas medievales y manifestando la religión de la que es partícipe. Al haber realizado la comparación entre las formas arqueadas góticas con el ramaje de los árboles, ven estas catedrales como obras creadas directamente por Dios.¹⁰² Por esto, muy acertadamente, Rosenblum considera que estas ruinas góticas no pueden identificarse solo como vestigios del pasado.

En la praxis del paisaje romántico no hemos de olvidar los estudios que se hicieron de las formas de la naturaleza. Carus defendía la pintura del paisaje como la pintura de la vida de la tierra, por tanto, era partidaria de reproducir, estudiar su fisionomía a través de sus formas y estructura con tal de reflejar la historia de su creación.¹⁰³

Dentro de la producción artística encontramos variedad de estudios acerca de lo que se va a representar. Algunos ejemplos son los estudios de barcos, nubes, plantas y demás elementos que encontramos relacionados con Carus, Friedrich y Oehme. Estos podremos verlos en el anexo dedicado únicamente a los mismos.

En numerosas ocasiones, como ya hemos visto; en el paisaje romántico se visualiza explícitamente el sentimiento de alienación que lo domina, en este caso es el espectador quién siente esta alienación directamente. La naturaleza se aparece ante nosotros como inerte, ajena, y al contemplar el infinito el espectador siente su soledad. *Un silencio profundo, y sin embargo lleno de presagios, rodea al contemplador de un mundo impenetrable.*¹⁰⁴ En *The rock gate* (fig. 9) de Schinkel podemos sentir exactamente esta sensación. Una muralla de rocas nos separa de la naturaleza. Desde nuestra posición, podemos quedar absortos por un infinito plagado de tierras que se nos presentan inaccesibles. Un silencio sepulcral parece invadir el paisaje haciendo consciente al hombre de su escisión respecto a la naturaleza.

Por otro lado, el artista romántico no se limita a la percepción sensitiva y consciente; sino que recurre a otra fuerza principal como la indagación de su propio subconsciente. Esto viene inspirado por el renovado culto a la oscuridad de la noche en la que brillan por sí mismos los sueños; donde se potencian las intenciones ocultas, se potencia la reflexión poética y se producen las revelaciones trascendentales.¹⁰⁵ Carus identifica el anochecer como una metáfora para un cambio que se produce en el espíritu.¹⁰⁶ Ludwig

¹⁰² Rosenblum, *op.cit.*, 35

¹⁰³ Carus, *op.cit.*, 160-170

¹⁰⁴ Argullol, *op.cit.*, 57

¹⁰⁵ Cardinal, *op.cit.*, 191

¹⁰⁶ Carus, *op.cit.*, 192

Görres, siguiendo a Kant, acaba considerando las constelaciones que se ven en el cielo nocturno como las guías espirituales del hombre.¹⁰⁷

A toda esta información debemos sumarle la recurrencia a la imaginación del artista; así dispone de dos armas fundamentales para destruir, ampliar y recrear la realidad.¹⁰⁸ En el lienzo del pintor romántico, la realidad queda moldeada y dominada por los flujos ordenadores que provienen de esta mirada interior.¹⁰⁹

También se sienten atraídos por los monumentos funerarios para reflejar la belleza del silencio sepulcral, de la desolación y del tránsito hacia la muerte.¹¹⁰ Siguiendo esto, citamos a Ernst Ferdinand Oehme cuando pinta la *Procession in the fog* en la que la procesión va sumergiéndose en las tinieblas de la noche. Por otro lado, Carus prefiere, en *The cemetery on the Oybin* de 1828 aumentar la frialdad del paisaje funerario semi-ocultando las tumbas bajo una capa de nieve.

En 1835 Friedrich continúa presentando paisajes que se corresponden con la cordillera de las Montañas de los Gigantes y que resultan realmente útiles para referirnos a la incorporación de la niebla al paisaje romántico. La obra *Mist between the Riesenbirge mountains* (fig. 10) de Friedrich nos muestra un uso relacionado con el Génesis de Lutero, según el cual, durante la Creación una niebla va cubriendo toda la superficie convirtiéndose en *magma creador*.¹¹¹ Según Cirlot *la niebla simboliza lo indeterminado, la fusión de los elementos aire y agua, el oscurecimiento necesario entre cada aspecto delimitado y cada fase concreta de la evolución*.¹¹²

Finalmente, desarrollaremos conceptos a los que solo hemos dedicado unas breves palabras en el apartado anterior. La ruina, ahora solo contemplada por el espectador, se asocia con una huella de la actividad humana como elemento que irrumpe visualmente en el paisaje. Se plasma un doble sentimiento; por un lado, la nostalgia por las construcciones legadas por sus antepasados; pero por el otro lado, la inexorable actividad destructora de la Naturaleza y del tiempo, huella de sumisión a la cadena de la mortalidad.¹¹³ También acaban suponiendo la unión entre la naturaleza y el hombre, ya que él entrega una obra construida a la naturaleza que acabará absorbiéndola a través de

¹⁰⁷ Cardinal, *op.cit*, 192

¹⁰⁸ Argullol, *op.cit*, 63

¹⁰⁹ *Ibid*,67

¹¹⁰ *Ibid*, 105

¹¹¹ López Silvestre, *op.cit*, 327

¹¹² Cirlot, 1988, 324

¹¹³ Argullol, *op.cit*, 23

la erosión y la degradación.¹¹⁴ De este modo, encontramos la fusión de lo artificial y lo natural; en las ruinas, *se manifiestan tanto las fuerzas de la técnica y la razón humanas como las fuerzas orgánicas de la naturaleza en una armonía que reposa en sí misma, que produce nostalgia y paz, y que expresa el inevitable transcurso vital del tiempo a la vez que su suspensión*¹¹⁵. Observamos variación en la tipología de la ruina; por un lado, obras en las que vemos ruinas de Roma y la magna Grecia, en su mayoría representadas por Carl Blechen; un ejemplo sería *Storm in the Roman countryside* de 1829 donde vemos que no abandona las características imponentes del ambiente, ni el amplio campo visual. Friedrich también representó este tipo de ruina como se puede ver en *The temple of Agriento*. También, encontramos ruinas medievales devoradas por la vegetación y el temporal representadas por C. D. Friedrich, *Ruin Eldena near Greifswald* de 1825. El monasterio circense de Eldena era un motivo que fascinaba a este artista y que se verá repetido en varias de sus obras, como ya hemos podido ver en el paisaje de Riesengerbirge. La consideraba un símbolo de la vanidad de lo humano.¹¹⁶

Recurrimos, una vez más, al mar como recurso temático. Por un lado, encontramos la fuerza destructiva del mismo con obras de Johan Christian Dahl como *After storm* donde la potencia destructiva del mar ha abatido aniquiladoramente sobre el hombre; el barco es sacudido y lanzado por el oleaje contra las rocas como símbolo de la exterminación.¹¹⁷ De este artista podemos seguir viendo los mismos fenómenos en *Shipwreck off the coast of Norway*

Estas estas obras podemos ver ejemplificada la idea de sublime que tenía Kant: la aprehensión de algo grandioso, caótico e ilimitado que paraliza el ánimo y puede producir angustia y temor, y así un consiguiente estado de insignificancia ante tal magnitud.¹¹⁸

¹¹⁴ Powter, 2010, 100

¹¹⁵ *Íbid*

¹¹⁶ Bertuliet, *op.cit*, 252

¹¹⁷ Guillén, *op.cit*, 24

¹¹⁸ Trías, 1988, 24-25

7. CONCLUSIÓN

Una vez realizado este trabajo, hemos podido comprobar que no ha sido tan fácil poder abordar el romanticismo alemán desde la perspectiva de otros artistas más allá de Friedrich, ya que él mismo ha supuesto un auténtico eje vertebrador en la mayoría de los conceptos que hemos ido desarrollando.

Hemos detectado que los paisajes románticos alemanes acaban reproduciendo un mismo esquema estandarizado. Sin embargo, cada uno consigue añadir su toque distintivo, aunque transmiten una sensibilidad muy similar.

Así pues, nos hemos encontrado una gran trascendencia en el paisaje identificado con la inmensidad del todo. La naturaleza se presentaba ante ellos como un refugio para su alma y como una fuente de inspiración. De ella, buscaban recoger la energía vital que circula por todos los elementos de la naturaleza; tenían que ser capaces de captar todo esto y transferir este sentimiento espiritualmente superior a una imagen retenida en un lienzo. Para poder conseguirlo, el romántico se caracteriza por huir de los academicismos y crear a partir de lo más íntimo de su ser.

De esta manera, también hemos apreciado la recuperación de los elementos del pasado medieval, cuya carga simbólica y estética supone un recurso perfecto para sus objetivos artísticos. Así pues, son recuperados para ayudar a obtener una imagen final plena de metáforas visuales, en las que lo espiritual es constante. Recurrir a este pasado también les permite huir de una realidad que consideran poco atractiva – su propia sociedad, crisis de valores, etc.-.

Por tanto, el paisaje romántico se convierte en un vehículo de expresión de lo sagrado; alberga la esencia de lo espiritual reflejado en los elementos de creación - montañas, acantilados, etc.- y el reflejo del estado del alma del pintor, habitualmente expresado en las condiciones climáticas en las que se encuentra el paisaje pintado. También se convierte en un símbolo de unión entre lo simbólico y lo plástico el hecho de no mostrar los elementos en su plena forma. También debemos tener en cuenta el simbolismo que han representado las propias estaciones del año y los cuatro momentos identificables del día; ambas cuestiones nos muestran un círculo perpetuo en la naturaleza. Incluso los elementos patrióticos relativos a la nación o a los pueblos tuvieron cabida como la encina o el roble.

Aunque no hemos desarrollado en profundidad la estética de lo sublime, hemos visto el modo en el que es reflejada; la infinitud de las cordilleras, mares que se funden en el

horizonte, las condiciones climáticas, etc. Las cuestiones morales también se hacen eco en los paisajes, valiéndose de los símbolos que habitan en el ecosistema pintado – árboles, montañas y bosques- y sus elementos más etéreos – niebla, bruma y nubes -.

Finalmente, la inclusión de los hombres dentro del paisaje ayuda a potenciar diversos aspectos sobre la grandilocuencia del paisaje, pero no se puede obviar que la montaña, las aguas, y las masas forestales son verdaderos protagonistas de la escena y adquieren su propia dimensión alegórica, sin necesidad de añadidos.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Arnaldo, J. (1990) *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*. Madrid: Visor.
- Argullol, R. (2006) *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado
- Arga, G. C. (1975) *Arte moderno: 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres.
- Aznar, M^a D. A. S. (1998). *El siglo XIX. El cauce de la memoria*. Madrid: Istmo.
- Barthel G.; tr. De la Peña, E. (1953) *Historia del arte alemán*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baroja, J. C. (1982) “La interpretación histórico-cultural del paisaje”. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. 37, p. 3-56.
- Baumgarten, A.G. *Belleza y Verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Barcelona. Alba editorial, S.L 1999.
- Carus, C. G.; Arnaldo, Javier (intr); Arantegui, Jose Luís (tr). (1992) *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje: diez años sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. Madrid: Visor.
- Cosgrove, Denis. (2002) “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista”. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*. nº 34, p. 63-89 [consulta 11/05/2017] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/660033.pdf>
- De Paz, A. (2003) *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Tecnos/Alianza (Colección Metrópolis)
- Domínguez Hernández, J. (2009). “Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine: Un debate de cultura política sobre el arte y su tiempo”. *Revista de Estudios Sociales*, nº 34, p. 46-58. [Consulta el 16/05/2017] Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n34/n34a05.pdf>
- Eisenman, Stephen F; Crow. Thoma. [et al] Brotons Muñoz, A. (tr.), (2001). *Historia crítica del siglo XIX*. Madrid: Akal.

- García Vázquez, M. (2016). *Génesis de la figura del monje en la estética del romanticismo alemán: WH Wackenroder, CD Friedrich y San Agustín*. [Tesis Doctoral] Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Consulta el: 16/05/2017] Disponible en: <http://eprints.ucm.es/36076/>
- González Linaje, M.T (2005) *La pintura del paisaje: Del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos*. [Tesis Doctoral] Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Consulta el 28/05/2017] Disponible en: <http://eprints.ucm.es/5488/>
- Honour, H. (1996). *El romanticismo*. Madrid: Alianza Forma.
- Koerner, J. L. (2009). *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*. Singapore: Reaktion books.
- López Silvestre. F. (2013) *Los pájaros y el fantasma: Una historia del artista en el paisaje*. Salamanca. Universidad de Salamanca.
- Pineda, R. R. (2015) “El artista romántico y su cosmovisión”. *Arte e Investigación*. nº 11, pp 100-105 [Consulta el 14/06/2017] Disponible en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/viewFile/34/228>
- Powter, A. (2013). “Paradigmas de superación de la escisión Sujeto-Naturaleza en el Romanticismo y en la pintura de Caspar David Friedrich”. *Signos Universitarios*, 29(45). [Consulta el 26/06/2017] Disponible en: <http://p3.usal.edu.ar/index.php/signos/article/download/1943/2410>
- Ramirez Villagrasa, A. (2015). *Entre recuerdos: la pintura como introspección hacia los paisajes de la memoria*. [Tesis Doctoral] Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. [Consulta el 08/05/2017] Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/47585>
- Ramos Domingo, J. (2015) *La pintura del alma. Romanticismo y religión del siglo XIX en Alemania*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia Salamanca.
- Rosenblum, R. (1993) *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rotko*. Madrid: Alianza Forma.

- Santiago Martín, Paula. (2007) “Sin atributos: el paisajismo de Friedrich como vía de aproximación a la concepción romántica de lo humano”. *Thémata*. Revista de Filosofía, vol. 39, p. 507-512. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11441/46801>
- Tatarkiewicz, W. (2002) *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Villanueva, E. (2014). *Visión lírica de un paisaje*. [Tesis doctoral] Valencia: Universitat Politècnica de Valencia. [Consulta 05/05/2017] Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/50600>
- VV.AA. (1992). *Caspar David Friedrich: dibujos y pinturas*. Madrid: Museo del Prado.
- VV.AA (1994). *The romantic spirit in german art 1790-1990*. London: Thames & Hudson.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1.....	34
Figura 2.....	35
Figura 3.....	35
Figura 4.....	36
Figura 5.....	36
Figura 6.....	37
Figura 7.....	37
Figura 8.....	38
Figura 9.....	38



Figura 1. Morning in Riesengebirge. C.D. Friedrich (1810), Óleo sobre lienzo, 108x170 cm. Staatliche Museen de Berlín. Imagen extraída de: VV.AA. 1992. Caspar David Friedrich: dibujos y pinturas. Madrid: Museo del Prado



Figura 2 *The age of life*. C.D.Friedrich. (1835) Óleo sobre lienzo, 72'5x94 cm. Museum der bildenden künste Imagen extraída de: <http://www.mdbk.de/en/collections/paintings/>



Figura 3 *A gondola trip on the Elbe near Dresde*. C.G.Carus (1827) Óleo sobre lienzo. 29x22 . Düsseldorf, Kunstmuseumcm. Imagen extraída de: <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=221406>



Figura 4. *City in the First Light of Day*. Carl Gustav Carus (1840) Óleo sobre lienzo. 100,8 x 71,5 Imagen extraída de: <http://collection-online.museum-folkwang.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=2990&viewType=detailView>



Figura 5 *Ruin of Eldena in Riesengebirge*. C.D.Friedrich. (1830) Óleo sobre lienzo. 103x73 cm. Museum der Hansestadt Greifswald. Imagen extraída de: VV.AA. (1992). *Caspar David Friedrich: dibujos y pinturas*. Madrid: Museo del Prado



Figura 6. *The great morning*. Ph.O.Runge. (1809) Óleo sobre lienzo. 152x113 cm. Kunsthalle Hamburgo
Imagen extraída de: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/27/16/35/271635d2ca67724f001757efaefce6d9.jpg>

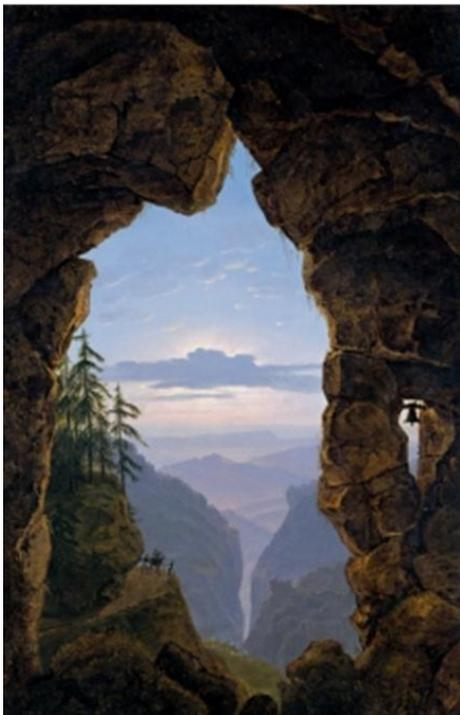


Figura 7. *The rock in the gate*. K.F. Schinkel (1818) Oleo sobre lienzo. 78 x 48 cm. Nationalgalerie/ Alte Nationalgalerie. Imagen extraída de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl_Friedrich_Schinkel_-_The_Gate_in_the_Rocks_-_WGA20999.jpg

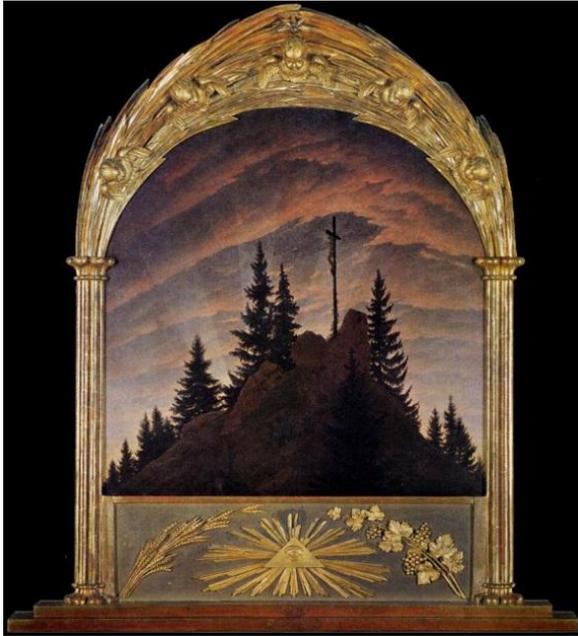


Figura 8. *The altar of Testchen*. C.D.Friedrich (1808) Óleo sobre lienzo. 64x92'1 cm. Dresde Staatliche Kunstammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister. Imagen extraída de: VV.AA. (1992). *Caspar David Friedrich: dibujos y pinturas*. Madrid: Museo del Prado



Figura 9. *Mist between Riesenbirge mountains*. C. D. Friedrich (1819-1820) Óleo sobre lienzo . 54,9 x 70,4 cm Museo: Neue Pinakothek . Imagen extraída de: <https://www.pinakothek.de/kunst/meisterwerk/caspar-david-friedrich/riesengebirgslandschaft-mit-aufsteigendem-nebel>