



GRADO EN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE LEÓN
Curso Académico 2019/2020

LA RELACIÓN DE LA PINTURA DEL PAISAJE DEL ROMANTICISMO ALEMÁN CON LA FILOSOFÍA IDEALISTA

Daniel Sánchez Requejo

Tutor: Roberto Castrillo Soto

RESUMEN

Los inicios del siglo XIX en Europa supondrán el comienzo de un período de incertidumbre al cuál se enfrentará una sociedad que experimenta el final del Antiguo Régimen. En el ámbito artístico, el Romanticismo se eleva como la principal alternativa al imperante Neoclasicismo derivado de la Ilustración. El sentimiento sustituye a la razón como principal guía artística y la pintura pasará a concebirse como un medio expresivo del alma del creador. En este sentido, el género paisajístico adquiere una especial relevancia y la naturaleza pasa a ser un elemento fundamental para los artistas románticos. A ello se le une la filosofía idealista que, desde la Universidad de Jena, pretenderá dar respuestas al tan complejo panorama que presenta la nueva centuria. Alemania se convierte en un foco fundamental tanto para el arte como para la filosofía, dos campos que veremos cómo se fundirán en el paisaje romántico germano.

ABSTRACT

The beginnings of the 19th century in Europe will mark the start of a period of uncertainty that a society facing the end of the Old Regime will face. In the artistic field, Romanticism rises as the main alternative to the prevailing Neoclassicism derived from the Enlightenment. Sentiment replaces reason as the main artistic guide and painting will be conceived as an expressive medium of the creator's soul. In this sense, the landscape genre acquires a special relevance and nature becomes a fundamental element for romantic artists. To this is added the idealistic philosophy that, from the University of Jena, will seek to provide answers to the complex situation that the new century presents. Germany becomes a fundamental focus for both art and philosophy, two fields that we will see how they will merge into the Germanic romantic landscape.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

| | |
|--|----|
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 2 |
| 1.1. Objetivos y metodología..... | 2 |
| 1.2. Estado de la cuestión..... | 4 |
| 2. EL ROMANTICISMO ALEMÁN Y SU TRADICIÓN PAISAJÍSTICA..... | 5 |
| 2.1. La cultura del Romanticismo: marco cultural en el que surge y se desarrolla..... | 5 |
| 2.2. Alemania: pionera y protagonista romántica..... | 8 |
| 2.3. El paisaje alemán como máxima manifestación de la pintura romántica..... | 9 |
| 2.4. Paisajistas alemanes más relevantes y el protagonismo de Caspar David Friedrich..... | 11 |
| 3. LA FILOSOFÍA IDEALISTA..... | 15 |
| 3.1. Antecedentes de la filosofía idealista: el pensamiento kantiano y el “Sturm und Drang”..... | 15 |
| 3.2. La Universidad de Jena: principales autores e ideas..... | 19 |
| 4. EL PAISAJE ROMÁNTICO ALEMÁN, UN ESCENARIO PARA EL DESARROLLO ARTÍSTICO IDEALISTA..... | 26 |
| 4.1. La nueva relación entre Ser y Naturaleza: escisión, anhelo y devenir..... | 27 |
| 4.2. Lo sublime, nuevas concepciones paisajísticas para el artista romántico.... | 31 |
| 4.3. Pensamiento histórico idealista a partir del paisaje: las ruinas..... | 36 |
| 4.4. La Idea y su forma sensible, el paisaje como medio unificador de lo finito y lo infinito..... | 40 |
| 5. CONCLUSIONES..... | 46 |
| 6. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN..... | 49 |
| 7. ANEXO DE IMÁGENES..... | 52 |

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos y metodología

Resulta indudable afirmar que a lo largo de la historia la gran mayoría de los diferentes lenguajes artísticos se han desarrollado en estrecha relación con el sistema filosófico dominante del momento. Un buen reflejo de esta simbiosis que experimentan en muchas ocasiones arte y filosofía lo encontraremos en la pintura de paisajes. La concepción meramente empírica y mimética del género paisajístico en las diferentes épocas está hoy en día totalmente desfasada y ha descubierto la imperante necesidad de conocer aquellos condicionantes socioculturales y filosóficos bajo los cuales los artistas pretenden representar la naturaleza en sus lienzos. Muchas de las obras del Renacimiento italiano serían imposibles de interpretar sin tener en cuenta el calado del Neoplatonismo, al igual que la nueva filosofía racional e ilustrada determinará muchos de los parámetros seguidos por el Neoclasicismo en el siglo XVIII.

Uno de los exponentes más claros de esta retroalimentación filosófico-artística lo encontramos en la primera mitad del siglo XIX alemán. La incipiente filosofía idealista desarrollada desde la Universidad de Jena supondrá una auténtica revolución en el pensamiento occidental, con una serie de ideas y reflexiones que irrumpen en el contexto artístico de la época para ser recogidas fundamentalmente por un grupo de paisajistas que se encargarán de proyectarlas en sus lienzos, sensibilizando así las nuevas inquietudes del Idealismo alemán.

A continuación, se pretenderá poner en común ambos campos de conocimiento y mostrar sus múltiples relaciones en un trabajo que tratará de explicar una filosofía a través de un género pictórico, así como conocer el paisaje romántico alemán por medio del pensamiento idealista. Para ello, resulta indispensable tratar de desentrañar el contexto y las características que determinan el arte y la filosofía en las primeras décadas del siglo XIX germano, algo que nos permitirá descubrir aquellos lazos más relevantes que unirán las obras de Friedrich, Carus, Dahl o Runge a algunos de los conceptos sobre los que reflexionaron Kant, Hegel, Schelling o Fichte, entre otros.

Así, la metodología empleada para la redacción del siguiente trabajo es un auténtico reflejo de la estructura interna del mismo. En primer lugar, se hacía indispensable contar con un amplio panorama de aquellos acontecimientos que marcan el devenir del siglo XIX, desde los aspectos más generales hasta las peculiaridades del caso

alemán, tomando como referencia a Robert Rosenblum, uno de los mayores expertos en esta materia, para completarlo con otras ideas extraídas de diversas obras. A partir de ahí, el siguiente paso era considerar el Romanticismo como una consecuencia directa del período de incertidumbre que marca la nueva centuria, enlazando sus principales rasgos artísticos con el contexto sociocultural germano. De esta forma, siguiendo un método deductivo, la bibliografía empleada iba conduciendo inevitablemente al género paisajístico, cuyo conocimiento más general fue ofrecido por los estudios de Kenneth Clark, y con él a sus más importantes autores. El resultado será el de un primer gran apartado que lleva del siglo XIX europeo a la figura de Friedrich.

Una vez se contaba con un amplio conocimiento del paisaje romántico alemán, el siguiente paso era comprender el pensamiento idealista, una tarea afrontada desde la lectura reflexiva de las fuentes primarias de sus pensadores más relevantes, incluyéndose aquí sus antecedentes más claros, con el fin de ofrecer en el trabajo una detallada explicación de aquellas ideas y conceptos que pudiesen relacionarse con las obras de los paisajistas románticos germanos. Estas fuentes primarias serían, a continuación, contrastadas con estudios contemporáneos relativos a la estética idealista, desde la crítica de Peter Bürger a los textos de la colección *Léxico de estética* dirigida por Valeriano Bozal. Por último, la unión argumentativa de ambos campos de conocimiento se apoyaría en las obras de autores como Javier Arnaldo o Rafael Argullol, acompañadas de un trabajo reflexivo que contara con justificaciones bibliográficas.

Tras completar cada uno de estos procesos, se antojaba complejo resumir en pequeños apartados todas las ideas que iban surgiendo. Finalmente, la opción más viable era, siguiendo los modelos de Arnaldo, Argullol y la mayor parte de las obras dedicadas a la estética idealista, seleccionar una serie de categorías o conceptos estéticos que aunasen la mayor cantidad posible de los planteamientos que exponían la relación entre el paisaje romántico alemán y el Idealismo. La nueva relación entre el ser y la naturaleza, el concepto de lo sublime como resumen de la visión romántica del paisaje y el pensamiento histórico idealista analizado a través de las ruinas incluidas en las diferentes pinturas, suponen una visión general y a la vez detallada de esta retroalimentación entre arte y filosofía. Una vez comprendidos todos estos planteamientos, se llega al último y más complejo apartado dedicado a la Idea y su forma sensible, que se hace más accesible tras conocer las tesis anteriores.

1.2. Estado de la Cuestión

La ingente cantidad de obras dedicadas al estudio de los inicios del siglo XIX, debido a la relevancia con la que cuenta dicha cronología, ofrece una inabarcable nómina de autores de posible consulta, entre los cuales aparece, dentro del ámbito nacional, la figura de Javier Hernando, cuya obra resulta fundamental a la hora de desentrañar las características socioculturales que determinaron la llegada del Romanticismo. Sin embargo, las investigaciones centradas en el territorio germano y el desarrollo de su peculiar Romanticismo hacen que la obra del historiador estadounidense Robert Rosenblum sea un punto de partida idóneo para el conocimiento del arte de estos momentos. Tanto *El arte del siglo XIX* como *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo Nórdico*, publicadas a comienzos de la década de 1990, se convirtieron en auténticos paradigmas para la investigación del Romanticismo alemán.

A partir de la llegada del siglo XXI los estudios se multiplicaron y comenzaron a aparecer nuevas visiones del contexto alemán en su transición al siglo XIX de manos de Peter Eisenman o Ana María Preckler, cuyos estudios culturales sobre esta época revalorizarían el interés sobre el arte romántico, propiciando una serie de publicaciones más precisas. Es el caso, no sólo de interesantes artículos como el del catedrático de la Universidad de Zaragoza, Alfredo Saldaña Sagredo, quien se esforzaría en concretar los cambios filosóficos y críticos que supone la llegada del Idealismo y el sentimentalismo romántico, sino también de las notas que Brian Lukacher dedica a la nueva visión de la naturaleza desde la Alemania del Romanticismo. La nómina de autores y obras es aún mayor. Sin embargo, todas estas investigaciones son aquellas que mejor se adaptaban a la metodología empleada para este trabajo.

En cuanto a los estudios sobre la estética idealista o sus antecedentes kantianos y del Sturm und Drang las reflexiones han sido diversas. Es interesante destacar la importante labor de Valeriano Bozal, quien dirigirá numerosas publicaciones orientadas a nuevas interpretaciones kantianas, así como aquellas encargadas de ofrecer una visión detallada de la filosofía idealista en su *Léxico de estética*, especialmente las obras de Federico Vercellone y Paolo D'Angelo. Junto a este, la crítica tan completa de Peter Bürger al sistema filosófico del Idealismo lideraría aquellos estudios más relevantes relativos a este ámbito.

No obstante, queda pendiente una puesta en común completa del paisaje romántico alemán y la filosofía idealista, puesto que las relaciones de ambos campos de conocimiento aparecen fragmentadas en los libros y artículos mencionados anteriormente. Ningún autor olvida sus lazos, pero existen relativamente pocos estudios que unan plenamente el paisaje germano con los planteamientos idealistas. Sin embargo, los estudios interdisciplinarios por los que abogan Jacob Burckhardt y, especialmente, Kenneth Clark en la segunda mitad del siglo XX renovarían las investigaciones relativas al género paisajístico hacia nuevas orientaciones relacionadas con la Historia de la Cultura¹. Si unimos estas transformaciones a la creciente valoración que, desde los noventa, se produce en relación al Romanticismo alemán, el resultado es el de varios estudios que se centran en la dimensión filosófica del paisaje romántico germano.

En este sentido, son de obligatoria mención las investigaciones de Javier Arnaldo, autor no sólo de la biografía de Friedrich, sino también de *Estilo y Naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán*, y Rafael Argullol, autor de *La atracción del abismo, un itinerario por el paisaje romántico*, textos de referencia para la realización de este trabajo y para el conocimiento del género paisajístico en la Alemania del Idealismo y el Romanticismo.

2. EL ROMANTICISMO ALEMÁN Y SU TRADICIÓN PAISAJÍSTICA

2.1. La cultura del Romanticismo: marco cultural en el que surge y se desarrolla

El siglo XVIII va a suponer un período de cambio para Europa, un territorio que verá cómo se comienzan a tambalear los valores tradicionales que le habían caracterizado. El final de la centuria asiste a un proceso revolucionario francés que no sólo supondrá la abolición del Antiguo Régimen y de muchas de las leyes que regían la sociedad o la política del momento, sino que provoca la instauración de un nuevo pensamiento, una cultura diferente que comenzará a buscar respuestas ante esta compleja situación.

Conceptos como la libertad, la nación, el pueblo y el Estado, la revolución, el espíritu, etc. se instalan en el imaginario colectivo, y la sociedad asume estos años o

¹ Federico A. López Silvestre, "Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia de paisaje", *Quintana. Revista de la Facultad de Xeografía e Historia*, nº 2 (2003), 288, https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/6323/pg_289-308_quintana2.pdf?sequence=1&isAllowed=y

décadas como una transición que traslada a Europa hacia una nueva era². Por lo tanto, la cultura romántica, que comienza a fraguarse desde estos momentos finales del siglo XVIII, se ve inmersa en un período de incertidumbre en el que se hace necesario asumir la ruptura con el pasado y comenzar a plantearse la construcción de un nuevo orden político, social, religioso... En definitiva, la formación de una nueva mentalidad.

No obstante, analizar todas las transformaciones que conlleva la Revolución Francesa y los posteriores procesos revolucionarios burgueses del siglo XIX se antoja como un trabajo excesivamente tedioso, así que trataremos de insertar todas estas ideas en relación al desarrollo del movimiento romántico.

El Antiguo Régimen absolutista y su orden sociopolítico se han visto derrocados, se han cuestionado las máximas que habían marcado el rumbo de la historia europea y la sociedad del momento vislumbra un nuevo tiempo que necesita de ciertas bases sobre las cuales sostenerse. Estos acontecimientos supondrán una conmoción espiritual del ser humano, que se encuentra viviendo una época que tiene muy presente los avances ilustrados, la defensa de la razón, el cuestionamiento religioso y la idea de progreso, pero que, paralelamente, comienza a cuestionar su validez y a plantear su agotamiento.

El conocido como pensamiento o movimiento romántico se erige como la primera gran estructura ideológico-espiritual que trata de dar una respuesta a la ya mencionada incertidumbre generalizada, el primer pensamiento organizado y extendido de la primera fase de la revolución burguesa que Francia había comenzado. Naciendo en el seno de esta nueva burguesía y su nuevo ideario, comandado por conceptos como el liberalismo o el empirismo, el Romanticismo encontrará su base teórica en una serie de pensadores, literatos y artistas que conoceremos a lo largo del presente discurso³.

Apoyado en antecedentes como la filosofía kantiana o la herencia empirista e introducido por movimientos culturales como el “Sturm und Drang” alemán, la cultura romántica, con sus diversas interpretaciones y variantes, cuenta con una serie de ideas más o menos generalizadas que nos aproximarán a los posteriores artistas y su obra, relacionada con sus contemporáneos conceptos estéticos.

² “El Romanticismo”, *Universidad Complutense de Madrid*, 6 de abril de 2020, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-13-EI%20Romanticismo.pdf>

³ Javier Hernando, *El pensamiento romántico y el arte en España* (Madrid: Cátedra, 1995), 9-11.

Aunque no de forma tan radical como se ha extendido, el Romanticismo se distanciará de la hegemonía ilustrada del siglo XVIII y su defensa acérrima de la razón y el progreso. Considerará estos ideales anteriores inadecuados para hacer frente a la nueva situación. Descubre los límites que la razón ilustrada plantea, y trata de sobrepasarlos apelando al sentimiento y llamando a la individualidad, a la subjetividad espiritual humana⁴. Todo ello tiene grandes repercusiones en el arte y la cultura, que ven cómo el Neoclasicismo, una extensión ilustrada y racional que se encarga de sustituir al Barroco, pierde su hegemonía artística. El nuevo sentir de la sociedad, de los intelectuales, los literatos... comienza a distanciarse de la norma académica clasicista para explorar nuevas dimensiones irracionales desde un profundo sentimentalismo que, consideran, sobrepasa los límites de la razón y puede conseguir las respuestas que anhelan⁵.

Esta búsqueda espiritual y subjetiva se une a la herencia revolucionaria del concepto del “pueblo”. Así, comienzan a aparecer los nacionalismos, la exaltación de la cultura de un territorio, de su pensamiento, su historia, su lengua o su arte. Ello produce que se vuelva la mirada hacia otras épocas, especialmente la medieval⁶. El interés que suscita el medievo para la cultura romántica y sus nacionalismos vuelve a remitirnos a las brechas que abre el siglo XVIII, en el que los valores religiosos son más discutidos que nunca por la luz de la razón⁷. Es así como se intenta regresar a la espiritualidad mística religiosa mediante la evocación de la época dorada de la cristiandad, la Edad Media, a través de la recuperación de sus mitos literarios, de sus ruinas arquitectónicas, de su mística poética...⁸

En definitiva, las décadas finales del siglo XVIII se erigen como una de las épocas más complejas y transformadoras de la historia de la humanidad y del arte, que verá cómo se ha puesto fin a la existencia universal y hegemónica de un estilo definido en favor de la pluralidad de propuestas sometida al sentimiento y pensamiento de artistas o movimientos concretos. Fruto de ello, la inquietud emocional generalizada se une al anhelo de hallar un espíritu común en las naciones, su historia y su cultura, y el resultado

⁴ “Los ejes fundamentales: Neoclasicismo vs Prerromanticismo”, *Aúlico*, 6 de abril de 2020, <https://aulico.files.wordpress.com/2008/10/sobre-la-ilustracion-y-el-pre-romanticismo2.pdf>

⁵ Robert Rosenblum y Horst Woldemar Janson, *El arte del siglo XIX* (Madrid: Akal, 1992), 71-72.

⁶ Hernando, *El pensamiento romántico...*, 10-11.

⁷ Robert Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo Nórdico* (Madrid: Alianza Firma, 1993), 49.

⁸ Rosenblum y Woldemar, *El arte del...*, 72.

es la existencia de un terreno idóneo para el desarrollo del Romanticismo en el arte y del Idealismo en la filosofía.

2.2. Alemania: pionera y protagonista romántica

Que Alemania se convirtiera en el foco fundamental de la cultura y el arte romántico no es una casualidad, sino que viene dado por una serie de peculiaridades que es necesario resaltar. Si antes mencionábamos las consecuencias nacionalistas que tiene este nuevo ideario, su incidencia será especialmente definitoria en el ámbito germano. Una serie de circunstancias sociopolíticas hace que se comience a generar un sentimiento generalizado que trata de hallar un espíritu común de un pueblo resentido y unido tras la experiencia de las tomas napoleónicas, iniciándose los prolegómenos a su proceso unificador por el que los treinta y nueve estados que componían el territorio repartido entre Austria y Prusia pasarían a conformar el Imperio Alemán desde 1871. Estamos asistiendo a los orígenes del profundo nacionalismo alemán que conllevará la unificación de los estados de la mano del general Otto von Bismarck, y esos orígenes vienen dados en gran medida por la nueva cultura romántica⁹.

Además de ese mayor calado nacionalista, Alemania tendrá el privilegio de contar en sus fronteras con los más importantes artistas, filósofos y literatos de la formación del movimiento romántico. Si bien el contexto ideológico y sociopolítico define el desarrollo de un estilo o un ideario cultural, no lo hace menos la confluencia de personalidades artísticas e intelectuales de suma relevancia en un mismo espacio. De esta forma, la transición hacia un nuevo pensamiento romántico estará liderada por la Universidad de Jena en el ámbito filosófico; por el “Sturm und Drang”, con Goethe a la cabeza, en la literatura; por Beethoven en la música... todos ellos pertenecientes al foco alemán durante los años finales del siglo XVIII¹⁰. Y por si pensáramos que se tratase de una coincidencia de ilustres personalidades en los tempranos años de formación romántica, las décadas posteriores en las que se consolida nos siguen dejando en Alemania nombres de la talla de Novalis, Hölderlin o Heine en el mundo de la lírica; Schubert o von Weber en el panorama musical; la filosofía idealista de Hegel o Schelling, y, por supuesto, las pinturas de Caspar David Friedrich.

⁹ Macarena Fernández Spina, “El Romanticismo alemán y la naturaleza” (Trabajo Fin de Grado, Islas Baleares, 2017), 9-10.

¹⁰ Ana María Preckler, *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX (I)* (Madrid: Universidad Complutense, 2003), 151.

2.3. El paisaje alemán como máxima manifestación de la pintura romántica

La generación de una nueva subjetividad marcada por el período de incertidumbre e inquietud emocional que vive Alemania tras la instauración de un nuevo orden social, político e ideológico, el derrocamiento del pensamiento racional y el progreso ilustrado en favor de la exploración irracional del sentimiento y el espíritu unido a los nacientes conceptos de la filosofía idealista, y la búsqueda nacional de una cultura y un pasado común del pueblo alemán, dan lugar a una serie de necesidades totalmente diferentes para las manifestaciones artísticas.

Las artes plásticas del Romanticismo, comandadas por la pintura, se ven inevitablemente condicionadas por estos aspectos y obligadas a formar una estética capaz de dar forma sensible al sentir de la población. Los nuevos artistas románticos desechan la norma académica neoclásica que imponía unas obras definidas por la representación estricta del modelo clásico y mimético a través de un dibujo definido como protagonista, inserto en unas composiciones racionales, simétricas y estudiadas, a lo que se le suma el uso equilibrado de la gama cromática¹¹. Estos rasgos aspiraban a lograr la técnica clásica y perfecta para la representación de temáticas mayormente retratistas, religiosas y mitológicas impuestas por las instituciones académicas y los poderes oficiales.

Sin embargo, las nuevas necesidades artísticas rápidamente advierten la inutilidad del modelo anterior racional para la plasmación del mundo sentimental y fantasioso. El artista ahora actúa desde la subjetividad e individualidad y trata de dar forma sensible a sus inquietudes espirituales, que por norma general coinciden o aspiran a concordar con las del pueblo. La pintura cambia en base a estas necesidades y queda inundada por el sentimiento, un ente que difumina las líneas racionales anteriores, que trastoca el colorido equilibrado y lo hace caótico, difuso y expresivo, formando unas composiciones magnificentes que pretenden mover el ánimo del espectador e introducirle en el interior sentimental del artista para que despierte en él una determinada emoción¹².

Junto a la nueva estética y aspectos formales de la pintura romántica, otros géneros o temáticas se convierten en protagonistas pictóricos. El más importante de todos ellos será el paisaje, un género que alcanza en estos momentos su verdadera autonomía y relevancia. El paisaje, de una forma u otra, ha estado presente en las manifestaciones

¹¹ Fernández Spina, "El Romanticismo...", 8-9.

¹² Rosenblum y Woldemar, *El arte del...*, 72.

artísticas ya desde el período medieval, y su evolución está marcada por las diferentes épocas y las concepciones que el ser humano va desarrollando sobre la naturaleza, haciendo de su representación una auténtica construcción cultural que refleja determinadas realidades históricas¹³.

Desde su mero carácter referencial en las pinturas medievales y sus vinculaciones místicas y religiosas, en un primer momento negativas por su vinculación al mundo material y posteriormente divinas tras las publicaciones del pensamiento de Francisco de Asís, asistimos al primer auge paisajístico en la pintura flamenca bajomedieval con su concepción racionalista y complementaria a las escenas de sus más ilustres pintores. Rápidamente, autores como M. Hobbema o Vermeer de Delft descubren en él un escenario de experimentación compositiva y reflejo de la vida cotidiana. A partir de su mayor consideración, el interés sobre su representación crece, ya sea de forma idealizada, ficcional, armónica o como marco heroico para las acciones humanas. A ello se le suma la importancia que le conceden grupos concretos como los vedutistas italianos, la Escuela de Barbizón o su significación sensorial posterior con la llegada del Rococó francés.

Lo que está claro es que el paisaje va ganando peso paulatinamente en las composiciones pictóricas como expresión concreta de una temática, un contexto, una acción, de la realidad de un territorio y una forma de pensar y de concebir la naturaleza. Esta breve y sintética evolución del género paisajístico desemboca en su máximo apogeo logrado en el Romanticismo, especialmente en el foco británico, comandado por William Turner o John Constable y en el territorio alemán. El paisajista romántico nórdico descubre en este género una capacidad inigualable para representar su espiritualidad, su mundo interior, y lo concibe como un vehículo de exploración pictórica y emocional donde dar rienda suelta a su libertad creadora subjetiva¹⁴.

A estas posibilidades halladas en la pintura de paisaje se le une el extendido pensamiento idealista ante la naturaleza, concebida como un escenario enigmático y atemporal en el cual se manifiesta lo absoluto, lo divino, el Ideal. De esta forma, el artista tiene la posibilidad de traspasar los valores sobrenaturales religiosos y espirituales a los elementos de la naturaleza y convierte al paisaje en un lenguaje de formas visuales que advierten la presencia de la divinidad¹⁵. Igualmente, este género, plenamente autónomo

¹³ Kenneth Clark, *El arte del paisaje* (Barcelona: Serx Barral S.A., 1971), 9-12.

¹⁴ Rosenblum y Woldemar, *El arte del...*, 88-92.

¹⁵ Rosenblum, *La pintura moderna y la...*, 19-22.

y puesto en valor, manifestará la relación del ser humano y el mundo natural, un binomio plenamente analizado por los idealistas alemanes¹⁶, cuyas reflexiones se centran en la escisión dialéctica de ambos estratos en la modernidad, generando un sentimiento de anhelo armónico y tensión comunicativa que la pintura sensibilizará en unos paisajes sublimes que integran figuras humanas.

2.4. Paisajistas alemanes más relevantes y el protagonismo de Caspar David Friedrich

Una vez se han descubierto las posibilidades que ofrece el género paisajístico para el artista romántico, comienzan a surgir sus representantes más importantes. El presente trabajo no pretende incluir una interminable lista de autores y obras, sino que resultará más útil tomar algunos de los paisajistas más representativos con obra concretas que reflejen su relación con la filosofía idealista alemana, centrándose inevitablemente en la titánica figura de Friedrich.

A pesar de que existieron dentro del territorio alemán diferentes escuelas paisajísticas asociadas a regiones concretas (Múnich, Berlín, Dusseldorf o Dresde)¹⁷, el interés no reside tanto en analizar las peculiaridades de cada una, sino en conocer aquellos artistas individuales capaces de mostrar las nuevas exigencias del paisaje. En este sentido nos encontramos con ilustres pintores románticos como puede ser Johan Christian Claussen Dahl (1788-1857), con una pintura imbuida notablemente del sentimiento patriótico y romántico alemán y noruego desarrollada en distintos lugares, entre los que destaca su etapa en Dresde y pinturas como *Madre e hijo junto al mar* (Fig.1), *Nafragio en la costa rocosa de Capri* (Fig.2) o *Invierno en el Sognefjord* (Fig. 3). Sigue la estela desarrollada por Friedrich y logra captar, a través de una minuciosa y extraordinaria técnica compositiva y cromática, unos conceptos y sentimientos próximos a la visión idealista de la naturaleza¹⁸.

En una línea similar a la de Dahl, tendremos la producción del pintor y literato Carl Gustav Carus (1789-1869), quien con célebres obras como *Viaje en barcaza en el*

¹⁶ Brian Lukacher, “La Naturaleza convertida en historia: Constable, Turner y el paisajismo romántico”, en *Historia crítica del siglo XIX*, coord. por Stephen F. Eisenman (Madrid: Akal, 2001), 121-148.

¹⁷ “Los espejos del alma: Paisaje alemán en el Romanticismo: dossier expositivo”, *Museo del Romanticismo*, 6 de abril de 2020, <https://www.culturaydeporte.gob.es/mromanticismo/dam/jcr:b0f3cc03-2bc6-4546-943d-2fb3d8ed302f/dossierprensa-losespejosdelalma.pdf>

¹⁸ “Johan Christian Claussen Dahl”, *Staedel Museum*, 7 de abril de 2020, <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/person/dahl-johan-christian-clausen>

Elba cerca de Dresde (Mañana en el Elba) (Fig.4), *Ventanas góticas en las ruinas del monasterio en Oybin* (Fig.5) o *El monumento a Goethe* (Fig.6), se convierte en una de las cumbres más altas del paisaje romántico alemán, llevando a cabo una obra igualmente influida por Friedrich, con quien compartía una estrecha amistad, dejándonos unos lienzos en los que la naturaleza explora aquellos mundos nocturnos, funerarios, montañosos o ruinosos en los que se intuye una búsqueda mística de la divinidad desde un profundo sentimentalismo.

Una excepción en esta nómina de autores la encontramos en Philipp Otto Runge (1777-1810), uno de los iniciadores de esta pintura romántica junto a Friedrich, que, si bien no puede ser considerado un paisajista al uso, proyectando unas obras que cuentan con un gran protagonismo figurativo alegórico, comparte la concepción de la naturaleza como un espacio simbólico y poético cargado de significación, que sirve de fondo trascendental y espiritual para sus pinturas, entre las cuales destacan algunas como *Descanso en la Huida a Egipto* (Fig.7), *Los niños Hülsenbeck* (Fig.8) o *La mañana* (Fig.9), parte de su proyecto de la serie *Zeiten*, cuatro pinturas alusivas a las horas del día y las estaciones¹⁹.

A pesar del interés que suscitan dichos paisajistas, será Caspar David Friedrich (1774-1840) el verdadero baluarte de la pintura romántica alemana, a quien conviene conocer más detalladamente ya que será la piedra angular sobre la que verse el siguiente estudio. El paisaje característico de este autor comienza a fraguarse desde su propio nacimiento el cinco de septiembre de 1774 en la ciudad portuaria de Greifswald, en la región de Pomerania, cuya vida se regía en torno al Río Oder y el monasterio cisterciense de Eldena²⁰, unos parajes naturales y arquitectónicos que acompañarán a Friedrich durante toda su producción. Además, contaba con una importante universidad en la que nuestro autor comienza a familiarizarse con ciertos ideales liberales y protestantes, siguiendo la inclinación ideológica de su propia familia.

Será hacia la década de 1790 cuando el genio alemán comience a tener contacto con la práctica de la pintura y la literatura, bajo cuyo amparo se ve influido por la corriente ossianista y del Sturm und Drang, en la que se cultiva especialmente una temática nacionalista nórdica y épica que continúa formando su personalidad artística. Con un

¹⁹ Sharon Worley, "Philipp Otto Runge, Herder and the Semiotic Language of Nature and Patriotism" (XI Conferencia Internacional del ISSEI, Helsinki, 2008), 1-3. <https://core.ac.uk/download/pdf/14911385.pdf>

²⁰ Javier Arnaldo, *Caspar David Friedrich* (Madrid: Colecciones ICO, 1993), 6-8.

Romanticismo todavía en unos momentos introductorios, en los que ya ha nacido el paisajismo británico, Friedrich comienza en 1794 sus estudios en la Academia de Copenhague, centro educativo insertado en una ciudad abierta a las innovaciones culturales del momento. Es aquí donde empieza a conocer la obra de algunos paisajistas como N. Albigaard o Jensdual, asimilando parte de su técnica y concepciones artísticas²¹.

El siguiente destino del artista será probablemente el que más marcaría su carrera, llegando a la ciudad de Dresde en 1798, un lugar que contaba con grandes colecciones pictóricas y una naturaleza privilegiada. El destino paisajístico que acabaría inundando a Friedrich parece culminarse tras sus estudios en la Academia de Bellas Artes de este lugar, donde ya se contaba con un destacado desarrollo del género en base a influjos extranjeros como podían ser la veduta suiza o el pintoresquismo sajón. Estos años finales del siglo XVIII suponen un punto de inflexión para Friedrich, Dresde y el Romanticismo. Por una parte, Dresde se consolida como el gran centro cultural de la Alemania de estos momentos, la “Florenxia alemana” en palabras de Herder²². Por otra parte, el Romanticismo ya ha iniciado su establecimiento como estructura cultural definida gracias a importantes publicaciones de autores como Schelling o los hermanos Schlegel y su revista “Athenaeum”, cuna de gran parte de la filosofía idealista. Precisamente será el momento en el que el pintor establezca sus primeros contactos con los pensadores de esta nueva filosofía, admirando sus concepciones e inquietudes sobre la naturaleza²³.

Con un pensamiento artístico cuyas bases se habían ido estableciendo en sus estudios y experiencias, Friedrich realiza unos primeros trabajos a comienzos del siglo XIX en los que muestra no sólo una influencia marcada de su tierra natal, sino también una excelente técnica como dibujante que plasma en una serie de dibujos alabados por la crítica académica de Dresde²⁴. Así, desde sus primeras obras relevantes como *La cruz en la montaña* (Fig.10) o *Vista del valle del Elba* (Fig.11), producidas entre 1807 y 1809, comenzamos a apreciar un estilo personal con un paisaje marcado por la inquietante multiplicidad de puntos de vista y un excelente dibujo detallado que se convierte en un vehículo de expresión escenográfica de ilusiones religiosas y espirituales²⁵. Admirado por su capacidad sentimental y sugerente a la par que criticado por personajes como Ramdhor,

²¹ Arnaldo, *Caspar David...*, 8-9.

²² Arnaldo, *Caspar David...*, 10-13.

²³ Arnaldo, *Caspar David...*, 14-15.

²⁴ Arnaldo, *Caspar David...*, 21-24.

²⁵ Arnaldo, *Caspar David...*, 29-35.

Friedrich se consolida en el panorama artístico alemán y comienza a hablar de sus lienzos como productos creativos e imaginativos que tratan de despertar el ánimo del espectador y sugerir la presencia divina en la naturaleza²⁶, lo cual le vincula directamente con la filosofía idealista.

Así pues, se gana el título, junto a Turner, de principal renovador del género paisajístico, en el cual introduce de manera magistral las poéticas de lo sublime, lo pintoresco, la fantasía, de lo que se conocía como el “régimen nocturno de la imaginación”, una exploración irracional del mundo onírico y desconocido para la razón humana, únicamente accesible mediante el sentimiento interior del artista. Consolidado este ideario, llegamos al año 1810, en el que Friedrich presenta dos de sus grandes obras maestras: *Monje frente al mar* (Fig.12) y *Abadía en el Robledal* (Fig.13), las cuales le permiten acceder a la Academia de Bellas Artes de Berlín al año siguiente como miembro²⁷.

Sus explicaciones sobre su pintura girarían siempre en torno a conceptos de fuerte poso filosófico, pretendiendo sugerir o excitar espiritualmente el sentimiento del espectador y provocar en él un libre juego, al más puro estilo kantiano, entre su razón y su imaginación, haciendo primar siempre la “Idea” sobre lo sensible o formal. Producirá unas obras basadas en la contraposición de conceptos enfrentados, aunando en un paisaje lo finito y lo infinito mediante la perspectiva y su lejanía, el hombre y la naturaleza enfrentados, el cielo y el mar como elementos inabarcables ante las limitaciones terrenales, etc.²⁸

Tras una extensa producción, en la que se incluyen obras tan célebres como su *Caminante sobre un mar de nubes* (Fig.14), o *El árbol solitario* (Fig.15), Friedrich se convierte en uno de los artistas más importantes y renovadores de toda la Historia del Arte, aunando en sus paisajes la excelencia técnica y compositiva, una indudable capacidad evocadora y sentimental y un reflejo sensible de muchos de los conceptos que definen la renovadora y trascendental filosofía idealista. De hecho, su influencia en el arte posterior será notablemente relevante en las primeras vanguardias del siglo XX o en la vertiente del “Color Field Painting” para el Expresionismo abstracto, una identificación

²⁶ Arnaldo, *Caspar David...*, 36-48.

²⁷ Arnaldo, *Caspar David...*, 52-53.

²⁸ Arnaldo, *Caspar David...*, 55-70.

propuesta y justificada por los estudios de Robert Rosenblum, en los que se aprecia la inmortalidad del arte de Friedrich y su continuación en la estética de Mark Rothko²⁹.

3. LA FILOSOFÍA IDEALISTA

Si bien cada época acostumbra a estar ligada a un determinado pensamiento filosófico, el origen y el desarrollo del Romanticismo se unirá estrechamente a lo que conocemos como el Idealismo. Esta nueva filosofía será el resultado de numerosos factores fruto de un contexto condicionado por la Ilustración y su defensa acérrima de la razón, por la Revolución Francesa y sus consiguientes reivindicaciones, por el incipiente nacionalismo alemán a partir de las tomas napoleónicas o por la llegada del pensamiento romántico al panorama europeo y, especialmente, alemán. Sin embargo, la aparición idealista en Alemania no será del todo espontánea, pues vendrá determinada por unos antecedentes que conviene conocer, ya que nos adelantarán muchos de los conceptos fundamentales en los autores idealistas posteriores y sus reflexiones, que buscan dar respuesta a esa incertidumbre y desasosiego colectivo que caracterizan a los años finales del siglo XVIII.

3.1. Antecedentes de la filosofía idealista: el pensamiento kantiano y el “Sturm und Drang”

El Idealismo alemán, cuyas tesis y autores principales analizaremos posteriormente, tendrá como máximo precursor y referente a Immanuel Kant (1724-1804), filósofo germano reconocido por su teoría crítica del conocimiento y la experiencia, con unas tesis en gran parte revolucionarias que giraban en torno a la concepción del sujeto como un ente productor de conocimiento, moralidad y arte. A pesar de que gran parte de su teoría cognitiva la encontremos en sus escritos *Crítica de la razón pura* (1781 y 1787) y *Crítica de la razón práctica* (1788), nos centraremos en su tercera gran obra, *Crítica del juicio* (1790), ya que es la que incluye sus reflexiones artísticas y de la cual podremos extraer aquellas ideas más acordes a su trascendencia idealista posterior y al paisaje alemán del Romanticismo.

La extensión y complejidad del pensamiento kantiano en cuanto al juicio artístico hace que debamos sintetizar sus aspectos más relevantes y centrarnos tan sólo en aquellos que luego tomarán el Idealismo y se reflejen en la pintura de paisajes romántica germana.

²⁹ Arnaldo, *Caspar David...*, 128-129.

Kant basará sus ideas relativas al arte en la existencia de un juicio estético o de gusto, definido como un tipo de juicio sintético a priori, en el cual proceden tanto la experiencia como el conocimiento trascendental y primitivo del individuo, que actúa desde el desinterés estético y que es emitido por un sujeto con el objetivo de que sea compartido, adquiriendo un carácter intersubjetivo³⁰. Este juicio ya es incluido por Kant en la esfera del sentimiento, lugar desde el cual se interpreta el arte en base a un juego libre de las facultades de la imaginación y el entendimiento³¹. Ello determinaría la existencia de dos posibles gustos en función de aquella esfera del conocimiento humano que actúa en mayor medida, el gusto sensible y el reflexivo³². Kant afirmará que el único capaz de fomentar este juego libre estético será el “genio”, una personalidad dotada de una fuerte habilidad para tomar la norma o la tradición y ampliarla, innovar, equiparando los binomios subyacentes de la contraposición entre entendimiento e imaginación para estimular el juicio de gusto en el espectador³³.

Veremos cómo este juego de facultades kantiano y el valor del binomio sensibilidad-reflexión jugará un papel relevante en el Idealismo y su relación con el paisaje pictórico, al igual que aquellos fines que Kant deduce del juicio estético, que no son otros que la representación como causalidad necesaria artística y el sentimiento como afecto en un sujeto³⁴. La consecuencia directa de este proceso cognitivo estético será el placer. Además, la obra de Kant no sólo independizará el arte en la reflexión filosófica y lo relacionará directamente a la naturaleza, dos términos análogos³⁵, sino que buscará su fundamento en base al gusto y la belleza. Por primera vez en la historia de la reflexión estética, el concepto de “ideal de belleza” se remite a la imaginación y al espíritu, encargados de recrear las imágenes de una idea concreta para construir una imagen ideal,³⁶ siendo asimismo dos de las bases fundamentales para Hegel y los idealistas posteriores.

Por último, una de las mayores aportaciones kantianas serán sus tesis relativas al concepto de lo sublime, un término considerado ilimitado que se encuentra en el espíritu

³⁰ Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (Barcelona: S.L.U. Espasa Libros, 2013), 28-31.

³¹ Kant, *Crítica del...*, 127-136.

³² Kant, *Crítica del...*, 140-141.

³³ José Luis Villacañas, “Naturaleza y razón: Kant filósofo del clasicismo”, en *Estudios sobre la “Crítica del Juicio”*, coord. por Valeriano Bozal (Madrid: La Balsa de la Medusa, 1990), 54-55.

³⁴ Kant, *Crítica del...*, 147.

³⁵ Charo Crego, “El lugar de la belleza artística en la *Crítica del Juicio*”, en *Estudios sobre la “Crítica del Juicio”*, coord. por Valeriano Bozal (Madrid: La Balsa de la Medusa, 1990), 132-133.

³⁶ Kant, *Crítica del...*, 162-164.

humano y las ideas y que genera un placer negativo, caótico y destructivo. Para Kant, lo sublime no está en la naturaleza, sino en cómo siente el ser humano esa naturaleza, probablemente la base fundamental sobre la que se erija la filosofía idealista de la naturaleza y el paisaje romántico. Hace de lo sublime un concepto remitido al sentimiento humano que contaría con tres fases diferenciadas. En el momento en el que el sujeto experimenta lo sublime en la naturaleza atraviesa por una primera fase en la que su capacidad racional se ve desbordada ante tales magnitudes, asumiendo posteriormente su imposibilidad cuando la razón se recupera del impacto inicial, para acabar asimilando su propia superioridad ante esta naturaleza, llegando a dominarla³⁷.

De esta forma, el Idealismo alemán tomará de la filosofía kantiana algunas de sus reflexiones más relevantes sobre el juicio de gusto, la relevancia que concede a la esfera del sentimiento y de la imaginación, la analogía establecida entre arte y naturaleza, la idea del arte como armonización o contraposición de binomios conceptuales y aquellas definiciones de genio y lo sublime, que serán posteriormente adaptadas. Así, como pionero idealista, Kant estará también presente en el paisaje romántico alemán³⁸.

Una vez conocemos las principales aportaciones kantianas a la cultura romántica e idealista, sería conveniente analizar las repercusiones que traería consigo el “Sturm und Drang”, movimiento cultural alemán que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVIII como alternativa o respuesta a la dictadura de la razón ilustrada. Aunque sus principales manifestaciones se remitan al ámbito literario, en su ideario podemos observar algunos de los conceptos claves para el Romanticismo posterior y la filosofía idealista.

Los representantes del “Sturm und Drang”, que podemos traducir por “tormenta e ímpetu”, tratan de revalorizar el mundo de la imaginación, las pasiones, el espíritu o la religión para así traspasar los límites de la razón. Priman la individualidad y la creatividad por encima de toda norma y comienzan a tomar referencias historicistas centradas en la época medieval, con unos tintes nacionalistas que no harán sino incrementar su calado en el territorio germano. Podemos definirlo como un movimiento de cierta rebeldía que se instaura en base a las nuevas inquietudes y necesidades espirituales de la sociedad germana, instalando una filosofía de la naturaleza que luego desarrollarán y ampliarán autores idealistas como Schelling.

³⁷ Kant, *Crítica del...*, 176-177.

³⁸ Peter Bürger, *Crítica de la estética idealista* (Madrid: La balsa de la Medusa, 1996), 24-26.

A pesar de que existen varios exponentes de esta especie de “Prerromanticismo”, como pueden ser Johann Georg Hamann o Johann Gottfried von Herder, con un pensamiento de fuerte componente nacionalista y una visión de arte como el reflejo de la dimensión más íntima del alma humana, encontraremos en Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) a su máximo representante³⁹.

Goethe, quien comparte ciertas ideas kantianas, concebirá la estética como el conocimiento de la naturaleza y la unión u ordenación de sus diferentes fenómenos centrados en la relación dialéctica entre totalidad e individualidad, dos conceptos que se relacionan gracias al “protofenómeno”⁴⁰, aquel que nos permite acercarnos a la Idea a través del conocimiento sensible. Ello lo puede lograr el genio, capaz de realizar unas obras de arte que, emanadas de su espíritu unido a la naturaleza, puedan plasmar la ansiada Idea gracias a lo que él denomina “facultad de juicio visualizadora”⁴¹. De esta forma, Goethe, con célebres obras como *Las penas del joven Werther* (1774), *Fausto* (1807 y 1832) o *Del arte arquitectónico alemán* (1773) atravesará diversas etapas que aúnan un pensamiento que oscila entre el rechazo de la norma clásica mediante la exaltación nacional y espiritual del arte, introduciendo el gusto por las ruinas medievales, y la relación simbólica entre hombre y naturaleza, por la cual el ser humano convierte la apariencia en una idea que puede manifestarse sensiblemente en obras de arte que dejen un significado abierto⁴².

Además, este autor nos dejará una importante fuente científica de aplicación artística con su *Teoría de los colores* (1810), en la que hablará de la gama cromática como un conjunto de colores que pueden manifestar fisiológicamente elementos subjetivos, convirtiéndose en recursos estéticos y simbólicos que llevan al espectador desde lo sensible a lo espiritual. En base a ello, planteará un círculo cromático de seis colores que clasifica en activos (rojo, naranja y amarillo) o pasivos (verde, azul y violeta), en función de su cercanía a la luz o la oscuridad⁴³.

³⁹ “Los ejes fundamentales...”

⁴⁰ J. W. Goethe, *Escritos de arte*, (Madrid: Síntesis, 1999), 13-14.

⁴¹ Goethe, *Escritos de...*, 15-16.

⁴² Goethe, *Escritos de...*, 17-23.

⁴³ Ingrid Calvo Ivanovic, “Cuatro aproximaciones a la Teoría de los Colores de Johann Gottfried von Goethe”, *ResearchGate*, 9 de abril de 2020, https://www.researchgate.net/publication/331043549_Cuatro_aproximaciones_a_la_Teoria_de_los_Color_es_de_Johann_Wolfgang_von_Goethe

Así, veremos cómo el Idealismo será una especie de prolongación de ciertos ideales del “Sturm und Drang” y su filosofía panteísta de la naturaleza, su defensa de la libertad creadora, la Idea, las pasiones o la individualidad, mientras que muchos de sus planteamientos quedarán reflejados en los paisajes alemanes del Romanticismo, que juegan con esa unión entre totalidad e individualidad o toman como recursos iconográficos y estilísticos las ruinas medievales de poso nacionalista y las capacidades evocadoras y sentimentales del color y la luz.

3.2. La Universidad de Jena: principales autores e ideas

El Idealismo se erige como el gran sistema filosófico triunfante post ilustrado entre los años finales del siglo XVIII y aproximadamente la primera mitad del siglo XIX, convirtiéndose en la filosofía abanderada del movimiento romántico, especialmente en el foco alemán, territorio donde se origina en base a las influencias mencionadas de Kant y el “Sturm und Drang”. A grandes rasgos, el Idealismo, definido por Hegel como una “ciencia de la lógica”, se erige como un pensamiento filosófico cuyo ideario gira en torno a la tesis fundamental de la consideración de la existencia finita como ideal, convirtiendo a aquello infinito o absoluto en lo único verdadero. A raíz de este planteamiento, el mundo se concibe como producto de una “Idea”, concepto metafísico que da nombre a esta filosofía, siendo el espíritu del sujeto individual el fundamento de todas las cosas⁴⁴.

Así pues, una de las mayores incidencias artísticas de este pensamiento será la sustitución de la razón ilustrada anterior como paladín filosófico y artístico por el espíritu y la imaginación del creador y el espectador, en una constante búsqueda del arte absoluto o estético a partir de la propuesta de la belleza como elemento unificador de los más importantes ámbitos: filosofía, religión y arte⁴⁵.

Todos estos planteamientos hay que situarlos en el contexto europeo y alemán que ya conocemos y que se rige por un momento de incertidumbre y transformaciones radicales. El Idealismo surge de estas nuevas necesidades y lo hace con la ambición de convertirse en el creador de una nueva sociedad o religión. En definitiva, sus tesis tan rompedoras aspiran a ser la base filosófica de una nueva historia que comienza en este

⁴⁴ Vicente Jarque, “Filosofía idealista y Romanticismo”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas (vol. I)*, coord. por Valeriano Bozal (Madrid: La balsa de la Medusa, 1996), 206-207.

⁴⁵ Alfredo Saldaña Sagredo, “Crítica y estética en el Primer Romanticismo Alemán”, *Epos. Revista de Filología de la UNED*, nº 12 (1996), 550-552. <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/9981/9522>

siglo XIX. Por lo tanto, no resulta extraño que su desarrollo se centre en el territorio germano, que había vivido un período ilustrado de menor fuerza que en otros lugares como Francia o Inglaterra. Además, la fragmentación nacional que sufre este lugar, unida a la falta de una lógica articulación político-económica que haría efectiva una revolución burguesa en su seno, no haría sino aumentar el clima de tensión, de anhelo, de aislamiento y de nacionalismo. Así pues, se desarrollará una mayor tendencia a la búsqueda de ese “absoluto” que comienzan a definir los idealistas, reclamando la infinitud, la Idea y una era basada en la creación de una nueva mitología simbólica, reflexiva, estética e idealista que deje atrás la fragmentada modernidad en la que viven⁴⁶.

Y dentro de este marco histórico-cultural germano se eleva con fuerza el núcleo filosófico formado en torno a la Universidad de Jena, institución educativa que albergaría en la última década del siglo XVIII a los más brillantes pensadores idealistas, a los Schiller, Hegel, Fichte, Schelling, etc., cuyas teorías iremos desgranando a continuación en un orden correspondiente a su llegada y docencia en Jena, para conocer su filosofía y aquellas ideas más influyentes en el paisaje del Romanticismo alemán.

Johann Christoph Friedrich Schiller (1759-1805), prestigioso filósofo, dramaturgo y poeta alemán, conseguiría su Cátedra en la Universidad de Jena en el 1789, iniciando un período áureo para la institución. Por medio de sus escritos más influyentes, como son *Cartas filosóficas* (1788), *De la gracia y la dignidad* (1793) y, especialmente, sus *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* (1795) podemos realizar una síntesis de su pensamiento, centrándonos en su incidencia en el arte romántico y sus paisajes.

Schiller comienza a introducirnos ya el pensamiento histórico idealista que versa sobre la tesis de una modernidad contemporánea a estos autores definida como un período dominado por un caos derivado del desequilibrio producido entre la razón y el sentimiento, con una sociedad que se rige entre el primitivismo animal revolucionario y la apatía intelectual aristocrática. Ante esta situación, se propone la creación de una nueva sociedad moral en el orden de la Idea, es decir, uniendo los conceptos de belleza y moral a través de una educación estética que tenga por juez al sentimiento o al corazón del individuo. Además, comienza a tomar el modelo de la Grecia clásica⁴⁷, una época que los idealistas admiran por su unión armónica entre hombre y naturaleza o espíritu y sentidos.

⁴⁶ Jarque, “Filosofía idealista...”, 207-208.

⁴⁷ Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* (Barcelona: Acantilado, 2018), 16-27.

No obstante, Schiller será consciente de la imposibilidad inmediata de su modelo, ya que la sociedad de su momento se encuentra sometida a la razón, lo cual hará que se tome su propuesta como una especie de anhelo o devenir⁴⁸, sentimiento generalizado que caracterizará muchos de los paisajes nórdicos del Romanticismo.

Entonces, ¿cuál sería el papel del arte en su ideario?, el de modelar la realidad para elevar las subjetividades imaginativas y sentimentales del individuo a leyes universales que le acerquen a ese estado armónico y estético que les conectará con la Idea o la divinidad, un proceso que se identifica con su concepto de “espíritu especulativo”, base fundamental para el desarrollo artístico que plantea⁴⁹. Es así como pretende crear una nueva sensibilidad que permita descubrir lo absoluto y eterno (el “Yo”) en lo individual y cambiante (las “determinaciones”), aquello a lo que debe aspirar el artista⁵⁰.

Estrechamente relacionado con su proyecto de una nueva sociedad libre y estética se encuentra su análisis del comportamiento humano, basado en tres impulsos que tendrán sus repercusiones en el arte. El hombre se rige por un impulso sensible, material y finito que se le presenta a sus sentidos de forma caótica; por un impulso formal, infinito, que trata de armonizar el caos sensible de esas apariencias y darle forma⁵¹; y por el impulso de juego, un mediador entre ambos que restaura la unidad entre razón y sentimiento, entre lo sensible y lo formal, que busca lo absoluto en lo determinado y descubre su belleza⁵².

Por lo tanto, la actividad artística se identificará plenamente con este impulso de juego, medio por el cual el artista realizaría unas obras cargadas de “belleza lánguida”, aquella dirigida a los sentimientos, capaz de armonizar y crear tensión a la vez y de acercar al ser humano al mundo de la Idea. Es así como la obra de arte debe proporcionar al sujeto libertad espiritual, formándose su representación a partir de la concreción entre el espíritu absoluto e infinito, la Idea, y su forma sensible⁵³.

A Schiller le seguirá en Jena la figura de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), continuador kantiano y uno de los padres fundadores del pensamiento idealista, sentando muchas de sus bases fundamentales en su celeberrima obra *Doctrina de la ciencia* (1794), una especie de manifiesto fundacional idealista. En ella, propone principalmente la

⁴⁸ Jarque, “Filosofía idealista...”, 234-236.

⁴⁹ Schiller, *Cartas sobre la...*, 30-33.

⁵⁰ Schiller, *Cartas sobre la...*, 48-54.

⁵¹ Schiller, *Cartas sobre la...*, 59-62.

⁵² Schiller, *Cartas sobre la...*, 70-71.

⁵³ Schiller, *Cartas sobre la...*, 83-87.

necesidad de fundar una nueva racionalidad, una mitología de la razón de fuerte pensamiento histórico capaz de lograr la identidad entre los conceptos del “Yo” y el “No yo”.

Fichte será uno de los máximos exponentes de la teoría de binomios contrapuestos, tan influyentes en la concepción paisajística del momento. Su ideario gira en torno a la idea del “Yo”, el sujeto ilimitado como fundamento de un todo que tan sólo se puede auto limitar a partir de su oposición al “No Yo”, el mundo fenoménico objetivo⁵⁴. De nuevo observamos cómo lo absoluto se desarrolla en base a la contraposición de lo infinito y lo finito. Así pues, Fichte plantea una nueva mitología que logre la unidad entre este binomio principal y sus derivaciones, encontrando en el arte un medio para expresarlo⁵⁵.

Continuando con esta nómina de autores idealistas llegamos a otro de los paladines de esta nueva filosofía, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), autor de obras como *Filosofía de arte* (1845) o *Escritos sobre filosofía de la naturaleza* (1797), sucesor de Fichte en Jena y figura fundamental de los inicios del Romanticismo alemán. Probablemente, su mayor objetivo y, en cierta medida logro, en el campo de la filosofía, sea el de completar las teorías de Kant, Fichte o Espinoza sobre las esferas de lo suprasensible y lo sensible, planteando su unidad en el concepto del “Yo Absoluto”⁵⁶. Schelling elabora una auténtica filosofía del arte, promulgando la necesidad de un arte dirigido a la comunidad, que concilie al espíritu y la naturaleza para superar su escisión moderna, situando a Alemania como su lugar idílico de gestación. Convierte al arte en el lugar de la unidad absoluta entre estos conceptos para evolucionar desde su condición alegórica moderna, en la que se llega a lo infinito por medio de lo concreto o finito, a su condición simbólica, en la cual se funde lo universal y lo particular⁵⁷.

Schelling tratará de sistematizar el arte desde una perspectiva estética, considerándolo como la objetivación de la Idea en un proceso que parte de la materialidad artística y llega a su condición suprasensible por medio de un sujeto reflexivo. En base a todas estas ideas, elabora un sistema tríadico de potencias para definir la pintura, aquel arte destinado a expresar y congelar lo universal en lo particular. Para este autor, la pintura

⁵⁴ Johann Gottfried Fichte, *La doctrina de la ciencia* (Madrid: Akal, 1999), 52-86.

⁵⁵ Paolo D’Angelo, *La estética del Romanticismo* (Madrid: La balsa de la Medusa, 1999), 87-89.

⁵⁶ Friedrich Schelling, *Escritos sobre filosofía de la naturaleza* (Madrid: Tecnos, 1999), 12-15.

⁵⁷ Friedrich Schelling, *Filosofía del arte* (Madrid: Tecnos, 2006), 16-23.

se configura en torno a una potencia real, el dibujo, encargado de dar formas a través de la perspectiva, la composición, la expresión...; a una potencia ideal, el claroscuro, un ente mágico que envuelve de Idea la forma, siendo el color su potencia de síntesis, la cual une las dos anteriores⁵⁸. Este sistema es fundamental para entender la concepción artística de Schelling, que además se refiere específicamente al género paisajístico como una pintura necesariamente subjetiva que sugiera una verdad superior y espiritual de forma abierta, siendo el sujeto o espectador el que complete su significado⁵⁹.

Por lo tanto, concibe el arte como una expresión espiritual que recurre a las formas sensibles para mostrarse, sumando la riqueza infinita del espíritu a la determinación formal de la naturaleza⁶⁰. Es así como configura su Filosofía de la Naturaleza como solución a la tradicional separación entre las esferas de lo sensible y lo suprasensible, vinculadas por medio del concepto de “Intuición Intelectual”, de clara herencia kantiana, aquel capaz de explicar lo ideal a través de lo sensible⁶¹.

Antes de llegar a la titánica figura de Hegel, dedicaremos unas líneas al pensamiento de Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829), un auténtico polímata de comienzos del siglo XIX que realiza una filosofía de la Historia del Arte a través de la teoría literaria. Cofundador de la revista *Athenaeum*, uno de los principales órganos vitales del Romanticismo y el Idealismo, el pensamiento de F. Schlegel partirá de un estudio crítico de la Antigüedad Clásica, un momento de total armonía que no se corresponde con su época. Así, manifiesta la necesidad de una nueva totalidad capaz de resolver las fisuras provocadas por la llegada del cristianismo, una mitología idealista que proporcione una base firme para el desarrollo del arte⁶².

El arte, para este autor, debe insertarse dentro de la forma o tendencia poética que caracteriza a la época romántica, es decir, que cuente con unas representaciones abiertas, incompletas, encontrando en el devenir su verdadera esencia⁶³. Los encargados de manifestar esta esencia son los artistas, los genios, únicos portadores del *Witz*, aquella característica que les define como genios y que continúa la tradición marcada por Kant o

⁵⁸ Schelling, *Filosofía del...*, 201-236.

⁵⁹ Schelling, *Filosofía del...*, 250-252.

⁶⁰ Friedrich Schelling, *La relación de las artes figurativas con la naturaleza* (Buenos Aires: Aguilar, 1972), 32-35.

⁶¹ Federico Vercellone, *Estética del siglo XIX* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2004), 17-21.

⁶² Friedrich Schlegel, *Poesía y filosofía* (Madrid: Alianza, 1994),

⁶³ Jarque, “Filosofía idealista...”, 213-217.

Goethe en torno a este concepto⁶⁴. Si la persona indicada para este fin es el genio y la cualidad imprescindible es el *Witz*, el medio necesario será la Ironía idealista, un concepto complejo de numerosas interpretaciones y aplicaciones que, en este autor, se refiere a la participación en el proceso artístico de cualidades o términos contrarios, tales como el inconsciente y la reflexión unidos, el significado inherente al interior de la obra y a su exterior⁶⁵. Todos estos planteamientos serán una fuente de inspiración para los paisajistas románticos de la Alemania del momento.

Y tras este repaso filosófico del núcleo universitario de Jena llegamos al que es su último y principal pensador, que cerraría aquí su docencia tras el cierre de la institución en 1806 con la toma napoleónica, George Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), uno de los filósofos más reconocidos e influyentes de toda la historia. La importancia de este autor resulta fundamental para la evolución del arte y la estética, dos conceptos que liga completamente por primera vez en una filosofía estética y poética que alberga arte, filosofía y religión⁶⁶.

Sus teorías giran en torno a la idea del espíritu como lo único verdadero, por encima de la naturaleza y el mundo sensible, y la única fuente de la que emana la actividad artística. De esta forma, concibe el arte como la manifestación sensible de la Idea, con una verdad autónoma, que ha de expresar lo divino y la realidad espiritual de un pueblo o nación. Así pues, el artista o genio únicamente puede cumplir con su cometido si traspasa los límites de la naturaleza para presentar su interior espiritual en consonancia o relación con el espíritu de su momento y lugar, convirtiéndose el arte en una especie de mediador trascendental entre el artista y la sociedad⁶⁷. Si encuadramos esta idea en el contexto al que venimos haciendo referencia, lo que está planteando Hegel es la solución a la decadencia moderna espiritual del ser humano, plasmada en el idealismo sentimental.

Para justificar todas estas tesis relativas a la actividad artística, sugiere la existencia de tres grados diferentes en los que se manifiesta la belleza. En primer lugar, nos habla de la idea abstracta de lo bello, una referencia metafísica y verdadera que se le presenta únicamente al espíritu y el sentimiento humano. En segundo lugar, se refiere a la belleza de la naturaleza como aquella manifestación primaria e ínfima de la Idea, que

⁶⁴ D'Angelo, *La estética del...*, 139.

⁶⁵ D'Angelo, *La estética del...*, 123-124.

⁶⁶ Vercellone, *Estética del...*, 31-32.

⁶⁷ G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética* (Madrid: Mestas, 2003), 83-94.

muestra las imperfecciones de lo finito y objetivo: contingencia y accidentalidad. En tercer y último lugar estaría el arte, que hace sensible y finito lo ideal e infinito⁶⁸.

Sin embargo, probablemente la mayor aportación de Hegel a la estética será la elaboración de una periodización y sistematización de la Historia del Arte en función de la evolución de la Idea y su relación con el medio o la materia por la cual se hace sensible, un relato progresivo de la desmaterialización del arte hacia su carácter ideal. En este sentido, plantea un primer momento “Simbólico” en el cuál ambos conceptos no han hallado su armonía o equilibrio, y el medio somete a la Idea, que no encuentra una forma adecuada para manifestarse. Este momento es identificado por Hegel con el arte arcaico o primitivo y, dentro de su sistematización artística, con la arquitectura y su materialidad carente de espiritualidad.

A continuación, nos encontraríamos con el denominado momento “Clásico”, en el que medio e Idea encuentran su perfecta comunión y armonía. Sin embargo, se trata de un nexo primario y espontáneo que carece de sentimiento y se convierte en una relación un tanto ingenua. En dichos parámetros sitúa el arte clásico griego y concretamente la escultura, arte en el que la unión entre espíritu y materia se completa, pero sigue siendo intemporal y está llamada a su decadencia debido a las pretensiones del momento por unir lo divino y lo terrenal, algo que ocurre en la antropomorfización de las deidades clásicas.

Por último, la aparición del cristianismo marca la llegada del momento “Romántico”, que se extiende hasta la época contemporánea al autor, en el que el medio se ha visto inevitablemente superado por la Idea, que transgrede los límites artísticos. En otras palabras, al arte ya no le vale con representar la naturaleza como había hecho tradicionalmente⁶⁹. El mundo espiritual o idealista ha superado al mundo sensible y el arte no encuentra las formas adecuadas para manifestar la Idea⁷⁰. Por lo tanto, el período romántico supone la autoconciencia del espíritu absoluto, lo cual supone para Hegel el fin del arte, completamente desmaterializado⁷¹. Es por ello que en estos parámetros incluirá la poesía, la música y la pintura, aquellas manifestaciones de menor presencia sensible y predominio espiritual.

⁶⁸ G. W. F. Hegel, *Introducción a la estética* (Barcelona: Península, 2001), 12-50.

⁶⁹ Vercellone, *Estética del...*, 53-64.

⁷⁰ Vercellone, *Estética del...*, 43-44.

⁷¹ Hegel, *Lecciones sobre...*, 217.

Así pues, veremos que el arte romántico busca acercarse a estos planteamientos hegelianos desde una creación espiritual que rechace las limitaciones de la naturaleza, un arte subjetivo y creativo que emplee las formas sensibles únicamente como recurso para sugerir o manifestar lo infinito en el espectador por medio de la reflexión estética. Veremos cómo el paisaje toma estas tesis y, siendo autoconsciente de sus limitaciones sensibles, apuesta por una representación formal concebida como un proceso abierto que sólo completa el espíritu y la reflexión del espectador mediante la sugerencia de la Idea.

4. EL PAISAJE ROMÁNTICO ALEMÁN, UN ESCENARIO PARA EL DESARROLLO ARTÍSTICO IDEALISTA

Una vez hemos desgranado el contexto en el que surge y se desarrolla el arte romántico y, en especial, el auge paisajístico en Alemania con sus principales representantes, junto a aquellos conceptos más influyentes y representativos de la reinante filosofía idealista, abordaremos ahora la relación que guardan ambos ámbitos. La nueva actitud sentimentalista y reflexiva que caracteriza esta primera mitad del siglo XIX y cuyo ideario se basa en las concepciones o inquietudes tratadas por los pensadores estudiados, encontrará en el arte y, en este caso, el género paisajístico un medio de expresión y evasión idóneos para reflejar las inquietudes y anhelos del artista y la sociedad. De esta forma, expondremos una explicación idealista del paisaje alemán, así como una sensibilización de muchas de las ideas filosóficas del momento analizando diferentes conceptos estéticos, cada uno de los cuales será estudiado de manera más pormenorizada en una obra concreta.

Los siguientes conceptos son probablemente aquellos más definitorios de la pintura paisajística de estos momentos en Alemania. En ella, la naturaleza se convierte en un perfecto escenario en el cual proyectar los anhelos sentimentales del sujeto, inmerso en el ya expuesto período de escisión e incertidumbre. Conceptos como lo sublime, el anhelo o el devenir se convierten en pilares fundamentales sobre los cuales dar forma sensible al sistema de pensamiento romántico e idealista. A ello hay que sumar la especial relevancia que adquiere la historia para el Idealismo y el Romanticismo, que pretenderán evocar aquellas épocas consideradas de mayor desarrollo espiritual, algo que llevará a la habitual inclusión de ruinas medievales en sus paisajes.

4.1. La nueva relación entre Ser y Naturaleza: escisión, anhelo y devenir

Una de las mayores preocupaciones que muestra el pensamiento de los principales autores idealistas es el estudio espiritual de la modernidad. La conclusión a la que llegan es la de considerar su época como un momento de escisión en el cual el sujeto, el Yo, se encuentra aislado y asume la imposibilidad de su plena realización espiritual al haber perdido la armonía con la naturaleza que le rodea. No es casualidad que una de las grandes aspiraciones idealistas sea la de crear un sistema de pensamiento y reflexión capaz de reconciliar el mundo fenoménico y natural con el ámbito suprasensible y espiritual del sujeto. Hegel analiza esta disociación, este desequilibrio, cuando trata el período romántico; Schelling pretende lograr el “Yo Absoluto” mediante su filosofía de la naturaleza, situando al arte como aquel capaz de armonizar lo real y lo ideal; Schiller manifiesta su intención de alcanzar la realización espiritual plena mediante una educación estética de la humanidad. Se trata de un planteamiento que ejemplifica a la perfección este período de incertidumbre que supone el inicio del siglo XIX.

Los paisajistas románticos germanos, que cuentan con una dilatada formación en la que todos estos conceptos idealistas jugaban un importante papel, asumen la realidad sentimental que supone la escisión entre Ser y Naturaleza, y llevan a cabo unas obras cargadas de referencias a este pensamiento. Así, uno de los rasgos fundamentales que caracterizan el paisajismo nórdico de estos años es la de la combinación de una poderosa y grandilocuente naturaleza y una figuración secundaria, casi complementaria, una característica completamente contraria a la tradición pictórica y que expone el carácter renovador y libre de un Romanticismo que invierte algunas de las normas artísticas que se planteaban como incuestionables.

No hay duda de que el auge del paisaje como género pictórico y su éxito rotundo durante estas décadas tiene una explicación mayormente filosófica, descubriéndose sus posibilidades como medio expresivo para reflejar, entre otras, la idea de escisión romántica⁷². Fichte nos plantea la necesidad de crear una nueva racionalidad que logre la unidad entre los dos conceptos fundamentales que rigen su ideario: el “Yo”, entendido como el sujeto ilimitado ubicado en el ámbito de la Idea, y el “No Yo”, como aquel estrato fenoménico y natural que le limita⁷³. Esta contraposición generará a su vez un conjunto

⁷² Lukacher, “La Naturaleza convertida...”, 145-146.

⁷³ Fichte, *Doctrina de la...*, 71-73.

de binomios contrapuestos (sentimiento y razón, espíritu y naturaleza...) que tienen su traducción en los aspectos formales y filosóficos que caracterizan al paisaje alemán⁷⁴.

De esta forma, el viajero que pinta Friedrich en su *Caminante sobre un mar de nubes* así como sus personajes elegidos para *Luna saliendo sobre el mar* (Fig.16) o *Acantilados blancos en Rügen* (Fig.17) que contemplan abrumados el poder y la magnificencia de la naturaleza, su infinito y enigmático horizonte, portan un idéntico significado a la pareja de figuras que Dahl incorpora en su *Madre e hijo junto al mar* o al caminante que Carus sitúa enfrentado al impactante paisaje montañoso de su obra *Peregrino en un valle rocoso* (Fig.18). Todos ellos toman la tesis idealista de la escisión entre un nuevo sujeto marcado por la incertidumbre, el anhelo y el sentimiento ante una naturaleza que se le resiste, le supera y se aleja. El “Yo” y el “No yo” de los que habla Fichte se enfrentan y se muestran en tensión, lejos de la ansiada armonía e insertos en un paisaje de fuerte carácter trágico, infinito, con lejanos y abiertos horizontes⁷⁵. Si además se considera el nuevo papel del arte como una especie de mediador entre el alma del artista y la sociedad, podemos explicar el anonimato general de las figuras humanas que aparecen en estas pinturas. Figuras de espaldas, sin rostros visibles o lejanas cargadas de un lenguaje implicative que permite la empatía o identificación de un espectador que, sin ser el personaje del cuadro, comparte sus sentimientos e inquietudes⁷⁶.

De la misma manera, apreciamos el “Yo” inmutable y permanente que define Schiller y que se encuentra limitado por las “Determinaciones” cambiantes y dinámicas del mundo natural⁷⁷, identificado con un paisaje que expone la dialéctica de unos binomios contradictorios que traspasan la filosofía para sensibilizarse en la pintura. La cercanía de unos primeros planos definidos donde pueden situarse los personajes contrasta con un fondo sinuoso, lejano e infinito, presentado casi como inalcanzable⁷⁸. La oscuridad y tempestad de los cielos convive con mares en calma, con líneas de horizonte que dejan ver sugerencias lumínicas y brillantes. El colorido opaco más realista de figuras humanas y elementos se entremezcla con un cromatismo traslúcido, entendido como extensión de lo ideal en parámetros filosóficos de Schelling, que caracteriza a los cielos,

⁷⁴ Javier Arnaldo, *Estilo y Naturaleza: la obra de arte en el Romanticismo alemán*, (Madrid: La balsa de la Medusa, 1990), 199-202.

⁷⁵ Rafael Argullol, *La atracción del abismo; un itinerario por el paisaje romántico*, (Barcelona: Destino, 1991), 13-16.

⁷⁶ Arnaldo, *Estilo y Naturaleza...*, 72-73.

⁷⁷ Schiller, *Cartas sobre la...*, 55-56.

⁷⁸ Rosenblum, *La pintura moderna y la...*, 42-43.

a la niebla, a la naturaleza más distante⁷⁹. Todos estos términos se presuponen como irreconciliables en la vida real, y es el arte, vehículo entre el alma y la naturaleza, el que logra su unidad⁸⁰, aquella “Unidad Absoluta” que Schelling pretende con su filosofía de la naturaleza.

No obstante, no podemos confundir el intento de solventar o armonizar esta escisión con su plena consecución por parte del paisaje o el Idealismo. Más bien, hay que asumir que estas propuestas conciliadoras son conscientes de su difícil aplicación en el contexto de la modernidad, pero es a través del arte como se aspira a este idílico devenir. Hegel ya ha expuesto la incapacidad del medio para manifestar la Idea y Schiller es plenamente consciente de que a la nueva sociedad moral y estética le queda un largo camino por recorrer, pero ambos ven en el arte un punto de unión fundamental en la armonización de Idea y realidad. Es así como se genera y extiende un pensamiento melancólico, un anhelo de totalidad espiritual que los paisajistas tratan de expresar mediante la representación de una naturaleza ideal subjetiva, una creación espiritual que sea capaz de acercar la presencia de la divinidad a la naturaleza⁸¹. Runge, a pesar de no ser paisajista al uso, sí incorpora en sus obras paisajes que pretenden desvelar los misterios de la naturaleza y descubrir en ellos el mundo ideal como fondo o escenario donde se desarrollan sus escenas. Ejemplo de ello será su ambicioso proyecto en el que pretendía crear un ciclo alegórico de las diferentes fases del día, sus paisajes y ambientes, para encontrar en ellos explicaciones naturales que se aproximasen a la Idea infinita y suprasensible. Hoy conservamos tan sólo *La mañana* (1809), pero es suficiente para comprender estas reflexiones que entremezclan lo divino y lo terrenal⁸².

El artista representa el anhelo generalizado de esa armonía espiritual mediante diferentes recursos. El que más nos interesa ahora es el que se centra en la búsqueda de la unidad, de una totalidad producto del exacerbado sentimiento nostálgico, el cual empuja al hombre romántico a emprender un viaje espiritual en busca de su “Yo Absoluto”⁸³. La pregunta que nos surge es, ¿cómo logra el paisaje manifestar esta travesía?, recurriendo a elementos simbólicos repetitivos en sus obras. Basta con observar la recurrencia de composiciones que nos muestran unos personajes en primer plano

⁷⁹ Arnaldo, *Estilo y Naturaleza...*, 97-98.

⁸⁰ Rosenblum y Janson, *El Arte del...*, 104-105.

⁸¹ Argullol, *La atracción del abismo...*, 38-40.

⁸² Argullol, *La atracción del abismo...*, 44-45.

⁸³ Argullol, *La atracción del abismo...*, 72-76.

contemplando la inmensidad de un mar que incluye varios navíos y que concluye en un difuso horizonte. Así, la traducción filosófica o existencial de obras como *Vista desde Vaekero cerca de Christiania* (Fig.19), pintada por Dahl en 1827 o *Etapas de la vida* (Fig.20), pintura que realiza Friedrich en 1835, sería la del viaje espiritual del hombre romántico simbolizado por el transcurso de los barcos⁸⁴, que se entregan a un espacio infinito y melancólico como es el mar en su travesía hacia un horizonte que se presenta enigmático y sinuoso, al igual que el destino del propio hombre⁸⁵.

Hasta ahora, el paisaje expone a la perfección la escisión romántica y su consecuencia anhelante que empuja al sujeto a emprender una especie de, en palabras de Rafael Argullol, “nomadismo heroico existencial”⁸⁶. Todo ello aparece impregnado de un sentimiento de devenir, de tomarse este proceso como un logro futuro e inacabado. El propio Schlegel, consciente de la imposibilidad de una totalidad espiritual moderna, plantea el concepto de “devenir” como la base fundamental sobre la que se erija el Romanticismo⁸⁷. Su traducción en el arte está en el significado de estos paisajes. En primer lugar, ese significado es asimilado por el alma del artista para después ser proyectado al lienzo como un proceso inacabado, un proceso que se corresponde al método que aplicaba Friedrich en sus obras y que más adelante analizaremos. Es decir, al espectador se le presentan una serie de premisas, entre las que se encuentran esos binomios contrapuestos formales y filosóficos o las figuras anónimas, pero el significado real de la obra lo completa su juicio espiritual⁸⁸, que se supone que es conocido por el artista, capaz de captar estas inquietudes sentimentales gracias a su condición de “Genio”, a la manera kantiana y de Goethe, o de “Witz”, según Schlegel, y darles una forma artística sensible. Se trata además de una idea no muy lejana al juego libre entre entendimiento e imaginación que Kant atribuye al juicio estético y que muestra la gran influencia de este pensador para el Idealismo y la pintura romántica.

La presencia de los conceptos de escisión, anhelo y devenir como pilares básicos para comprender la nueva relación del ser con la naturaleza estarán presentes, en mayor o menor medida, en muchas pinturas del paisaje alemán romántico. Una de ellas, *Monje frente al mar*, obra maestra que Caspar David Friedrich pinta en 1809 y que le otorgará

⁸⁴ Rosenblum, *La pintura moderna y la...*, 41.

⁸⁵ Argullol, *La atracción del abismo...*, 76-77.

⁸⁶ Argullol, *La atracción del abismo...*, 75.

⁸⁷ Jarque, “Filosofía idealista...”, 215-216.

⁸⁸ Arnaldo, *Estilo y Naturaleza...*, 197-198.

un enorme prestigio y reconocimiento nacional, puede servirnos de ejemplo para hallar dichos conceptos⁸⁹.

El lienzo nos muestra una composición abrumadora dominada por el encuentro de cielo, mar y tierra, donde aparece la minúscula figura de un monje que contempla la infinitud del paisaje. Este personaje, que lleva implícita una carga espiritual religiosa, se encuentra empequeñecido por la sublimidad de un inmenso cielo que se funde en el horizonte con el mar tumultuoso. Estamos ante el “Yo” espiritual y subjetivo enfrentado a un “No-Yo” natural cargado de determinaciones y de misterios religiosos que le limita, le impone, generando cierto sentimiento anhelante que extraña la antigua armonía que le unía a la naturaleza y, por lo tanto, a la divinidad⁹⁰. Es un monje solitario, en un lugar vacío, sin más referencias que las naturales, dominadas por un juego de binomios en el que la claridad lumínica y despejada de la parte superior, la más lejana al monje, contrasta con las tempestuosas nubes y la oscuridad que funden el cielo y el mar. El agua presenta un oleaje y dinamismo contrario a la quietud y calma de la figura humana y las rocas en las que se asienta y el espectador, inevitablemente, asume la situación y el espíritu del anónimo personaje.

La pintura, por lo tanto, nos presenta el desequilibrio entre la naturaleza y el monje, su anhelo espiritual y el proceso inacabado en el que se basan estos paisajes. Lo que aparentemente no es más que una figura contemplando el mar se convierte, gracias a su condición de devenir dirigida al sentimiento del espectador, en una significación más profunda creada por nuestro juicio espiritual, que asume la tensión entre los elementos del lienzo y anhela la armonía de los mismos desde una pretensión de “devenir”, de futura unidad.

4.2. Lo sublime, nuevas concepciones paisajísticas para el artista romántico

Ante la nueva relación que existe entre el ser y la naturaleza, la estética idealista se ve obligada a introducir o desarrollar unos conceptos que expongan la nueva dimensión simbólica y espiritual del mundo, unas categorías que abrirían paso a una concepción desbordante y divinizada del paisaje romántico. Es en este momento cuando conceptos como lo pintoresco, relacionado más estrechamente con el ámbito británico, o lo sublime,

⁸⁹ Arnaldo, *Caspar David...*, 53-54.

⁹⁰ Rosenblum, *La pintura moderna y la...*, 15-19.

que jugará un papel fundamental dentro del contexto romántico alemán, ocuparán un lugar privilegiado en la pintura del siglo XIX⁹¹.

Para poder comprender la interpretación idealista de lo sublime en la naturaleza y su sensibilización pictórica en el paisaje romántico alemán se hace indispensable de nuevo la herencia kantiana. Podemos considerar a Inmanuel Kant como el primer pensador que realmente reflexiona y teoriza sobre este concepto en su *Crítica del Juicio*. Su pensamiento versará sobre el carácter ilimitado de lo sublime, una categoría estética que sitúa en la relación del hombre y la naturaleza, produciendo placeres negativos (admiración, temor, respeto...), un concepto destructivo y caótico que, sin embargo, no se encuentra en la naturaleza. Y es precisamente este aspecto el que le relaciona con el subjetivismo idealista. Para Kant, lo sublime se encuentra en el mundo espiritual, de las ideas, en el propio espíritu del sujeto⁹². Y esta será una idea fundamental en el posterior pensamiento idealista, que reflexiona sobre las relaciones del mundo natural y espiritual del ser, las cuales, en cierto modo, parten de la idea kantiana por la que lo sublime se regiría por el principio de “fuerza” que conlleva la naturaleza dinámica e imponente y el de “resistencia” del sujeto ante tales magnitudes⁹³.

Algunas de las obras que ya han sido mencionadas y otras como *Dos hombres al anochecer* (Fig.21), de Friedrich o el *Vesubio en erupción* (Fig.22) pintado por Dahl, ilustran la confrontación de estos dos principios kantianos de una naturaleza magnificente o temerosa contemplada por unos sujetos que pretenden dominar sus efectos abrumadores. Sin embargo, Kant todavía precisa en mayor medida este concepto y le atribuye un proceso de su despliegue en el espíritu humano. No se trata tanto de cómo es la naturaleza, sino de cómo la siente el sujeto. La primera fase que conlleva lo sublime es la de la conmoción. En ella, la razón del ser es en un principio desbordada ante las grandilocuentes magnitudes ante las que se enfrenta, lo cual le impide emitir cualquier tipo de juicio o sentimiento ajeno al placer negativo. No obstante, en un segundo momento la razón se recupera del impacto inicial y comienza a asumir la imposibilidad de tales magnitudes, situando al espíritu y la naturaleza en un lugar de igualdad. Por

⁹¹ Arnaldo, *Estilo y Naturaleza...*, 18-21.

⁹² Kant, *Crítica del...*, 175-178.

⁹³ Kant, *Crítica del...*, 192-195.

último, la combinación de espíritu y razón humanos terminarían por dominar lo sublime e imponer su superioridad, invirtiendo la situación inicial⁹⁴.

Estas reflexiones serían recogidas por la filosofía idealista dentro del pensamiento de varios autores. Su legado se aprecia mismamente en la periodización histórico artística hegeliana basada igualmente en tres períodos en los que la Idea atraviesa las fases de sometimiento, equilibrio y superación del medio⁹⁵, pero especialmente será Schiller el que tome las ideas kantianas y las traspare a su nueva sociedad moral, resultado de un proceso progresivo de determinación espiritual del hombre. No es casualidad que Schiller distinga un estado físico inicial en el que la naturaleza somete al ser humano y le impide realizarse totalmente, un segundo estado estético de progresiva liberación subjetiva y la culminación moral en la que el mundo fenoménico es dominado por el hombre, un proceso que, a través de la reflexión, permite al sujeto romántico buscar y anhelar el futuro en su presente⁹⁶.

La segunda gran dimensión estética asociada a lo sublime proviene igualmente de la filosofía kantiana, y esta es su asociación al mundo de la noche como un lugar enigmático, oscuro, ilimitado y cargado de temores. El gusto romántico por el sentimiento desbordado, por lo misterioso y relacionado con la fantasía, lo inconsciente o lo irracional hará que se proclame en estos momentos la belleza de la sublimidad⁹⁷, que se traduce en el arte con la aplicación del conocido como régimen nocturno de la imaginación. Hallamos aquí un perfecto exponente de la doble dimensión que el Romanticismo aplica en la naturaleza, por un lado, creadora, bella y sugerente y, por otro lado, irracional, destructora y cargada de miedos y enigmas⁹⁸.

De esta forma, los *Nocturnos* de Frédéric Chopin, los *Himnos de la noche* de Novalis y pinturas como *Abadía en el robledal*, de Friedrich o el *Paisaje iluminado por la luna* (Fig.23) que pinta Carus, pretenden estimular la imaginación del oyente, lector o espectador y trasladarlo al mundo de la noche, donde la sublimidad y la fantasía producen experiencias estéticas sublimes y supone un viaje onírico para el sujeto espiritual romántico.

⁹⁴ Kant, *Crítica del...*, 176-196.

⁹⁵ Jarque, "Filosofía idealista...", 229-232.

⁹⁶ Schiller, *Cartas sobre la...*, 121-124.

⁹⁷ Argullol, *La atracción del abismo...*, 64.

⁹⁸ Argullol, *La atracción del abismo...*, 78.

Los paisajistas nórdicos del Romanticismo tratarán de traspasar estos valores estéticos atribuidos a lo sublime a sus pinturas, mostrando su base natural y sensible con el fin de apelar al sentimiento del espectador. Ello lo conseguirán no sólo con las naturalezas nocturnas y misteriosas, o con aquellos paisajes que sugieren magnitudes infinitas e inabarcables, tales como la pintura de Johann Christian Dahl, *Dresde a la luz de la luna* (Fig.24), o *Montículo de la Edad de Piedra* (Fig.25), obra de Carl Gustav Carus, sino también mediante la confrontación entre naturaleza y sujeto y sus consiguientes recursos compositivos⁹⁹. La filosofía idealista basa una de sus principales reflexiones en la conciliación del hombre y la naturaleza en favor de la consecución del espíritu absoluto y será este proceso, que va desde el sometimiento, pasando por la armonía, hacia la dominación del mundo fenoménico, el que se verá reflejado en ejemplos artísticos notables.

Un ejemplo significativo en el que conviene detenerse para asimilar la relación del concepto estético de lo sublime y el paisaje alemán de estos momentos lo encontraremos en una de las obras paradigmáticas del Romanticismo nórdico, *El caminante sobre el mar de nubes*, proyectado por Friedrich en 1818. De nuevo mediante la utilización del lenguaje implicative que supone la disposición en un primer plano de un viajero de espaldas que contempla la inmensidad paisajística, Friedrich expone sus ideas relativas a la práctica artística. Recurre de nuevo a una composición sugerente que aúna lo finito y lo infinito, lo inmediato subjetivo y la lejanía enigmática, para así excitar espiritualmente al sujeto, que asume el papel del personaje protagonista y experimenta sus sentimientos ante la naturaleza, convirtiendo así el arte en una vivencia sentimental¹⁰⁰.

Se trata de una obra cuyas connotaciones filosóficas son muy numerosas. En ella cumplirá las exigencias que impone Schelling en su *Filosofía del Arte* para el género paisajístico, realizando una obra subjetiva que aspira a compartir con la sociedad las mismas inquietudes y experiencias, que deje traslucir una verdad superior, la Idea, la cual es descubierta por el sujeto, así como la caracterización propiamente alemana del viajero para que se relacione en mayor medida con su entorno inmediato¹⁰¹. Igualmente, la iconografía del caminante nos remite a la idea del “nomadismo romántico existencial” expuesta por el investigador Rafael Argullol, un viaje hacia la plena realización espiritual

⁹⁹ Rosenblum, *La pintura moderna y la...*, 19-22.

¹⁰⁰ Arnaldo, *Caspar David...*, 76-87.

¹⁰¹ Schelling, *Filosofía del...*, 250-252.

del hombre, que emprende un enigmático y desbordante camino hacia el conocimiento de la verdad, de la Idea¹⁰². Sin embargo, nos centraremos en la dimensión estética sublime con la que cuenta esta obra en relación con la filosofía de Kant o de Schiller.

El hecho de que el autor estuviese estrechamente vinculado al pensamiento idealista e indirectamente a la filosofía kantiana, por su influencia en este, parece indicar que se encontraba familiarizado con estas nuevas ideas acerca de lo sublime. Es por ello que, si ponemos en relación estos planteamientos con la temática y los recursos compositivos e iconográficos de la obra, observaremos referencias filosóficas a la analítica kantiana de lo sublime o al proceso de determinación del hombre expuesto por Schiller.

Así, la abrumadora composición paisajística de una naturaleza montañosa inundada y semioculta por una niebla que frecuentemente fue usada en estas pinturas como alusión al destino misterioso y oscuro del hombre y que causa un primer impacto en el espectador que le traslada directamente a la conmoción inicial que Kant define en *Crítica del juicio*. El fuerte carácter dubitativo e inabarcable que ofrece esta primera impresión deja paso a un proceso de asimilación en el que, desde el lugar del viajero, se comienzan a divisar algunas formas entre la niebla. Por último, la plena identificación con el personaje del primer plano transmite serenidad y superioridad sobre aquello que tiene ante sí. El sujeto contempla desde una posición elevada la magnificencia de la naturaleza mirando al frente y descubriendo tras el mar de nubes, las cuales según el propio Friedrich son empleadas para aportar sublimidad al lugar¹⁰³, unas cimas montañosas que iconográficamente aluden a la cercanía de la divinidad, a la verdad, a la Idea.

Sin duda se trata de la sensibilización del pensamiento idealista, anhelante y casi obsesivo por lograr la conciliación fenoménica e ideal y la posterior superación del sujeto sobre la realidad natural. Así pues, *El caminante sobre el mar de nubes* no sólo cumple las exigencias espirituales y sugerentes que impone el pensamiento de la época para el paisaje pictórico, sino que también pretendería trasladar al espectador la experiencia de lo sublime en sus diferentes fases para así estimular su imaginación y despertar su asociación de ideas y significaciones.

¹⁰² Argullol, *La atracción del abismo...*, 72-77.

¹⁰³ Argullol, *La atracción del abismo...*, 92.

4.3. Pensamiento histórico idealista a partir del paisaje: las ruinas

Probablemente uno de los rasgos más característicos y definitorios de la pintura de paisaje en la Alemania del Romanticismo sea la de la irrupción, dentro de sus naturalezas sublimes y abrumadoras, de las ruinas arquitectónicas, generalmente vinculadas al mundo medieval. Veremos cómo no se trata de una inclusión aleatoria o complementaria a las formas naturales, sino que se presentará como un ente cargado de significados relacionados con el pensamiento histórico idealista, con el intento de evocar el espíritu del medievo, con el paso del tiempo o la doble vertiente sugerente y destructora de la naturaleza.

Si tomamos célebres pinturas realizadas, por ejemplo, por Carl Gustav Carus en su etapa de plenitud productiva, como pueden ser *Ventanas góticas en las ruinas del monasterio de Oybin* o *Las ruinas de Netley a la luz de la luna* (Fig.26), y las ponemos en relación con *El soñador* (Fig.27) o *Abadía en el Robledal*, obras paradigmáticas de Friedrich, observaremos ciertas similitudes en la representación de las arquitecturas que destacan en la composición. A través de ejemplos como estos podemos comenzar a ir desgranando cuáles son los significados que incluyen estas ruinas y el porqué de su homogeneidad representativa en distintas obras y autores.

Es aquí donde necesitamos encontrar esas repuestas de nuevo en el momento cultural y filosófico en el que Romanticismo e Idealismo comienzan a desarrollar sus principales tesis. Es necesario retomar ese contexto marcado por la incertidumbre, el anhelo y el devenir en el que se encuentran el hombre y el artista romántico, inmersos en una constante búsqueda del Espíritu Absoluto, de la Idea. Los principales autores idealistas ya habían descubierto el potencial artístico como medio de acercamiento a estos conceptos, hallando dos caminos diferentes. El primero se ha venido analizando en los apartados anteriores, y es el de la naturaleza como escenario en el cual no sólo proyectar los sentimientos de escisión, anhelo y devenir del sujeto, sino también encontrar en ella la sublimidad o la divinidad¹⁰⁴. El segundo será la historia. La ausencia de un espíritu absoluto en este siglo XIX supondrá la mirada tanto filosófica como artística a otros períodos de la historia donde sí se desarrollaría esa total armonía entre espíritu y naturaleza, unas épocas cuya plenitud espiritual anhelan los románticos¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Rosenblum, *La pintura moderna y la...*, 19-21.

¹⁰⁵ Bürger, *Crítica de la...*, 28.

Una de las mayores obsesiones que condicionan la filosofía idealista será la de la creación de una nueva mitología, es decir, un nuevo pensamiento que dé como resultado el nacimiento de una sociedad romántica, armónica, espiritual y reflexiva¹⁰⁶. Schiller, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* expone a la perfección este planteamiento. Defiende que la necesidad más urgente de su época es la creación de esta nueva sensibilidad para poder acceder a la verdad, a la Idea, por medio de un ennoblecimiento humano. Y este proceso, afirma, se puede realizar a través del arte, un arte que debe vincularse a la divinidad por medio de la imaginación y el sentimiento, tomando formas nobles y monumentales, y que deberá de tomar la materia del presente o, en su defecto, de aquellas épocas más nobles de la historia¹⁰⁷. Unas simples líneas de la obra de Schiller nos permiten observar las ruinas que se incluyen en los lienzos de Carus o Friedrich como apropiaciones espirituales de épocas pasadas que contribuyen a formar la nueva sensibilidad romántica.

El propio Hegel, en sus *Lecciones sobre la estética*, dedicará un gran espacio a la búsqueda de soluciones ante la decadencia humana espiritual de su época. Manifiesta la necesidad de recurrir al arte y a la historia, a aquellos momentos donde se ha dado la autonomía espiritual subjetiva. Sentenciará que la principal labor del artista será la de captar el espíritu de la época que represente para así mostrárselo al público¹⁰⁸. De esta forma, las ruinas medievales de estas pinturas se convierten directamente en símbolos de una melancolía espiritual inserta en el momento de incertidumbre que vive el sujeto romántico, pero a la vez en recursos a partir de los cuales pueda crearse una nueva sensibilidad que determine el devenir histórico¹⁰⁹.

Y es que en cierta medida la ruina romántica se va a configurar en base a dos binomios contrapuestos fundamentales. El primero es el de su naturaleza melancólica y a la vez esperanzadora en la formación de una nueva sociedad. El segundo se relaciona con la propia concepción de la naturaleza, y no es otro que el de su carácter, por un lado, sugerente y espiritual y, por otro lado, destructivo y sometido al inevitable paso del tiempo¹¹⁰. Si algo comparten las arquitecturas pintadas por Carus o Friedrich es ese aspecto deteriorado, ruinoso, una apariencia que transmite en el espectador la destrucción

¹⁰⁶ D'Angelo, *La estética del...*, 102-103.

¹⁰⁷ Schiller, *Cartas sobre la...*, 43-47.

¹⁰⁸ Hegel, *Lecciones sobre...*, 93-96.

¹⁰⁹ Arnaldo, *Estilo y naturaleza...*, 19-21.

¹¹⁰ Argullol, *La atracción del abismo...*, 21-27.

espiritual y divina provocada por el paso del tiempo, aludiendo directamente a la muerte del sujeto y la Idea. Sin embargo, es esa misma apariencia ruinoso la que le otorga cierto carácter sugerente, divino, provocando la fascinación nostálgica del espectador. Tanto la naturaleza como la historia se convierten así en entes cargados de terror e incertidumbre a la vez que de admiración y melancolía.

En definitiva, podríamos concluir que estas ruinas se sitúan en una especie de punto intermedio entre el mundo finito de la escisión, la muerte o los anhelos y el mundo infinito y perfecto de la Idea. Dicho de otra forma, entre el “Yo” y el “No-Yo” de Fichte, entre el “Yo” y las “Determinaciones” de Schiller, entre el “Espíritu” y la “Naturaleza” de Schelling, unos conceptos que hemos ido trabajando anteriormente. La ruina romántica se sitúa en las pinturas de paisaje de estos momentos como aquella puerta que separa ambos mundos, lo que ha hecho que algunos investigadores como Rafael Argullol la hayan denominado como “puerta al infinito”¹¹¹.

Este concepto de “puerta al infinito” se aprecia a la perfección en las obras citadas anteriormente. Todas ellas comparten la presencia de un arco gótico que cuenta con un papel determinante en la composición, situándose en un lugar intermedio entre el fondo del lienzo y un primer plano encargado de representar simbólicamente el mundo finito y fenoménico, de naturaleza más accesible, nítida y cercana o, en ocasiones, acompañado de la presencia humana, como es el caso de las dos pinturas que nombrábamos de Friedrich. Nos encontramos con unas representaciones que exponen el tránsito de lo fenoménico a lo ideal, en el que las ruinas adquieren el papel de ventanas que anteceden unos horizontes infinitos, difusos y sublimes¹¹², aludiendo de nuevo al camino que el sujeto romántico ha de emprender hacia la verdad, el “nomadismo heroico trascendental” presente en tantas obras similares. En este sentido, *Abadía en el robledal*, una de las obras más paradigmáticas de Caspar David Friedrich, supondrá un ejemplo extremadamente útil para apreciar y comprender todas estas significaciones intrínsecas de la ruina medieval romántica.

Abadía en el robledal será uno de los dos lienzos que le permitirían a Friedrich convertirse en miembro de la Academia de Bellas Artes de Berlín un año después de su realización, en 1811.¹¹³ En ella, encontramos un lugar ficticio e imaginativo cuya

¹¹¹ Argullol, *La atracción del abismo...*, 49.

¹¹² Rosenblum, *La pintura moderna y la...*, 42.

¹¹³ Arnaldo, *Caspar David...*, 53.

composición aún gran parte de las características más definitorias del paisaje romántico germano. Inmersa en un ambiente nocturno, la escena se desarrolla bajo la inmensidad de un cielo difuso que domina la parte superior del lienzo. A partir de este se genera un ambiente profundamente espiritual situado en el cementerio de un robledal de árboles deshojados, los cuales enmarcan los restos de lo que parece ser un templo medieval, una ruina de la cual tan sólo se conserva un vano apuntado característico del gótico germano. Hacia él se dirige, de forma casi inapreciable, un grupo de personajes, como si de una comitiva funeraria se tratase.

Dejando a un lado los recursos formales y compositivos empleados por el autor, es interesante centrarse en el papel que juega la ruina gótica en la escena. Inspirándose en un edificio vinculado a su ambiente natal como es el Monasterio de Eldena y condicionado por la profunda obsesión por la muerte y el inexorable paso del tiempo que determinaría gran parte de su obra, Friedrich sitúa en el centro de la composición este resto medieval. En ella apreciaremos la doble dimensión a la que antes aludíamos en relación a la ruina romántica. Por un lado, sugerente, monumental y cargada de un carácter espiritual y melancólico indiscutible. Por otro lado, resultado del deterioro y la muerte que causa el tiempo, manteniéndose en pie tan sólo una mínima parte del templo gótico. Este fragmento arquitectónico propiamente germano se nos presenta prácticamente mimetizado con los árboles que le rodean, en una clara alusión a la decadencia espiritual y natural de la Alemania del siglo XIX. Nacionalismo, naturaleza e historia se funden en este resto medieval, evocando la totalidad espiritual con la que el pasado contaba y el presente anhela¹¹⁴. Además, será una de las pinturas que mejor exprese el concepto de “puerta al infinito” entre el mundo sensible y el mundo inteligible. Un primer plano muestra al espectador un terreno árido cargado de referencias a la destrucción y a la muerte, por el cual transcurre el grupo de figuras humanas en dirección a esa “puerta al infinito”, cuyo vano deja entrever una etérea luminosidad que antecede a un lejano e infinito horizonte en el que el inabarcable cielo recae sobre lo terrenal¹¹⁵. Ese horizonte se presenta como el destino final del viaje espiritual del sujeto romántico en su acercamiento a la Idea.

Por lo tanto, esta pintura, al igual que ocurre en muchos otros ejemplos del paisajismo romántico nórdico, nos permite comprender cómo aquellas reflexiones

¹¹⁴ Lukacher, “La Naturaleza convertida...”, 147-148.

¹¹⁵ Arnaldo, *Caspar David...*, 54-56.

idealistas sobre la historia, el pasado medieval y su espíritu, se materializan en forma de ruinas arquitectónicas cargadas de significados relativos al paso del tiempo, a la melancolía, a la transición entre el mundo real e ideal... en una constante búsqueda del “Yo Absoluto” y la conformación de una nueva mitología válida para el período romántico.

4.4. La Idea y su forma sensible, el paisaje como medio unificador de lo finito y lo infinito

Una de las tesis más extendidas entre los pensadores idealistas es la de la consideración de la práctica artística como un medio privilegiado para expresar la Idea de forma sensible. Ya hemos conocido las nuevas dimensiones estéticas que adquiere el paisaje alemán del Romanticismo, el cual comienza a regirse por conceptos novedosos como lo sublime, el anhelo o el devenir, así como su interrelación con el pensamiento histórico idealista a través de la inclusión de las ruinas en sus composiciones. Sin embargo, faltaría por resolver la que es quizás la mayor incógnita que plantea el estudio de la estética idealista, ¿cómo consigue el arte, o el artista, dar forma sensible a un concepto metafísico y abstracto como es la Idea? La respuesta la volveremos a encontrar en los escritos filosóficos de la época, los cuales sentarán unas bases teórico-reflexivas que trataremos de aplicar en las obras paisajísticas del momento.

Ya hemos planteado anteriormente la idea del arte como una especie de mediador espiritual entre artista y sociedad. Esta vinculación del arte al espíritu, introducida por Kant, será compartida por los pensadores idealistas. Schelling nos habla del arte como una sensibilización de las expresiones espirituales¹¹⁶, mientras que Hegel define lo bello artístico como la expresión de las ideas sublimes del espíritu del sujeto¹¹⁷. Ambos filósofos coincidirán en que las obras de arte son un enlace entre el mundo sensible y el mundo suprasensible. Mientras que el primero define la obra de arte como una determinación formal de la naturaleza surgida de la riqueza infinita del espíritu¹¹⁸, el segundo la planteará como la exteriorización formal de las inquietudes interiores del artista¹¹⁹.

¹¹⁶ Schelling, *La relación de las...*, 38.

¹¹⁷ Hegel, *Introducción a la...*, 12.

¹¹⁸ Schelling, *La relación de las...*, 59.

¹¹⁹ Hegel, *Introducción a la...*, 57-58.

En estos parámetros, la figura del artista se convierte en una especie de “elegido”, cuyas privilegiadas capacidades sentimentales y reflexivas le permiten mostrar en sus obras lo absoluto, lo divino, la Idea. Es entonces cuando entra en juego la categoría de genio que ya habían planteado los antecedentes idealistas y que figuras como Hegel, Schiller o Schelling se encargarían de ampliar o concretar. Todos ellos atribuirán al artista unas cualidades que guardan una estrecha relación con el método pictórico que seguían los paisajistas alemanes, comandados por Friedrich.

Kant será el primer pensador que dedique amplias reflexiones al concepto de genio aplicado en el arte. La filosofía kantiana concebía que los términos arte y naturaleza debían de ser análogos y que es precisamente el artista, el genio, el encargado de cumplir tal tarea mediante la ampliación de la norma artística existente y la armonización de los diferentes binomios asociados al arte y la naturaleza¹²⁰. De esta forma, Kant sentará unas importantes bases que después serán tomadas por el Idealismo. Goethe continúa este planteamiento que liga arte y naturaleza, atribuyendo al genio artístico una “facultad de juicio visualizadora” por la cual el artista, gracias a la unión de su espíritu con el mundo fenoménico, es capaz de crear unas obras que, siendo sensibles, expresan conceptos abstractos e ideales¹²¹.

Si pasamos ahora a analizar las diferentes nociones del genio artístico que proponen los filósofos de la Universidad de Jena y las comparamos con las pautas metodológicas que Friedrich aplicaba en sus procesos creativos, nos daremos cuenta de que, de nuevo, arte y filosofía van estrechamente de la mano. Schiller, en su sistematización del comportamiento humano hablaba de un impulso sensible, asociado al mundo finito y cambiante; un impulso formal, relacionado con la razón y encargado de armonizar el caos derivado del mundo sensible, y un impulso de juego, una especie de mediador entre ambos que se relaciona con la búsqueda de la belleza mediante la armonización del sentimiento y la razón. Es decir, el impulso de juego pretenderá buscar lo absoluto e ilimitado en lo determinado y finito¹²². El artista debe poseer en mayor medida este tercer impulso para así lograr que obras de arte sensibles y concretas expresen

¹²⁰ José Luis Villacañas, “Naturaleza y razón...”, 54-55.

¹²¹ Goethe, *Escritos de...*, 14-16.

¹²² Schiller, *Cartas sobre la...*, 71-73.

o sugieran ideas espirituales e infinitas, y lograr así lo que Schiller llama “belleza lánguida”, aquella dirigida al sentimiento y que acerca al sujeto al mundo de la Idea¹²³.

Este planteamiento lo hemos estado observando constantemente en las obras citadas en los anteriores apartados. *El caminante sobre el mar de nubes* representa una escena concreta que, sin embargo, alude a numerosas reflexiones y conceptos espirituales. Las ruinas individuales que veíamos en *Abadía en el robledal* no son más que la concreción de una serie de planteamientos evocadores, melancólicos y sentimentales procedentes del pensamiento histórico idealista. Así, estas primeras definiciones de “genio” ilustran a la perfección una de las máximas del paisajismo romántico alemán, su intención de mostrar en paisajes concretos ideas e inquietudes procedentes del interior sentimental humano. Una de las tareas del “genio” y, en este caso, del paisajista, es ligar lo natural y lo espiritual, armonizar todos los binomios que derivan de este, y sugerir lo ideal en lo sensible¹²⁴.

Pero aún existe otra dimensión más del concepto de genio que ya nos adelantaba Kant, y no es otra que su habilidad para romper o transgredir la norma. En *Crítica del juicio*, Kant hablaba de un genio que amplía la norma¹²⁵. Hegel, en su *Introducción a la estética* lo concretará en mayor medida. Se refiere al artista, al genio, como aquel que actúa desde la libertad espiritual y que se rebela contra las normas de la naturaleza, traspasando sus límites¹²⁶. La consecuencia directa de estos planteamientos es el cuestionamiento de la mimesis, un término que de una forma u otra había condicionado toda la pintura de paisaje hasta el momento. Para Hegel, el artista debe de representar la naturaleza desde su interior espiritual, una especie de catarsis por la cual el creador toma las formas naturales, pero las trastoca en función de los sentimientos o inquietudes que quiera plasmar¹²⁷. La visión de Schelling no difiere en exceso. Defiende que el genio no debe copiar las formas de la naturaleza, sino que ha de tomar el instante y las formas más significativas de esta para traspasarlas al lienzo en función de su alma y sus sentimientos¹²⁸.

¹²³ Schiller, *Cartas sobre la...*, 83-84.

¹²⁴ Arnaldo, *Estilo y Naturaleza...*, 113-115.

¹²⁵ José Luis Villacañas, “Naturaleza y razón...”, 54.

¹²⁶ Hegel, *Introducción a la...*, 77-80.

¹²⁷ Hegel, *Introducción a la...*, 87.

¹²⁸ Schelling, *La relación de las...*, 48-49.

Si recurrimos ahora a la biografía que Javier Arnaldo realiza sobre Caspar David Friedrich y tomamos los pasajes en los que se recogen escritos del artista referentes a su método artístico, encontraremos numerosas referencias a todas estas reflexiones sobre el arte como expresión ideal y el papel del artista como genio. Friedrich pretendía proyectar unos paisajes simbolistas, sin una iconografía firme e indiscutible, que sugirieran significaciones e ideas dirigidas al espíritu y la imaginación del espectador y la sociedad¹²⁹. Pretendía crear unas obras que aludiesen a lo absoluto e indefinido, donde la idea prima sobre lo sensible y, por lo tanto, se trascienden los fenómenos mismos del paisaje, rompiendo con la mimesis¹³⁰. De hecho, muchos de sus paisajes son naturalezas ficticias e imaginativas que trascienden la realidad para excitar espiritualmente al espectador y sugerir la presencia de la divinidad en ellas.

Como vemos, la doble tarea que los pensadores anteriores atribuían al genio, las de ligar lo real e ideal y traspasar las normas, pueden aplicarse en cualquier paisaje de Friedrich. *Arco iris en un paisaje de montaña* (Fig.28) o *Bruma matinal en la montaña* (Fig.29) son sólo algunos ejemplos que nos muestran una naturaleza transformada por el interior del artista y que sugiere inquietudes e ideas elevadas, metafísicas¹³¹. Igualmente, el propio Friedrich se valdrá de esta capacidad paisajística para reflejar ideas referentes a la religión o al nacionalismo germano del momento. *La cruz en la montaña* es concebida como una alegoría de la pérdida de la religiosidad y el abandono de la divinidad que, según él, sufría la Alemania de su época¹³². De la misma forma, *Tumbas de héroes antiguos* (Fig.30) esconde un elogio a la resistencia alemana ante la expansión napoleónica¹³³. El paisaje de estos años descubre su capacidad para expresar ideas ajenas a la naturaleza representada, y en gran parte esto es gracias al pensamiento idealista y la labor de los paisajistas románticos alemanes.

Una vez asumimos el papel del arte y del genio para el Idealismo, como sensibilizadores de la Idea, la pregunta que surge a continuación es cómo se consigue dar forma a lo absoluto e ideal. El paisaje romántico alemán va a tratar de reflejar estos planteamientos acordes a diferentes tesis o pautas que ofrecen los diferentes sistemas filosóficos estudiados hasta ahora. Ya hemos analizado este género como un conjunto de

¹²⁹ Arnaldo, *Caspar David...*,43-45.

¹³⁰ Arnaldo, *Caspar David...*, 54-56.

¹³¹ Rosenblum, *La pintura moderna y la...*, 46-47.

¹³² Arnaldo, *Caspar David...*, 29-30.

¹³³ Arnaldo, *Caspar David...*, 72-73.

binomios contrapuestos que el artista se encarga de armonizar y dar forma en sus lienzos, enfrentando la luz a la oscuridad, la cercanía de los primeros planos al lejano e infinito horizonte, el inabarcable cielo frente al plano terrenal, etc. La filosofía kantiana había ofrecido igualmente una posible explicación para poder dar forma a la Idea a través del juego libre entre razón e imaginación del sujeto. No obstante, todos estos planteamientos tienen unos límites teóricos difíciles de aplicar a las obras paisajísticas y sus aspectos formales.

Para poder dar una explicación práctica a la sensibilización de lo divino o de la Idea resulta interesante acudir a la *Filosofía del arte* de Schelling, una obra capital para la estética idealista en la que propone una organización del arte en torno a un sistema trídico de potencias. Schelling se erige como un auténtico defensor del nuevo paisaje romántico subjetivo que aspira a solventar la escisión entre ser y realidad de su tiempo. Para él, el arte es aquel lugar donde se produce una unidad absoluta entre ambos conceptos, lo universal y lo particular¹³⁴. Plantea que la pintura moderna, la cual incluye el paisaje romántico, lo consigue gracias a su carácter alegórico. Es decir, se parte de la finitud de las obras para llegar a aludir a lo infinito, una afirmación que bien puede resumir la intención de estos paisajistas alemanes¹³⁵.

Pero Schelling no se detiene aquí, sino que defiende que la forma artística es un revestimiento de la Idea. Parte de su materialidad para, previa labor del “genio” o sujeto reflexivo, unir lo real y lo ideal, o lo que es lo mismo, lo universal y lo particular¹³⁶. Así, impone una sistematización de la pintura en base a tres potencias que aluden a los aspectos formales que caracterizan las obras pictóricas: una real, una ideal y una síntesis de ambas. La potencia real la encontramos en el dibujo, en la forma. Esta forma no ha de ser una copia de la realidad, sino que ha de afrontarse desde el interior del artista, un creador libre que tomará la perspectiva, la belleza, la composición, la verdad y la expresión para proyectar una creación espiritual y poética procedente de su alma. La potencia ideal es la luz o el claroscuro, aquel elemento más vinculado a lo divino que se encarga de envolver de idealidad la realidad del dibujo. La síntesis de estas dos potencias la proporciona el color, que une luz y dibujo, y con ellas, realidad e Idea¹³⁷.

¹³⁴ Schelling, *Filosofía del...*, 17-26

¹³⁵ D'Angelo, *La estética del...*, 64-65.

¹³⁶ Bürger, *Crítica de la...*, 71.

¹³⁷ Schelling, *Filosofía del...*, 217-249.

De hecho, el importante papel que juega la gama cromática en estos paisajes ya lo había anticipado Goethe en su *Teoría de los colores*, donde hablaba del color como un elemento subjetivo que, manifestándose fisiológicamente, se convierte en un recurso estético para acceder al espíritu del espectador. Clasifica los diferentes colores en función de su proximidad a la luz o a la oscuridad, de modo que encontraríamos unos colores activos (rojo, naranja, amarillo) y otros pasivos (verde, azul, violeta)¹³⁸. Observamos de nuevo como la luz y el color son aquellos elementos formales que se encargan de sugerir, por un lado, ideas absolutas o espirituales, y, por otro lado, referencias fenoménicas y reales.

Carl Gustav Carus, en su obra *Luz de luna detrás de una ruina del castillo con alcoba* (Fig.31) muestra a la perfección como el dibujo, la potencia real, queda inundado y difuminado por la luz, la potencia ideal, proporcionando un cromatismo contrastado que reserva los tonos pasivos para el ámbito terrenal y la ruina representada, y los tonos activos para sugerir la presencia divina y luminosa en el ámbito celeste. Dahl toma similares recursos formales para proyectar *Vista desde Vaekero cerca de Christiania*, así como *El soñador*, de Friedrich, recurre a la contraposición cromática activa y pasiva en sus diferentes planos, con un progresivo dominio de la luz sobre el dibujo a medida que avanzamos hacia el fondo u horizonte de la composición.

Una obra de tantas que aúna las diferentes ideas planteadas en torno al concepto de “genio” y de los recursos que emplea el arte para unir lo real y lo ideal es *La madre y el niño en el mar* (Fig.32), pintada por Johan Christian Dahl en 1830. La pintura nos muestra una escena marina en la que una madre y un niño observan un navío flotando en el agua. Dahl asume su condición de genio artístico en el momento en el que despierta el ánimo del espectador, generando un indudable sentimiento o emoción al contemplar los distintos elementos que conforman la composición. Se trata además de una creación poética en la que el artista toma las formas de la naturaleza para traspasarlas al lienzo desde su espíritu interior. Capta el instante más significativo de los elementos aislados del lienzo (la luz lunar que se refleja en el mar, las magnificentes nubes oscuras que únicamente dejan un espacio intermedio abierto a dicha luz, las figuras humanas anónimas ante la inmensidad del horizonte...) sin respetar una norma mimética estricta.

¹³⁸ “Cuatro aproximaciones a...”.

Además, se aprecia la convivencia de las tres potencias definidas por Schelling y las cualidades espirituales del color expuestas por Goethe. De nuevo volvemos a apreciar un primer plano terrenal, donde se incluye a los personajes, en el que el dibujo juega un importante papel, conformando la potencia real del mundo fenoménico, que, además, cuenta con unos tonos terrosos más próximos al cromatismo pasivo de Goethe. No obstante, la desbordante naturaleza que se halla ante la madre y el niño y que domina la composición ya se conforma a través del uso expresivo del claroscuro y, por ende, del color. Es decir, la Idea inunda esta parte del lienzo, que ya cuenta con una iluminación lunar que genera unos tonos activos y brillantes tanto en el cielo como en el agua, los cuales forman un espacio abierto y luminoso entre la oscuridad de las nubes.

Por lo tanto, por medio del análisis de esta pintura, así como de otros ejemplos relevantes, observamos cómo el paisaje romántico alemán supone un perfecto exponente de las reflexiones idealistas defensoras del arte como medio de expresión sensible de la Idea. El genio logra sugerir lo infinito a través de sus obras de arte finitas y concretas, y lo hace por medio de unos recursos formales identificados con las tres potencias que Schelling atribuye a la práctica pictórica, las cuales resumen a la perfección todos estos planteamientos: la convivencia y síntesis de lo real y lo ideal en la pintura de paisaje del momento.

5. CONCLUSIONES

La principal conclusión que extraemos de este trabajo es que el paisaje alemán del Romanticismo supone la sensibilización de muchos de los planteamientos filosóficos idealistas. El arte se convierte así en un medio idóneo para hacer llegar a la sociedad las inquietudes sobre las que los pensadores del núcleo de Jena dedicaron amplias reflexiones. De la misma forma, asistimos a lo que es probablemente el inicio del Arte Contemporáneo entendido en parámetros conceptuales. La obra de arte, en este caso las representaciones de la naturaleza, se vale de formas reales para aludir a conceptos abstractos y filosóficos.

El género paisajístico a lo largo de la historia se ha desarrollado en función de la relación existente entre la sociedad y la naturaleza. Se erige como una construcción cultural cuyas representaciones ilustran una forma determinada de pensar, así como unos sentimientos y unos anhelos concretos. La incertidumbre que acompaña a la sociedad europea en los inicios del siglo XIX trae consigo una relación compleja del ser y el mundo

natural, dos entes que se encuentran distanciados, en tensión. Sobre este aspecto los pensadores idealistas dedicarían amplias reflexiones que ponían de manifiesto esta escisión, anhelando la armonía con la que un día se contaba y proponiendo una nuevas bases filosóficas y artísticas destinadas a un devenir histórico más favorable. Friedrich, Dahl, Runge o Carus se encargarían de reflejar esta problemática situación en unas escenas que enfrentaban la insignificancia humana a la magnificencia abrumadora de la naturaleza, únicamente afrontable desde el camino al conocimiento de la Idea, desde ese “nomadismo heroico existencial”.

Esta nueva concepción de la naturaleza se vio necesitada de nuevos conceptos estéticos capaces de definirla. Aparece entonces, adelantada por Kant, la categoría de lo sublime, probablemente el término más certero para comprender, primero, la visión idealista de las fuerzas naturales y, segundo, las composiciones de los paisajistas germanos. El ser enfrentado a la naturaleza, el caos frente a la ansiada armonía, la oscuridad y la luz conviviendo en una escena... Se conforma un paisaje definido como la lucha y armonización de binomios contrapuestos que aluden a las propias contradicciones idealistas, cuyos autores plantean soluciones a la escisión e incertidumbre imperantes a la vez que asumen la imposibilidad de triunfar en su época, y de un paisaje que alberga en sus aspectos formales cada binomio relativo a la naturaleza, un lugar donde se puede hallar la divinidad o el absoluto al que se refiere la estética idealista.

Concluimos, además, que el Romanticismo y, en este caso, el paisaje alemán, recurrirán en su labor de sensibilización filosófica idealista a dos ámbitos: la naturaleza y la historia. Mientras que ya hemos observado las repercusiones artísticas que tiene la nueva visión de la naturaleza en el género paisajístico, la historia se erige como un perfecto complemento de importantes repercusiones filosóficas. El pensamiento histórico idealista, resumido en su constante intención de ofrecer una historia espiritual e ideal de la humanidad y del arte, supone la valoración y el anhelo de aquellas épocas en las que se contaba con una totalidad espiritual. Los paisajistas románticos germanos dan forma a estas ideas con la inclusión de las ruinas medievales en sus lienzos, auténticos símbolos de admiración y anhelo divino a la vez que de la destrucción inevitable que conlleva el paso del tiempo.

Por último, se ha concretado cómo se cumple la principal labor atribuida al arte desde la estética idealista, que no es otra que la de convertirse en una representación sensible de la Idea, ese concepto metafísico tan difuso y complejo. Se trata, así, de un

proceso únicamente alcanzable por el genio, capaz de unir el mundo fenoménico y el mundo de las ideas en una obra que, siendo concreta y real, alude o sugiere lo universal y divino. Para ello, se rompe con el discurso vasariano de la hegemonía de la mimesis en la Historia del Arte y el artista comienza a cuestionar la norma para alcanzar fines mayores a la mera representación de la realidad. A partir de entonces, la obra de arte descubre su capacidad para expresar conceptos ajenos a sí misma, además de experimentar con unas formas contrarias a la mimesis estricta. Sus repercusiones ya las conocemos: vanguardias, Rothko, Arte Conceptual... Por lo tanto, Romanticismo e Idealismo se convierten en una importante base para el devenir artístico y filosófico de los siglos XIX y XX.

6. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

- Argullol, Rafael. *La atracción del abismo, un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino, 1991.
- Arnaldo, Javier. *Caspar David Friedrich*. Madrid: Colecciones ICO, 1993.
- Arnaldo, Javier. *Estilo y Naturaleza: la obra de arte en el Romanticismo alemán*. Madrid: Antonio Machado, 2005.
- Bürger, Peter. *Crítica de la estética idealista*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1996.
- Calvo Serraller, Francisco, Yarza Luaces, Joaquín, Turner, Richard, Steer, John, Marías, Fernando, Díaz Padrón, Matías, Brown, Christopher, Mena, Manuela, Pérez Sánchez, Alfonso, Antonio Ramírez, Juan, Milicua, José, Crow, Thomas, Wilton, Andrew, Held, Jutta, Bettagno, Alessandro, Bozal, Valeriano, Arnaldo, Javier, Litvak, Lily, Tusell, Javier, Ashton, Dore y Garín, Felipe. *Los paisajes del Prado*. Madrid: Fundación Amigos del Prado, 1993.
- Clark, Kenneth. *El arte del paisaje*. Barcelona: Serx Barral S.A., 1971.
- Crego, Charo. “El lugar de la belleza artística en la *Crítica del Juicio*”. En *Estudios sobre la “Crítica del Juicio”*, coordinado por Valeriano Bozal, 129-147. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1990.
- D’Angelo, Paolo. *La estética del romanticismo*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1999.
- Fernández Spina, Macarena. “El Romanticismo alemán y la naturaleza”. Trabajo Fin de Grado. Universidad de las Islas Baleares, 2017.
- Fichte, Johann Gottfried. *La doctrina de la ciencia*. Madrid: Akal, 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Escritos de arte*. Madrid: Síntesis, 1999.
- Hegel. Georg Wilhelm Friedrich. *Introducción a la estética*. Barcelona: Península. 2001.
- Hegel. Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989.
- Hernando, Javier. *El pensamiento romántico y el arte en España*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Barcelona: S.L.U. Espasa Libros, 2013.

- López Silvestre, Federico. (2003). “Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje.”. *Quintana. Revista de la Facultad de Xeografía e Historia*, nº 2, 287-303. https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/6323/pg_289-308_quintana2.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Lukacher, Brian. “La Naturaleza convertida en historia: Constable, Turner y el paisajismo romántico”. En *Historia crítica del siglo XIX*, coordinado por Eisenman, Stephen F, 121-148. Madrid: Akal, 2001.
- Preckler, Ana María. *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX (I)*. Madrid: Universidad Complutense, 2003.
- Rosenblum, Robert y Janson, Horst Woldemar. *El arte del siglo XIX*. Madrid: Akal, 1992.
- Rosenblum, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo Nórdico*. Madrid: Alianza Firma, 1993.
- Saldaña Sagredo, Alfredo. “Crítica y estética en el Primer Romanticismo Alemán”. *Epos. Revista de Filología de la UNED*, nº 12 (1996), 550-552. <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/9981/9522>.
- Schelling, Friedrich. *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*. Madrid: Tecnos, 1999.
- Schelling, Friedrich. *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 2006.
- Schelling, Friedrich. *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. Buenos Aires: Aguilar, 1972.
- Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Barcelona: Acantilado, 2018.
- Schlegel, Friedrich. *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1994.
- Vercellone, Federico. *Estética del siglo XIX*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2004.
- Villacañas, José Luis. “Naturaleza y razón: Kant filósofo del clasicismo”. En *Estudios sobre la “Crítica del Juicio”*, coordinado por Valeriano Bozal, 13-75. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1990.
- Worley, Sharon. “Philipp Otto Runge, Herder and the Semiotic Language of Nature and Patriotism”. XI Conferencia Internacional del ISSEI. Helsinki, 2008. <https://core.ac.uk/download/pdf/14911385.pdf>

- *Aúllico*. <https://aulico.files.wordpress.com/2008/10/sobre-la-ilustracion-y-el-pre-romanticismo2.pdf>
- *Museo del Romanticismo*. <https://www.culturaydeporte.gob.es/mromanticismo/dam/jcr:b0f3cc03-2bc6-4546-943d-2fb3d8ed302f/dossierprensa-losespejosdelalma.pdf>
- *ResearchGate*. https://www.researchgate.net/publication/331043549_Cuatro_aproximaciones_a_la_Teoria_de_los_Colores_de_Johann_Wolfgang_von_Goethe
- *Staedel Museum*, <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/person/dahl-johan-christian-clausen>
- *Universidad Complutense de Madrid*. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-13-EI%20Romanticismo.pdf>

7. ANEXO DE IMÁGENES



Fig. 1. Johan Christian Dahl. Madre e hijo junto al mar. 1840. The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham.



Fig. 2. Johan Christian Dahl. Naufragio en la costa rocosa de Capri. 1822. Colección privada



Fig. 3. Johan Christian Dahl. Invierno en el Sognefjord. 1827. Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño en Oslo, Noruega.

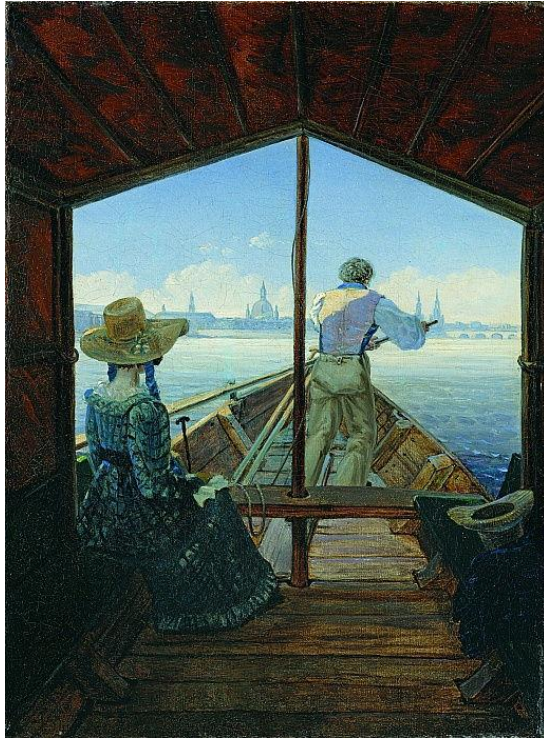


Fig. 4. Carl Gustav Carus. Viaje en barcaza en el Elba cerca de Dresde (Mañana en el Elba). 1827. Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Alemania.



Fig. 5. Carl Gustav Carus. Ventanas góticas en las ruinas del monasterio en Oybin. 1828. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos.

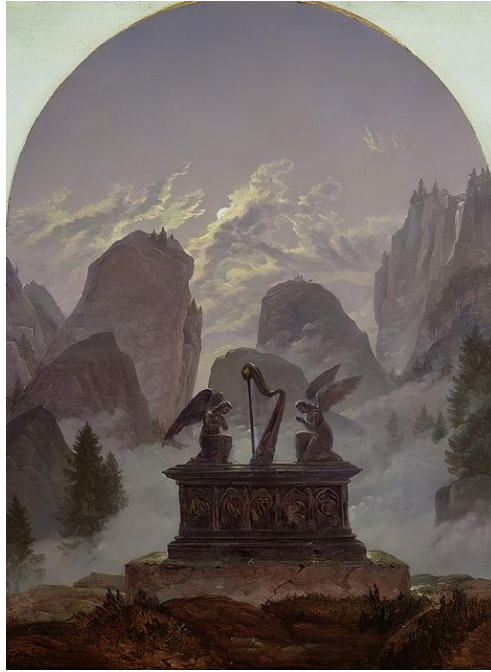


Fig. 6. Carl Gustav Carus. El monumento a Goethe. 1832. Hamburger Kunsthalle, Alemania.



Fig. 7. Philipp Otto Runge. Descanso en la huida a Egipto. 1805-1806. Hamburger Kunsthalle, Alemania.



Fig. 8. Philipp Otto Runge. Los niños Hülsenbeck. 1806. Hamburger Kunsthalle, Alemania.



Fig. 9. Philipp Otto Runge. La mañana. 1809. Hamburger Kunsthalle, Alemania.



Fig. 10. Caspar David Friedrich. La cruz en la montaña. 1807-1808. Galerie Neue Meister, Dresde, Alemania.



Fig. 11. Caspar David Friedrich. Vista del Valle del Elba. 1807. Galerie Neue Meister, Dresde, Alemania.



Fig. 12. Caspar David Friedrich. Monje frente al mar. 1809. Alte Nationalgalerie, Berlín, Alemania.



Fig. 13. Caspar David Friedrich. Abadía en el robleal. 1809. Alte Nationalgalerie, Berlín, Alemania.

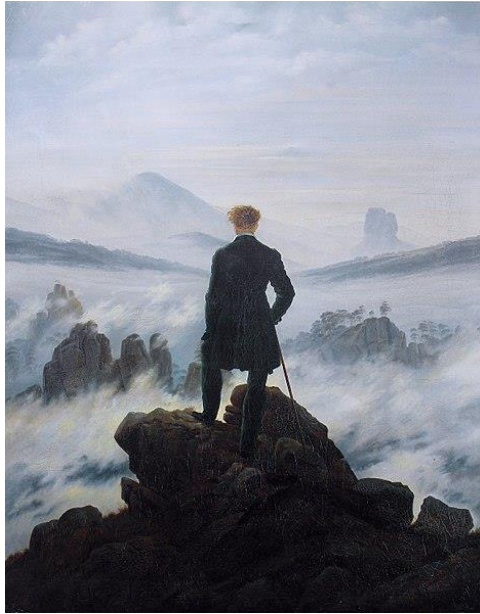


Fig. 14. Caspar David Friedrich. Caminante sobre un mar de nubes. 1818. Hamburger Kunsthalle, Alemania.



Fig. 15. Caspar David Friedrich. El árbol solitario. 1822. Alte Nationalgalerie, Berlín, Alemania.



Fig. 16. Caspar David Friedrich. Luna saliendo sobre el mar. 1821. State Hermitage Museum, San Petersburgo, Rusia.

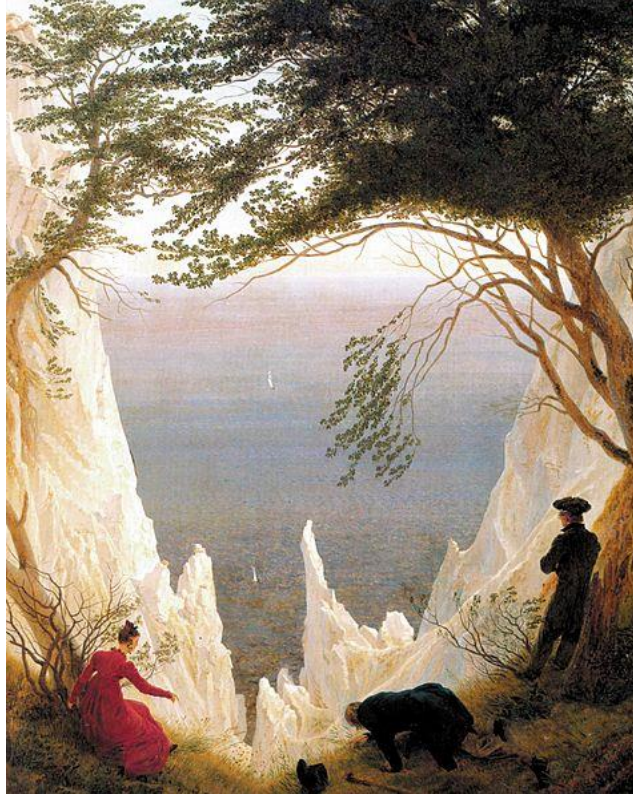


Fig. 17. Caspar David Friedrich. Acanalados blancos en Rügen. 1818-1819. Kunst Museum Winterthur, Suiza.

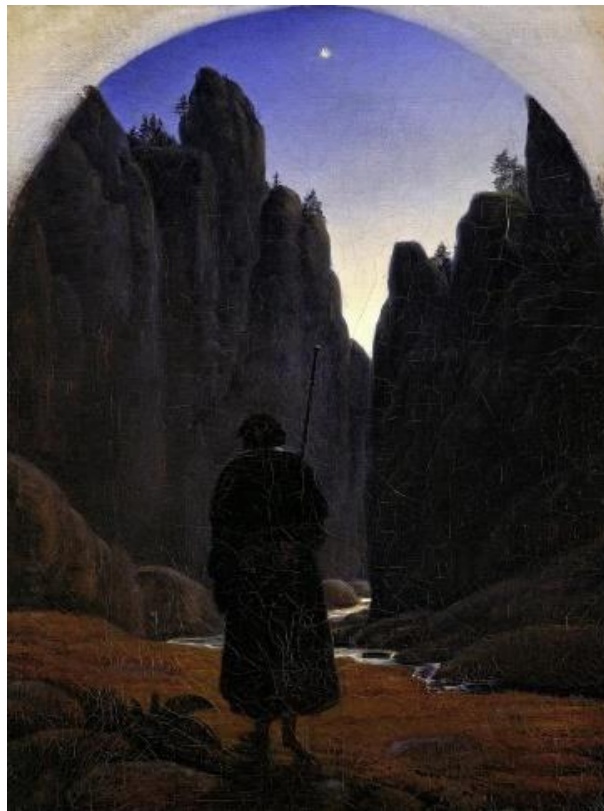


Fig. 18. Carl Gustav Carus. Peregrino en un valle rocoso. 1820. Alte Nationalgalerie, Berlín, Alemania.



Fig. 19. Johan Christian Dahl. Vista desde Vaekero cerca de Christiania. 1827. National Gallery of Art, Washington DC, Estados Unidos.



Fig. 20. Caspar David Friedrich. Etapas de la vida. 1835. Museum der bildenden Künste, Leipzig, Alemania.



Fig. 21. Caspar David Friedrich. Dos hombres al anochecer. 1817. State Hermitage Museum, San Petersburgo, Rusia.



Fig. 22. Johan Christian Dahl. Vesubio en erupción. 1826. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt, Alemania.



Fig. 23. Carl Gustav Carus. Paisaje iluminado por la luna. 1859. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Alemania.



Fig. 24. Johan Christian Dahl. Dresde a la luz de la luna. 1839. Galerie Neue Meister, Dresde, Alemania.



Fig. 25. Carl Gustav Carus. Montículo de la Edad de Piedra. 1820. National Gallery, Oslo, Noruega.



Fig. 26. Carl Gustav Carus. Las ruinas de Netley a la luz de la luna. 1844. Schmidt Kunstauktionen
Dresden, Alemania.

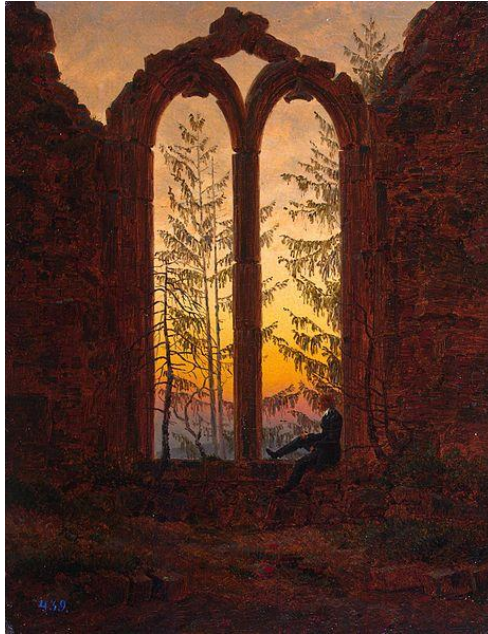


Fig. 27. Caspar David Friedrich. El soñador. 1835. State Hermitage Museum, San Petersburgo, Rusia.



Fig. 28. Caspar David Friedrich. Arco iris en un paisaje de montaña. 1809-1810. Museum Folkwang, Essen, Alemania.

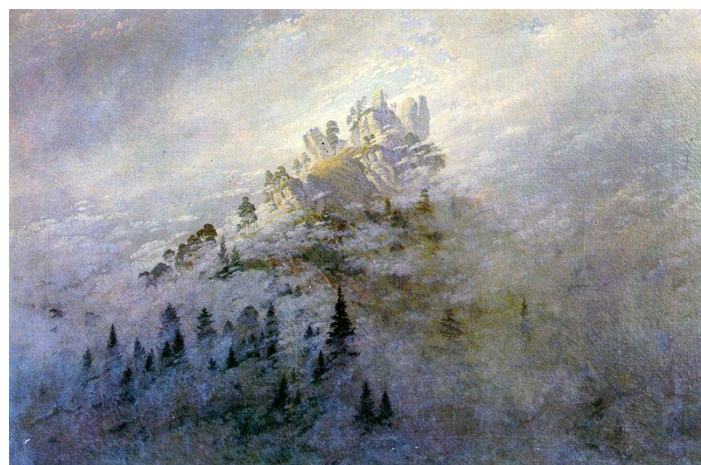


Fig. 29. Caspar David Friedrich. Bruma matinal en la montaña. 1808. Castillo de Heidecksburg, Rudolstadt, Alemania.



Fig. 30. Caspar David Friedrich. Tumbas de héroes antiguos. 1812. Hamburger Kunsthalle, Alemania.



Fig. 31. Carl Gustav Carus. Luz de luna detrás de una ruina del castillo con alcoba. 1844. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, Alemania.



Fig. 32. Johan Christian Dahl. La madre y el niño en el mar. 1830. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos.