

# EL PAISAJE SUBLIME

La naturaleza trágica en la pintura del Romanticismo

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

AÑO ACADÉMICO 2018-2019

Trabajo realizado por Laura Gabriela Robles Durán

Dirigido por Carmen Milagros González Chávez

# Índice

1. Introducción.....	2
2. Objetivos.....	2
3. Proceso de trabajo .....	3
4. Desarrollo y análisis.....	4
4.1. La estética de lo sublime.....	4
4.1.1. Pseudo-Longino: <i>Sobre lo sublime</i> .....	5
4.1.2. Addison: <i>Los placeres de la imaginación</i> .....	6
4.1.3. Edmund Burke: <i>Una investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello</i> .....	7
4.1.4. Kant: <i>Crítica del juicio</i> .....	8
4.1.5. Friedrich Schiller: <i>Sobre lo sublime</i> .....	9
4.2. El paisaje sublime en la pintura .....	11
4.2.1. La noche.....	11
4.2.2. Las montañas .....	15
4.2.3. Los bosques .....	22
4.2.4. El mar .....	26
4.2.5. La ruina.....	33
4.2.6. La religión .....	37
4.2.7. La muerte.....	42
5. Conclusiones.....	46
6. Bibliografía .....	47

# 1. Introducción

Hasta el siglo XVIII el paisaje fue considerado un género menor. La irrupción del Romanticismo en el panorama artístico y cultural a finales del siglo tiene como resultado una revalorización de la pintura de paisaje, que se convertirá en el arte decimonónico por excelencia. Los románticos no pintan paisajes por el simple deseo de plasmar la exuberante vegetación, las grandes montañas y los mares agitados en el lienzo, sino que atribuyen a la naturaleza un simbolismo que permite comunicar su mundo interior y sus emociones más profundas. La concepción panteísta de la naturaleza hace que los pintores encuentren en estas imágenes la manifestación de lo divino, del Dios creador. Lo importante no será la religión como dogma, sino el deseo primigenio de retornar a la naturaleza, de alcanzar una realidad superior y unirse finalmente con la divinidad.

La gran tragedia del espíritu romántico es esta incapacidad de alcanzar lo que tanto se desea, y por ello la muerte no se entiende como algo negativo, sino que representa la única posibilidad de realizar este viaje al más allá que el alma anhela. «El artista—dice Antoni Amaro—oficia de mediador entre el hombre y el misterio, porque tiene el don de hacerlo visible a través de su sufrida sensibilidad y de su técnica» (Amaro, 2019: 107). El paisaje sublime, entendido como paisaje inherentemente trágico, que nos aterra y atrae a la vez, es desarrollado por numerosos pintores del Romanticismo. Antes que ellos, a lo largo del siglo XVIII y en el campo de la estética, se reflexiona en profundidad sobre el significado de lo sublime. En la primera parte de este trabajo veremos cuáles son las principales teorías en torno a esta categoría estética, haciendo un recorrido que parte de la Antigüedad (con Pseudo-Longino) y continúa con los pensadores del XVIII y principios del XIX (con Addison, Burke, Kant y Schiller). A continuación, realizaremos un repaso por la representación de los paisajes sublimes en la pintura romántica, que agruparemos según temáticas recurrentes (la noche, las montañas, el mar, la muerte, etc.).

Nos limitaremos a ciertos temas a la hora de abordar el apartado de la pintura en favor de la síntesis, pero no pretendemos abarcar la totalidad de los paisajes sublimes en este trabajo, pues esto requeriría de una mayor extensión. En suma, los artistas elegidos representan adecuadamente el asunto de la naturaleza sublime, y en este sentido merecen especial mención Caspar David Friedrich y Joseph Mallord William Turner, que se alzan como referentes indiscutibles dentro del arte romántico.

## 2. Objetivos

Los objetivos que hemos establecido para este trabajo son los siguientes:

1. Recoger de manera concisa las principales teorías sobre la estética de lo sublime, haciendo hincapié en los pensadores que influyen en mayor medida en la filosofía romántica.
2. Demostrar la importancia de lo sublime en la pintura romántica, a través de sus diferentes manifestaciones temáticas.
3. Analizar las obras más representativas dentro del paisaje sublime.
4. Destacar el vínculo que existe entre el sentir romántico y lo sublime como categoría estética.

### 3. Proceso de trabajo

El objetivo planteado inicialmente para la elaboración de este trabajo consistía en realizar un recorrido por el paisaje sublime en el Romanticismo. Para ello se consideró pertinente hacer una revisión de las principales teorías sobre lo sublime, que sientan las bases para la nueva sensibilidad del siglo XIX. El primer paso a la hora de comenzar el trabajo ha sido la búsqueda de información, y a continuación la elaboración de un esquema inicial. El trabajo se estructura en dos apartados principales, que abarcan el ámbito teórico y el ámbito pictórico respectivamente. Con el objetivo de organizar el texto de una manera que facilitara su comprensión, cada sección se divide en varios subapartados. En el caso del apartado teórico, organizamos el texto según los pensadores particulares y sus textos correspondientes. Para la pintura, hemos decidido agrupar las obras según su temática, teniendo siempre en cuenta el hilo conductor de lo sublime.

Al tratarse de una revisión bibliográfica, nuestro objetivo es llevar a cabo un estado de la cuestión, y a través del estudio de los antecedentes conseguir hacer un resumen del tema elegido basándonos en la consulta de la bibliografía disponible. Para abordar a los teóricos de lo sublime, hemos acudido a los textos originales de cada uno de ellos, a excepción de Pseudo-Longino (*Sobre lo sublime*), que hemos estudiado a partir de los análisis que otros autores han hecho de su obra. Además de los textos de Addison, Burke, Kant y Schiller (*Los placeres de la imaginación*, *Una investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*, *Crítica del juicio* y *Sobre lo sublime*) nos hemos apoyado en algunos manuales sobre estética y sobre el Romanticismo: *La estética del siglo XVIII* (Elio Franzini) y *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías* (Alfredo de Paz). También hemos consultado obras de referencia como *El Romanticismo* (Hugh Honour), *La rebelión romántica* (Kenneth Clark) y *Estética. Historia y fundamentos* (Beardsley y Hospers), y aunque no las hemos incluido finalmente en nuestra bibliografía, son referencias habituales en el resto de los textos que citamos.

En el ámbito pictórico ha resultado fácil la recopilación de fuentes, ya que existe una extensa bibliografía dedicada al paisaje romántico. En particular, nos han sido de utilidad varios manuales y monografías, desde los más generales como *Romanticismo y arte* (William Vaughan) y *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán* (Javier Arnaldo), hasta las obras que tratan particularmente el paisaje romántico, como *La atracción del abismo* (Rafael Argullol), *Paisajes sublimes* (Remo Bodei) y *El paisaje sublime como arquetipo de la imaginación romántica: C.D. Friedrich y J.M.W. Turner* (Antoni Amaro). También hemos consultado diversas fuentes electrónicas, accediendo a bases de datos como Dialnet, JSTOR y Google Académico. Por último, cabe mencionar que por motivos de extensión el trabajo se ha centrado en temas concretos del paisaje sublime, dejando atrás ciertas obras relevantes que no eran pertinentes a nuestra selección particular. La realización del trabajo se ha centrado así en llevar a cabo satisfactoriamente una revisión bibliográfica que resulte completa y sucinta en la medida de lo posible.

## 4. Desarrollo y análisis

### 4.1. La estética de lo sublime

En el siglo XVIII tiene lugar una transformación en el ámbito de la estética, lo bello queda relegado a un segundo plano, mientras que lo sublime pasa a reclamar su lugar como categoría estética superior. Hasta este momento las ideas clasicistas de la belleza habían dominado el panorama artístico, y con la ayuda de las Academias la categoría de lo bello se convierte en la norma a seguir para artistas y teóricos; la medida, la armonía, el equilibrio y la pureza de las formas son los referentes heredados de la Antigüedad. Son también los preceptos que a través del Renacimiento y el Barroco se proclaman como principios del arte, y que con la irrupción del Neoclasicismo reclaman nuevamente un protagonismo que en el fondo nunca pierden.

Hasta este momento puede afirmarse que la belleza es el objetivo de todo arte, pero cuando en el siglo XVIII se establece la categoría estética de lo sublime, rescatada de la Antigüedad, y consolidada como tal por los teóricos de este momento, se produce un enfrentamiento con la tradición, que tiene como resultado la aparición de una nueva sensibilidad indicadora de la transición hacia la época contemporánea. La belleza es entendida ahora como algo agradable, carente de grandiosidad, mientras que las emociones intensas y el éxtasis divino, que Platón había atribuido a las cosas bellas (Bodei, 2011: 25) se convierten en características propias de la sublimidad. La separación definitiva entre estas dos categorías es de gran importancia para el desarrollo del Romanticismo, y a ella contribuyen las diferentes formulaciones de lo sublime que pretendemos analizar.

#### 4.1.1. Pseudo-Longino: *Sobre lo sublime*

Si bien lo sublime como categoría estética se origina a lo largo del siglo XVIII, es posible remontarnos a la Antigüedad griega para encontrar las raíces del concepto de lo sublime. El tratado *Sobre lo sublime*, de autor desconocido, aunque atribuido a Pseudo-Longino<sup>1</sup>, es un texto de retórica y estética, que también puede considerarse como crítica literaria. Se trata de un texto de gran importancia en la Antigüedad, junto a otros tratados tan influyentes como la *Poética* de Aristóteles. Si bien el problema de la autoría no ha quedado aclarado por completo, sabemos que el escrito data del siglo I d.C.

Durante la Edad Media el texto se transmite a través de algunas copias manuscritas que permiten su redescubrimiento en el Renacimiento. En el Barroco se produce un incremento de su popularidad, en parte por a la traducción que realiza Nicolás Boileau al francés en 1674. Es en el siglo XVIII, sin embargo, cuando el tratado alcanza el auge de su relevancia, con la ayuda de la traducción de William Smith al inglés en 1739. En el siglo XIX la influencia del texto de Pseudo-Longino sigue siendo notable, aunque pierde algo de su reciente popularidad y recibe críticas por parte de los románticos, que lo consideran demasiado cercano al canon clásico y sus reglas.

*Sobre lo sublime*, a través de un formato epistolar, realiza una exploración en torno a lo sublime, intentando definir el concepto a través de numerosos ejemplos literarios. El autor cita a maestros como Homero o Safo, e incluso pasajes del Génesis, para describir cuáles son las características que dotan de carácter sublime a un texto o discurso. Pseudo-Longino usa como referencia para juzgar un texto las siguientes características:

Cinco son pues aquellas que podríamos llamar las fuentes más productivas de la expresión sublime; como fundamento común de estas cinco formas se encuentran la potencia expresiva, sin la cual no se hace absolutamente nada. La primera y más importante es la capacidad de concebir grandes pensamientos. La segunda es la emoción vehemente y entusiasta [...] Las restantes son: la específica formación de las figuras, la expresión noble y [...] la composición digna y elevada (Acosta López, 2012: 97).

Lo sublime está relacionado, de esta manera, con la «experiencia que se lleva a cabo [...] al nivel del lenguaje». (Acosta López, 2012: 98). Pseudo-Longino, citado en el texto de Acosta López, revela que lo sublime

[...] es el eco de la grandeza de pensamiento. Por eso a veces sin palabras un pensamiento desnudo, reducido a sí mismo, suscita admiración. Así, por ejemplo, el silencio de Áyax en la *Conjura de los muertos* es grande y más sublime que cualquier palabra (2012: 98).

---

<sup>1</sup> El manuscrito más antiguo que se conoce es el Parisinus Graecus 2036, del siglo X, y en su encabezado se encuentra el nombre “Dionisio Longino”, por lo que inicialmente se atribuyó a este autor.

Este tratado nos habla de una sublimidad a través de la cual el texto hechiza a una supuesta audiencia y la subyuga, induciendo en el individuo emociones elevadas y profundas, como el placer y el éxtasis. Si bien se trata de un enfoque más cercano al plano de la retórica que al de la estética, las ideas de Pseudo-Longino son una referencia constante en muchas de las formulaciones posteriores en torno a lo sublime.

#### 4.1.2. Addison: *Los placeres de la imaginación*

Joseph Addison (1672-1719), político y escritor inglés, deja una serie de reflexiones en torno al asunto de lo sublime, lo bello y lo pintoresco en los artículos titulados *Los placeres de la imaginación* (The pleasures of the imagination) que publica en *The Spectator*<sup>2</sup> en 1712. Addison explica que los “placeres de la imaginación” contribuyen a enriquecer la vida de los individuos, y son posibles a través de la vista, el sentido superior del ser humano. Estos placeres tienen dos niveles diferenciados:

*Primary pleasures of the imagination [...] entirely proceed from such objects as are before our eyes; [...] secondary pleasures of the imagination flow from the ideas of visible objects, when the objects are not actually before the eye, but are called up into our memories or formed into agreeable versions of things that are either absent or fictitious* (Addison, 1845: 138)<sup>3</sup>.

Los placeres primarios tienen a su vez tres fuentes principales: lo grande, lo bello y lo singular o pintoresco. Lo grande—o sublime—se presenta aquí diferenciado de lo pintoresco y de lo bello, un concepto que Addison vincula con aquello que genera deleite y agrado. La grandeza de la que habla Addison no hace referencia a la simple magnitud de un objeto, sino a la vastedad de la escena completa. Nos inspira grandeza un gran campo abierto, un desierto estéril o los altos precipicios en los que «[...] *we are not struck by the novelty or beauty of the sight, but with that rude kind of magnificence which appears in many of these stupendous works of Nature*» (Addison, 1845: 139)<sup>4</sup>. Extraemos placer de la contemplación de estas imágenes, que pueden considerarse terroríficas, cuando sabemos que no estamos en verdadero peligro. Al ser conscientes de nuestra inmunidad, nos sentimos superiores y extraemos mayor placer en cuanto más temor provoca la escena.

Addison (1845: 140) señala que, si bien no le parece posible conocer la causa por la que estos placeres tienen lugar, la causa final de estos sí puede deducirse. En el caso de lo sublime, la causa final es de naturaleza divina: extraemos placer a través de la

---

<sup>2</sup> Publicación que funda en 1711 junto a Richard Steele.

<sup>3</sup> «Los placeres primarios [...] proceden enteramente de los objetos que se encuentran frente a nuestros ojos; [...] los placeres secundarios de nuestra imaginación emanan de las ideas de los objetos visibles, cuando estos objetos no están directamente ante nuestros ojos, sino que son conjurados por nuestros recuerdos o formados en agradables versiones de cosas ausentes o ficticias».

<sup>4</sup> «[...] no nos impresiona la novedad o la belleza de las vistas, sino esa magnificencia tosca que aparece en estas estupendas obras de la Naturaleza.»

contemplación de la divinidad, presente en su creación, pues solo podemos experimentar verdadera felicidad a través de aquello que procede de esta.

#### 4.1.3. Edmund Burke: *Una investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*

Edmund Burke (1729-1797) escribe en 1757 el tratado de estética titulado *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful). En este texto aparecen por primera vez las categorías de lo sublime y de lo bello como entidades separadas y casi opuestas desde el punto de vista filosófico. El análisis de lo sublime que realiza Burke es importante en su contexto prekantiano, y resulta muy influyente en la Europa del momento. Puede que su influencia llegara hasta autores como Denis Diderot o Immanuel Kant, que también desarrollan el concepto de lo sublime, aunque este último critica a Burke, acusándolo de no entender realmente las observaciones que realiza en su *Indagación*.

Burke define lo sublime como «[...] aquello que tiene el poder de hacernos evocar y destruirnos», frente a lo bello, que es «[...] aquello bien formado y placentero» (1987: 94). La distinción entre lo bello y lo sublime marca la transición entre el Neoclasicismo y el Romanticismo, que empieza a tomar forma a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, con el *Sturm und Drang* alemán. Si la belleza es «lisa y pulida», lo sublime o grande es «áspero y negligente» (Burke, 1987: 94). Burke afirma que se trata de categorías muy diferentes, y que mientras la primera tiene su base en el placer, la otra la encontramos en el dolor. Lo sublime es así oscuro, lóbrego, melancólico, vasto y hostil. Lo bello y lo sublime se contraponen como el día y la noche, que llena de sombras es una fuente de terror capaz de evocar los más intensos sentimientos en el individuo.

Otras fuentes de lo sublime, según Burke, son la infinidad, la magnificencia o la grandeza de las dimensiones. Pero lo que siempre se encuentra presente es el terror, pues «[...] cualquier cosa, considerada susceptible de ser causa de terror es un fundamento capaz de lo sublime [...]» (Burke, 1987: 97). Sin embargo, al igual que Addison, Burke afirma que la contemplación de los objetos que despiertan horror solo es capaz de producir placer cuando nos encontramos a cierta distancia de estos peligros, y nos sabemos seguros. La experiencia de lo sublime es superior a la de la belleza porque solo lo sublime, a través de los objetos terribles, posee la aptitud de producir en el individuo «[...] la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir» (Burke, 1987: 29).



#### 4.1.4. Kant: *Crítica del juicio*

Inmanuel Kant (1724-1804) discute los parámetros de lo sublime en su conocida obra *Crítica del juicio* (1790), aunque anteriormente ya había abordado este tema, si bien de manera más superficial, en su conjunto de ensayos titulado *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764). La filosofía kantiana es fundamental para la configuración del idealismo alemán, que a su vez se convierte en la base del pensamiento romántico. Kant explica en su *Crítica del juicio* que el juicio de gusto es estético y, por tanto, posee una base subjetiva:

Para decidir si algo es bello o no, referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino mediante la imaginación (unida quizá con el entendimiento), al sujeto y al sentimiento de placer o de dolor del mismo. El juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; [...], no es lógico [...] (1981: 101).

El juicio estético establece una diferencia entre dos categorías: lo bello y lo sublime. Tanto lo bello como lo sublime «placen por sí mismos» (Kant, 1981: 145), y ambos tipos de juicios son «particulares» y «universalmente valederos en consideración del sujeto» (Kant, 1981: 145). A pesar de los elementos en común, estas categorías presentan también diferencias. Lo bello es aquello que produce placer prescindiendo de un interés ulterior. Esto se debe a que los juicios estéticos son obligadamente desinteresados, de lo contrario nos encontramos con otras categorías, como la de lo bueno o lo agradable, en las que se encuentra sin excepción el concepto de un fin, esto es, un interés (Kant, 1981: 105). El sentimiento de lo sublime, por otro lado, puede entenderse como «[...] un placer que nace sólo indirectamente del modo siguiente: produciéndose por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente de un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas [...]» (Kant, 1981: 146). El término “placer negativo” es usado por Kant para definir los sentimientos despertados por lo sublime, y hace referencia a la atracción y rechazo que despierta simultáneamente el objeto dentro del espíritu. En conclusión, con respecto a las diferencias fundamentales entre estas dos categorías puede decirse que:

Lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación; lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada *ilimitación* y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma, de tal modo que parece tomarse lo bello como la exposición de un concepto indeterminado del entendimiento, y lo sublime como la de un concepto semejante de la razón. (Kant, 1981: 145).

Lo sublime puede manifestarse en dos formas: lo sublime matemático y lo sublime dinámico. Lo sublime matemático se relaciona con lo infinito, lo «absolutamente grande», (Kant, 1981: 149), lo inabarcable para nuestro entendimiento. Esta variante de lo sublime

va unida al concepto de magnitud. Cuando decimos que un objeto despierta el sentimiento de lo sublime matemático entendemos que es imposible aplicarle a este una magnitud, puesto que se resiste a ser medido, y solo podemos entender su magnitud como algo que se encuentra en su interior, y no nace de la comparación con otros objetos. Nuestra imaginación es incapaz de abarcar la absoluta grandeza del objeto sublime, y por tanto nos vemos envueltos en un estado de sobrecogimiento. Podemos experimentar lo sublime matemático al contemplar un cielo nocturno, del que no podemos calcular el límite, o al ser testigos de un extenso mar en calma, con unas dimensiones infinitas que nos hacen sentir insignificantes.

La categoría de lo sublime dinámico va unida a la idea de la naturaleza como fuerza, «[...] una facultad que es superior a grandes obstáculos» (Kant, 1981: 162). Kant afirma que la naturaleza que despliega una fuerza terrorífica o destructiva resulta atractiva para nuestro espíritu. Para poder apreciar el fenómeno, sin embargo, debemos encontrarnos en un lugar seguro, pues si tememos realmente por nuestra vida o seguridad no seremos capaces de abstraernos al nivel necesario que requiere la contemplación de lo sublime. Lo atractivo de los objetos sublimes reside en que estos «[...] elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una facultad de resistencia de una especie distinta, que nos da valor para poder medirnos con el todo-poder aparente de la naturaleza» (Kant, 1981: 163-164). La fuente de placer es, por tanto, el hecho de encontrar esta capacidad de superar el mundo fenoménico para disfrutar de aquello que nos amenaza. El individuo se revela superior por el simple hecho de superponerse a las fuerzas expresadas en el mundo sensible.

Kant ofrece ejemplos de las imágenes que pueden provocar en nosotros las emociones propias de lo sublime dinámico en este pasaje de su *Crítica del juicio*:

Rocas audazmente colgadas y, por así decirlo, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras sí la desolación, el océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, etc..., reducen nuestra facultad de resistir una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza (1981: 163).

Lo sublime no se encuentra nunca en los objetos mismos de la naturaleza, sino en nuestro espíritu; solo en nosotros podemos hallar este sentimiento, despertado por la magnitud y las fuerzas de la naturaleza.

#### 4.1.5. Friedrich Schiller: *Sobre lo sublime*

Friedrich Schiller (1759-1805) expone sus reflexiones sobre lo sublime en varios escritos, principalmente en el artículo de madurez titulado *Sobre lo sublime* (1801), aunque ya había

abordado el tema en anteriores obras, como *De lo sublime* (1793) o *Cartas para la educación estética del hombre* (1795). El escritor y teórico alemán constituye un punto de referencia tanto para el Romanticismo como para el Clasicismo. Cuando aborda el tema de lo sublime parte del pensamiento de Kant, aunque intenta llevar más allá sus formulaciones.

Su obra *Sobre lo sublime* puede entenderse como una continuación no oficial de las *Cartas...* (Schiller, 2016: 189), y en ella Schiller pretende analizar el sentimiento de lo sublime y el papel de este dentro de la búsqueda individual de la autonomía. Fiel a su tradición, Schiller intenta asignar una función moral a la sublimidad, así como introducir en estas ideas su teoría de la libertad. Lo sublime es definido, una vez más, según sus diferencias con lo bello. Ambas categorías estéticas presentan aspectos antagónicos, aunque Schiller aclara que lo sublime siempre contiene dentro de sí lo bello, puesto que la primera es una belleza superior.

Lo sublime es, para Schiller, un sentimiento provocado por los objetos de la naturaleza y capaz de liberarnos del mundo sensible. Este sentimiento se compone de un «estado aflictivo» y de un «estado dichoso» (Schiller, 2016: 194) y por ello nuestra capacidad de disfrutar del sentimiento de lo sublime constituye una prueba de nuestra autonomía moral. Ser conocedores de nuestro peligro y a pesar de ello sentirnos atraídos hacia él evidencia que la Naturaleza ha perdido su autoridad sobre nosotros:

[...] nosotros mismos nos hallamos en dos relaciones diferentes frente al objeto [...], en consecuencia, dos naturalezas opuestas han de hallarse unidas en nosotros. [...] Logramos saber, pues, mediante el sentimiento de lo sublime, que el estado de nuestro espíritu no se rige necesariamente por el de los sentidos; que las leyes de la Naturaleza no son necesariamente también las nuestras; y que poseemos con nosotros un principio autónomo, independiente de toda afección sensible (Schiller, 2016:195).

La idea de lo sublime va unida a la de la libertad, pues gracias a la última somos capaces de deleitarnos en aquello que nuestros instintos deberían encontrar temible, por encima de lo que resulta simplemente agradable o bueno. Cercano a Kant, Schiller sugiere que el atractivo de los objetos sublimes reside en que inspiran un sentimiento que nos eleva más allá de lo sensible y de nuestro propio entendimiento.

Si lo bello es «sociable y benévolo» (Schiller, 2016: 194) y propio del mundo sensible, lo sublime es «grave y silencioso» (Schiller, 2016: 194); en lo bello, la razón y la sensibilidad se encuentran en equilibrio, mientras que en lo sublime dejan de estar en concordancia. El individuo formado moralmente es el único capaz de alcanzar la verdadera libertad, y para ello debe contar con un gusto estético equilibrado, pues si lo bello forma parte de la educación racional del hombre, lo sublime «[...] corrige los defectos de la educación bella, lo que confiere elasticidad al hombre afectado y artificial [...]» (Schiller, 2016: 190).

## 4.2. El paisaje sublime en la pintura

La transformación del estatus del género del paisaje en el siglo XIX es una consecuencia directa del Romanticismo. Hasta entonces considerado un género menor, no se encuentra en situación de medirse con las grandes pinturas de mitología o de historia, donde la naturaleza solo aparece como telón de fondo. Incluso durante el Siglo de Oro holandés, cuando el paisaje alcanza cierto grado de popularidad, continua vigente la jerarquía de los géneros. El Romanticismo supone una reivindicación del paisaje, y rompiendo con la tradición se atreve a explorar la naturaleza y dedicarle un interés sin precedentes. Se acude a la ella como medio para transmitir emociones y estados de ánimo, pasiones y miedos, un reflejo del yo interior. El paisaje como vía de expresión del alma ofrece un significado más profundo para aquellos dispuestos a entenderlo. Esta pintura, además, puede entenderse como una manifestación del nacionalismo, ya que busca plasmar los paisajes propios y particulares de cada nación (De Rojas, 2014: 101-102). Los artistas románticos se acercan a las imágenes de la naturaleza a través de lo pintoresco y lo sublime, dejando atrás lo bello, que no parece en principio ofrecer nuevas posibilidades. El paisaje sublime se plasma por medio de escenarios que al mismo tiempo aterrorizan y seducen. Los protagonistas son los fenómenos de la naturaleza—tormentas, naufragios, avalanchas...—, los lugares salvajes—bosques y montañas—e infinitos—mares y océanos—, así como los espacios para el misterio—la noche, el sueño y la muerte.

### 4.2.1. La noche

Los románticos reclaman para sí la noche y sus dominios, un espacio en el que la fantasía, los sueños, la imaginación y el inconsciente pueden existir sin ataduras. La Ilustración había enseñado al hombre que todo el conocimiento estaba a su disposición y que todos los misterios de la naturaleza eran susceptibles a ser desterrados de las sombras. A finales del siglo XVIII, sin embargo, se desarrolla una nueva sensibilidad, interesada menos en la razón y más en la emotividad, los sentimientos y la subjetividad. Lo romántico se corresponde con la noche, mientras que lo clásico se relaciona con el día.

La pintura romántica recurre a la representación de la noche a modo de reflexión sobre los mecanismos del inconsciente y en un intento de búsqueda interior. El *Sturm und Drang* alemán sienta las bases de este interés por la oscuridad y las tinieblas del ser humano (Argullol, 2006: 75) ya desde la década de 1770, aunque se trata de un movimiento esencialmente literario. El arte inspirado en estas ideas tiene su auge con la llegada del siglo XIX y la consolidación del movimiento romántico.

En el panorama de la música se desarrolla ampliamente el género de los *nocturnos* románticos, introducidos por John Field y perfeccionados por Chopin, son piezas melancólicas y sugerentes, llenas de emotividad. En la literatura este interés queda plasmado en obras como los *Himnos a la Noche* de Novalis, o los *Nocturnos* de Hoffmann. Nietzsche habla de esta pasión por la vida nocturna en *La canción de la noche*:

Es de noche: ahora hablan más fuerte todos los surtidores. Y también mi alma es un surtidor. [...] En mí hay algo insaciado, insaciable, que quiere hablar. [...] ¡Ay, si yo fuese oscuro y nocturno! ¡Cómo iba a sorber los pechos de la luz! [...] Es de noche: ¡ay, que yo tenga que ser luz! ¡Y sed de lo nocturno! ¡Y soledad! (2016: 185-187)

Argullol explica que la preferencia de la pintura romántica por los escenarios nocturnos no existe separada de la tradición, pues ya en el Renacimiento, y más aún en el Barroco, los artistas recurren a la noche para dotar a sus obras de un sentido trágico o turbulento.



Fig. 1 Johann Heinrich Füssli. *La pesadilla* (1781)

Para Füssli, en *La pesadilla*, la noche es un lugar donde residen la sensualidad y el horror. La mujer dormida se contorsiona ante la presencia del íncubo que se posa sobre ella, un demonio de la tradición popular europea vinculado a la sexualidad y a los sueños. El caballo, animal recurrente en los artistas románticos que suceden a Füssli, aparece en el fondo de la imagen con aspecto fantasmagórico, y simboliza la sexualidad masculina (Wolf, 2007: 26). En el cuadro lo tenebroso se acentúa a través del contraste de blancos y negros, que crean claroscuros llenos de dramatismo y teatralidad. Füssli no es un artista puramente romántico, ya que su estilo hereda gran parte de la tradición clasicista europea, pero la introducción en su pintura de temas oníricos, satánicos, eróticos y tenebrosos, así como su uso de la luz como vehículo para la tensión dramática, revelan una conexión innegable con la corriente romántica.

Friedrich plasma una noche mucho más melancólica en *Dos hombres observando la luna*. Dos figuras masculinas admiran de espaldas al espectador una escena nocturna. Los árboles



Fig. 2 Caspar David Friedrich. *Dos hombres observando la luna* (1835-40)

oscuros, que se alzan hacia el cielo, encuadran la escena y contrastan con un fondo de mayor claridad. La noche es aquí un objeto de contemplación, llena de una quietud sublime en la que se advierte un elemento de divinidad. La carga política completa el simbolismo del cuadro. Friedrich, un liberal comprometido con la causa nacionalista durante las guerras de liberación, viste a sus figuras con el traje antiguo alemán, compuesto de una levita negra o gris abotonada hasta arriba, una camisa de cuello ancho y un birrete negro. Los nacionalistas rechazan la invasión napoleónica, y en consecuencia se niegan a adoptar también la moda estilo imperio, de procedencia francesa. El árbol de la derecha, por otra parte, puede representar con su aspecto moribundo a la Alemania de la Restauración (Wolf, 2003: 56), ya que el triunfo de la causa monárquica tras la retirada de los franceses resulta un duro golpe para los liberales republicanos. El abeto de la izquierda, que cubre con su verdor a los protagonistas de la imagen, hace referencia a la perdurabilidad y la esperanza.



Fig. 3 Caspar David Friedrich. *La luna sobre el mar* (1822)

Los paisajes de Friedrich a menudo recurren a la noche para imbuir a la escena de un misticismo propio de los panteístas, pues la oscuridad, dice Burke: «[...] es más capaz de producir ideas sublimes que la luz» (1987: 60). En *La luna sobre el mar* son tres personajes—dos mujeres y un hombre—los que contemplan en el crepúsculo un mar en calma y una luna que se esconde tras nubes violáceas. El violeta para Friedrich es el color de la melancolía, un sentimiento reforzado en el lienzo por la presencia de los veleros en la costa, que simbolizan el viaje de la vida y la llegada de la muerte. El pequeño grupo de personajes se sienta sobre unas grandes rocas que dominan el primer plano envueltas en oscuridad. Las rocas son símbolo de la fe, firme e inamovible, y reflejan la naturaleza profundamente cristiana del pintor, criado en el pietismo luterano. El horizonte, bañado por la luz de la luna, parece albergar «[...] el espacio sin límites, el fondo sin forma [...]» (Argullo, 2006: 76), una puerta que transporta al individuo a una realidad superior.



Fig. 4 J.M.W. Turner. *Sombray oscuridad. La noche anterior al Diluvio* (1843)

La noche es el también el escenario que elige Turner para su *Sombray oscuridad. La noche anterior al Diluvio*, que completa con un cuadro paralelo referente a su vez al día. Turner nos arrastra a esta fantasía de oscuridad casi abstracta, donde las figuras se difuminan y predominan las manchas de color. El lienzo toma como referencia la teoría de los colores de Goethe, para quien «[...] la luz es el principio ordenador del mundo, ya que a través de los colores nos revela la naturaleza de las cosas» (Amaro, 2019: 219). Detrás de este remolino destructivo se vislumbra también una belleza terrible.

El alemán Carl Gustav Carus crea una escena de apariencia completamente etérea en su obra *Taller al claro de luna*. En el espacio privado del artista, la luz de la luna se filtra por una diáfana cortina blanca. La claridad de la luna ilumina sutilmente el interior de la habitación, en la que se distinguen algunos muebles y un caballete, convirtiendo un taller ordinario en



un espacio lleno de misterio. En referencia a la simbología que acompaña a la luna Argullo explica:

La luna tiene una decisiva importancia iconológica en la Noche romántica. Jean Paul identifica simbólicamente en ella la fuente del Inconsciente, y el poeta Ludwig Tieck la eleva a la máxima categoría de la espiritualidad. Entre los paisajistas, la luna—o, tal vez más exactamente, el “claro de luna”—sirve para expresar el claroscuro de la vida, el fulgor cognoscitivo que mana desde la oscuridad: la luna es, en este sentido, un componente esencial de la sugerencia onírica (2006: 81).

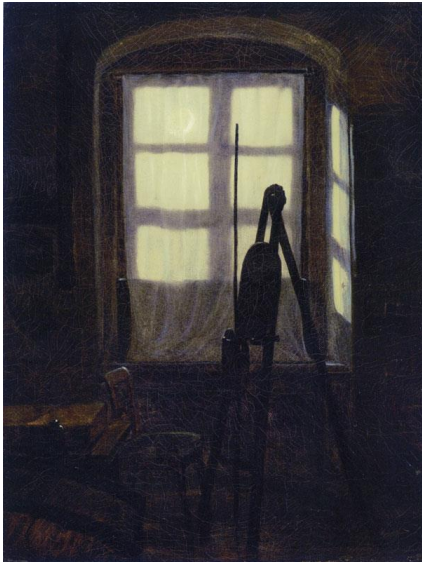


Fig. 5 Carl Gustav Carus. *Taller al claro de luna* (1826)



Fig. 6 Carl Gustav Carus. *Noche de luna llena en Rügen* (1819)

Carus ya había visitado este motivo en su lienzo *Noche de luna llena en Rügen*, que recuerda a los paisajes de Friedrich. El horizonte separa limpiamente el mar y el cielo, y la luz de la luna ilumina un mar de destellos plateados sobre el que avanza un pequeño barco solitario, otra referencia al viaje de la vida. La muerte y la noche son ideas que difícilmente se separan en la época romántica, e incluso ya en la Antigüedad quedan plasmadas como los hermanos gemelos Hipnos y Tánatos, personificaciones del sueño y de la muerte respectivamente. Bajo el abrigo de la oscuridad es posible acercarse a los misterios del más allá, que sin duda se esconden del hombre ante la luz del día y de la razón.

#### 4.2.2. Las montañas

Las montañas son un lugar idóneo para lo sublime, con sus pendientes escarpadas, sus grandes rocas amenazadoramente situadas en lo alto, las nieves que cubren solo las cumbres más altas y el sentimiento de desolación que invade al individuo ante la soledad absoluta de la cima. A lo largo de la historia la valoración de las montañas como lugar de contemplación ha cambiado de forma considerable. En la Antigüedad la montaña es un sitio agreste y salvaje, donde el hombre se ve privado de la civilización. El lugar deseado es el *locus amoenus*, un espacio idílico donde los animales pacen sosegados y los frutos crecen



abundantemente; prados llenos de verdor y arroyuelos que transmiten serenidad. Virgilio y Horacio escriben sobre estos lugares amables, y a través de la Edad Media y el Renacimiento el gusto por esta fantasía pastoril se mantiene en la literatura. Las montañas, sin embargo, están lejos de formar parte de estos espacios idealizados. Las elevaciones rocosas forman parte del *locus horribili*: son lugares temibles que se niegan a someterse al dominio de los hombres.

Sin duda la fascinación por los lugares peligrosos no es exclusiva de la filosofía romántica, y a lo largo de toda la historia encontramos ejemplos del interés que despiertan las montañas y los parajes naturales. Sin embargo, es a partir del siglo XVIII, con las diferentes formulaciones de lo sublime como categoría estética, cuando realmente este interés se consolida y la experiencia de lo sublime pasa a ocupar un lugar superior al de la belleza. La tradición inglesa del *Grand Tour*, que influye en gran medida en la literatura de viajes y en la pintura paisajística del momento, tiene mucho que ver con esta nueva apreciación de la naturaleza. Los aristócratas y demás jóvenes acomodados realizan este viaje cultural que, aunque existente ya desde el siglo XVII, alcanza el auge de su popularidad en el siglo XVIII. El viaje, proyectado como complemento tras la finalización de los estudios, consiste en un itinerario que recorre los emplazamientos más importantes de Europa, con Roma como destino final.

El *Grand Tour* está íntimamente ligado al revival neoclásico del setecientos: las ruinas de la Antigüedad romana y griega son los puntos de obligada visita, ya que se entienden como la verdadera cuna de la civilización. A través de estos viajes, sin embargo, se cultiva un gusto por los paisajes pintorescos, por la naturaleza y por las ruinas. En el siglo XIX las montañas son ya el escenario ideal para lo sublime, gracias a teóricos como Kant, Addison o Burke. La montaña puede verse como punto de conexión entre la tierra y el cielo, entre el hombre y la divinidad, pero también como reflejo del alma. Muchos románticos abandonan la religión convencional y la idea de un Dios omnipresente, el paisaje sublime deja de albergar a la divinidad, y guarda en cambio el secreto del yo interior. A propósito de esto Byron escribió: «Las montañas, las olas y el cielo, ¿no son acaso parte de mí, como yo lo soy de ellos?» (Bodei, 2011: 73). Para artistas como Friedrich, sin embargo, es fundamental la integración de la religiosidad en la imagen de la naturaleza. El sentimiento de lo sublime queda íntimamente ligado a la presencia de Dios en su creación, y a nuestra capacidad de discernirla. Bodei explica la noción de la montaña como lugar sublime de forma muy acertada:

Con su verticalidad, las montañas han representado frecuentemente la alegoría de lo sagrado. La blanca nieve immaculada, símbolo de la pureza; el aire enrarecido de las cumbres, que causa una sensación de eufórica ligereza; su perfil que se conserva a lo largo del tiempo en relación con los desmoronamientos parciales y evoca la idea de eternidad: la mirada desde lo alto del abismo, que hace pensar en el misterio insondable de la existencia; la sensación de hallarnos suspendidos entre la tierra y el cielo; el alejamiento de los miasmas de la vida social y de las mezquindades cotidianas: todo atrae al alma hacia lo alto, hacia la contemplación y la luz (2011: 69-70).



Fig. 7 J.M.W. Turner. *Aníbal cruzando los Alpes* (1810-12)

Turner trabaja con maestría las montañas como espacio para lo sublime en su obra *Aníbal cruzando los Alpes*. Esta cadena montañosa es un destino muy popular entre los viajeros del siglo XIX. En el cuadro, los Alpes se ven envueltos en una tormenta de pinceladas negras y grises, que atraen la mirada del espectador con su forma de torbellino. Turner introduce figuras dentro del paisaje, pero son tan diminutas que apenas es posible prestarles atención. En la imagen Aníbal y su ejército intentan cruzar los Alpes, pero una aterradora tormenta obstruye el paso. Una avalancha de nieve parece caer desde lo alto en el plano derecho del cuadro, mientras que en el izquierdo vemos a lo lejos la campiña italiana: el fin del viaje, el refugio a salvo de las fuerzas destructoras de la naturaleza. Antigüedad del Castillo Olivares y Aznar señalan que existen dos interpretaciones posibles para la naturaleza sublime: la naturaleza saturniana y la jupiterina.

La Naturaleza se presenta al pintor romántico desde dos aspectos distintos pero, de algún modo, complementarios: por un lado, una naturaleza saturniana, alejada, inalcanzable, suavemente inmóvil, perdida para siempre para el hombre; por otro, una naturaleza jupiterina, como el gran poder destructivo, como el Infinito negativo que, con brutal convulsión se abate sobre el hombre haciendo imposible cualquier intento de unificación (1998: 114).

La naturaleza predilecta de Turner es la jupiterina. El poder devastador de la tormenta se cierne sobre las montañas y sobre los hombres, que son apenas una nota al pie. El cuadro contiene también un mensaje de contenido político, pues equipara las invasiones napoleónicas con la invasión del general cartaginés, y sugiere que ambas comparten el mismo destino: el fracaso.



Fig. 8 Caspar David Friedrich. *Niebla matinal en la montaña* (1808)

Aunque igualmente trágico, el paisaje de Friedrich es «[...] pacífico, distante e inasequible hasta la desesperación [...]» (Antigüedad del Castillo Olivares y Aznar, 1998: 114). Esta es la atmósfera que envuelve a su *Niebla matinal en la montaña*, la visión etérea de una cumbre nevada, todo blancura excepto por los abetos que crecen dispersos y apenas visibles tras una cortina de niebla. En la cima se distingue una pequeña cruz. Esta estampa gélida parece salida de un sueño, es un escenario de infinitud y perplejidad; no es un espacio pictórico tradicional y, sin puntos de referencia a los que atenernos, nos quedamos a la deriva (Wolf,



Fig. 9 Caspar David Friedrich. *La mañana en la montaña* (1822-23)

2003: 23). La naturaleza saturniana queda igualmente plasmada en *La mañana en la montaña*. Grandes rocas oscuras de tonos terrosos dominan el primer plano, el fondo es un

sinfin azulado de montañas que se confunden con las nubes y la niebla matutina. En medio de todo esto se espía un prado bañado de verdor, entre idílico y pastoral. No se debe confundir, a pesar de ello, con los paisajes amables propios del Clasicismo.

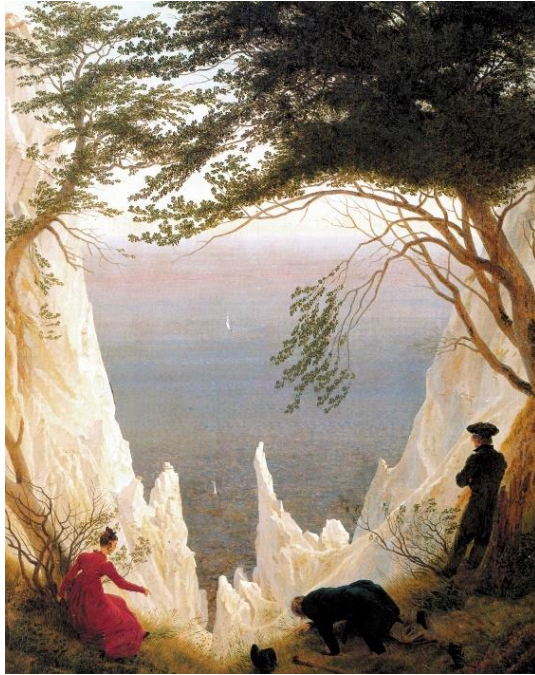


Fig. 10 Caspar David Friedrich. *Rocas cretáceas en Rügen* (1818)

*Rocas cretáceas en Rügen* es uno de los cuadros más emblemáticos de Friedrich. Lo pinta durante su viaje de novios, en 1818, y muestra una vista de los acantilados de la isla de Rügen. Enmarcando la escena a la perfección en la parte superior, dos árboles se inclinan hasta unirse, formando la vaga forma de un corazón (Wolf, 2003: 52) que hace referencia a la reciente unión de Friedrich y su joven esposa, Caroline Bommer. Los abruptos acantilados blancos enmarcan a su vez al fondo marino, compuesto de tonos azulados y rosáceos, que se funden y difuminan en la lejanía. Dos veleros solitarios recorren las aguas, nos hablan del viaje de la vida de los recién casados. En el primer plano, tres figuras: a la izquierda, una joven vestida de rojo—según la moda tradicional alemana—señala hacia el precipicio; a la derecha un hombre contempla la escena; y algo cercano al centro encontramos a un hombre de mayor edad, que se inclina con cautela para observar el fondo del precipicio. En la mujer podemos identificar a la esposa del pintor, mientras que el hombre de la derecha sería el propio Friedrich rejuvenecido, y la figura del centro una segunda representación del artista, en una actitud algo menos solemne (Wolf, 2003: 52). Las figuras, como es común en los lienzos de Friedrich, se encuentran de espaldas, invitando al espectador a identificarse con ellas.





Fig. 11 Caspar David Friedrich. *El viajero contemplando un mar de nubes* (1818)



Fig. 12 Caspar David Friedrich. *Mujer al borde del precipicio* (1803-4)

Todos los elementos que componen la escena conducen la mirada, tanto de los personajes como del espectador, a la contemplación del infinito. Las irregulares rocas que se alzan hasta el cielo son el umbral que nos impide unirnos con el horizonte inaccesible. En *El viajero contemplando un mar de nubes* volvemos a encontrar una figura de espaldas, con el traje antiguo alemán tan característico de Friedrich. El hombre se encuentra de pie en el primer plano, sobre unas rocas que se elevan formando un triángulo, y contempla absorto el paisaje que se extiende bajo su mirada. En la lejanía, un banco de niebla rodea las montañas y peñascos, que parecen emerger de entre las nubes. Los tonos azulados de la escena se unen con el azul del cielo, donde unos jirones de luz anaranjada apenas perceptibles sugieren la presencia del sol.

Norbert Wolf explica en referencia a esta obra y citando a Carus, amigo de Friedrich, que:

Lo decisivo, con seguridad, es el recurso al momento de lo sublime, que Carus formuló en 1835 de la siguiente manera: «Sube a la cima de la cordillera, mira por encima de las largas hileras de montes... ¿qué sentimiento te conmueve? Es una devoción silenciosa dentro de ti, tú mismo te pierdes en el espacio ilimitado, todo tu ser experimenta una purificación, tu yo desaparece, tú no eres nada, Dios lo es todo» (2003: 57)

El paisaje sublime se encuentra imbuido de una filosofía cristiana y neoplatónica, donde el dualismo está siempre presente. Lo cercano y lo lejano, «[...] cuerpo y alma, lo terrenal y lo espiritual [...]» (Wolf, 2007: 50). El hombre que contempla la infinitud de la naturaleza al borde de las rocas recuerda ligeramente al grabado de la *Mujer al borde del precipicio*, realizado durante los primeros años de su carrera. Esta mujer no contempla una escena admirable, sino que parece medirse y desear unirse a la vez con una naturaleza que se

muestra hostil y lúgubre. La muerte es evocada a través las ramas secas de unos árboles marchitos, dos cuervos—mediadores entre la vida y la muerte—completan la escena. En ambas imágenes encontramos al individuo solitario enfrentado al paisaje grandioso.



Fig. 13 Caspar David Friedrich. *Arco iris en un paisaje de montañas* (1809-10)

Las montañas son también el escenario elegido por Friedrich en el lienzo *Arco iris en un paisaje de montañas*. Ante un fondo oscuro con nubes tormenta se alza un arco iris luminoso, de apariencia plateada. Una figura contempla la surreal escena en el primer plano, diminuta ante la inmensidad del paisaje. En el fondo, una montaña envuelta en sombras se alza en el centro del cuadro, bajo el arco iris y sobre la figura, como un recuerdo de la divinidad. También es destacable en este sentido *La cruz en la montaña*, otra obra notable de Friedrich, pero la visitaremos más tarde a propósito de su temática religiosa. Joseph Anton Koch plasma en *La cascada de Schmadribach* una versión muy vehemente de la naturaleza, a pesar

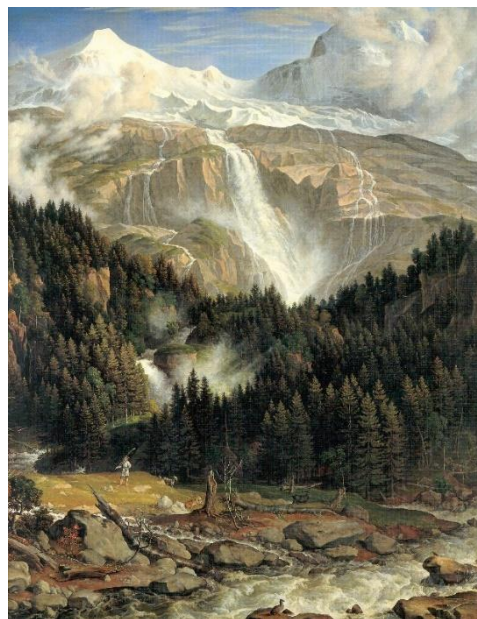


Fig. 14 Joseph Anton Koch. *La cascada de Schmadribach* (1821-22)

de sus tendencias más cercanas al Neoclasicismo. Una imponente montaña se alza ante el espectador. El verde oscuro de los árboles domina el primer plano, mientras que en lo alto se observa la cima nevada, de la que brota una gran cascada. La imagen se aleja algo de la concepción bucólica de la naturaleza, y en su lugar vemos una naturaleza salvaje más propia de los románticos.

#### 4.2.3. Los bosques

Remo Bodei considera el bosque ha sido a lo largo de la historia tanto un lugar de «miedo y veneración religiosa» como de «atracción hacia un mítico lugar “arcádico” de vida sencilla y dichosa» (2011: 90). No es difícil entender por qué los bosques han sido vistos como la antítesis de la vida civilizada, una posibilidad de evasión de las obligaciones cotidianas y de la existencia basada en la razón. La llegada de la *civitas* supone la desaparición gradual de las zonas boscosas y salvajes, que son transformadas en espacios urbanos mejor acondicionados para la vida humana organizada. Los árboles y las hierbas silvestres son sustituidos por campos de cultivo, arquitecturas y jardines. La civilización representa de esta manera el dominio del ser humano sobre la naturaleza, mientras que el bosque es la imagen de la naturaleza indómita, al mismo tiempo amenaza y promesa de libertad.

Con la llegada de la Edad Media las ciudades sufren cierto declive, y entonces los bosques vuelven a hacer acto de presencia en la tierra. Las selvas germanas, en particular, se convierten en un lugar poco frecuentado, habitado por espesos árboles y rodeado de una atmósfera de nebulosidad. Bodei mantiene que, si bien el sentir religioso continúa vinculado a los bosques, lugar de los antiguos ritos paganos, no existe en realidad el deseo de adentrarse en estos espacios para experimentarlos de manera estética. A partir del siglo XVIII, con autores como Jean-Jacques Rousseau y algo más tarde con Henry David Thoreau los bosques y selvas empiezan a considerarse atractivos, la reconciliación con la naturaleza es una forma nueva de libertad, una oportunidad para dejar atrás el tumulto de las ciudades y las complicaciones de las relaciones sociales. Si en el pasado la ciudad liberaba al hombre a través de la democracia, según esta nueva mentalidad la naturaleza se convierte en la liberadora de un hombre aprisionado por la civilización.

Gradualmente el bosque empieza a acercarse al *locus amoenus* y a la categoría de lo bello, de forma paralela a lo sublime:

Estar tendido en la hierba, en contacto directo con la tierra y con la naturaleza, pero al mismo tiempo mirando hacia el cielo, unen lo bajo y lo alto, lo bello y lo sublime de la naturaleza, el arraigarse en el suelo y elevarse a las estrellas en una mística y privada celebración de la comunión con el cosmos o con Dios (Bodei, 2011: 94).

Los bosques de los que habla Rousseau son un lugar de refugio, y en ellos somos capaces de olvidar nuestra individualidad cuando entramos en un profundo estado de contemplación estética. Schopenhauer sostiene que una de las pocas maneras que tiene a su disposición el hombre para liberarse del yugo de la voluntad de vivir—una fuerza ciega que guía todas nuestras acciones y deseos—es esta contemplación estética. El arte nos ayuda así a someter la voluntad y a perder nuestra conciencia de ser. «Estoy aquí en la gloria» dice el Werther de Goethe, expresando el mismo anhelo de una existencia en armonía con la naturaleza, «La soledad en este país encantador es el bálsamo perfecto para mi corazón [...]. La ciudad en sí es enojosa, pero por el contrario, en sus cercanías, la naturaleza hace gala y ostentación de bellezas sublimes» (Goethe, 2013: 8).

Holmes Rolston (1998: 157) habla del bosque como arquetipo que representa las fuerzas elementales de la naturaleza, como lugares en los que encontramos las señales del tiempo y de la eternidad. En ellos es imposible olvidarnos del pasado, del paso del tiempo que nos reclama a todos, pero que para los bosques transcurre en una escala mucho mayor. En comparación, todo arte humano es efímero. En Estados Unidos, aunque ya en pleno desarrollo industrial, la naturaleza salvaje cubre aún gran parte de la extensión del país, y existe también el interés por el retorno a la vida en la espesura, alejados de todo aquello que nos niega la libertad. Prueba de ello es el famoso pasaje de Thoreau: «*I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived*» (Rolston, 1998: 159)<sup>5</sup>. En el bosque entramos en contacto con los elementos primordiales

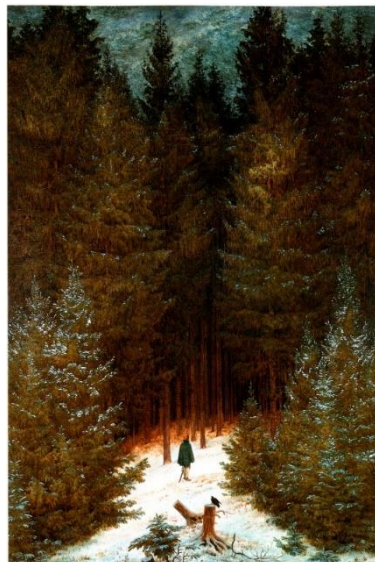


Fig. 15 Caspar David Friedrich. *El cazador en el bosque* (1814)

---

<sup>5</sup> «Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente, enfrentar solo los hechos esenciales de la vida y ver si podía aprender lo que ella tenía que enseñar, para no darme cuenta, en el momento de morir, de que no había vivido».



en su esencia más pura, pero la experiencia estética no es inherente a la naturaleza en sí, sino que nosotros mismos la construimos, incorporando a estos espacios nuestras propias nociones filosóficas.

Los bosques germánicos son el escenario para *El cazador en el bosque*, pintado por Friedrich para una exposición conmemorativa de la derrota francesa en las guerras de liberación. La composición de la escena se basa en formas triangulares y romboides, los grandes árboles frondosos se disponen en forma de dos triángulos opuestos en cada lado de la imagen. En el primer plano y bajo los árboles vemos a un coracero francés sobre un campo nevado, que alza la mirada contemplativo. La figura se presenta diminuta ante el bosque de aspecto imponente y sobrecogedor, que a su vez es un símbolo de la nación alemana. Bajo la figura vemos un cuervo que, a modo de *memento mori*, alude al inevitable fracaso de los franceses.

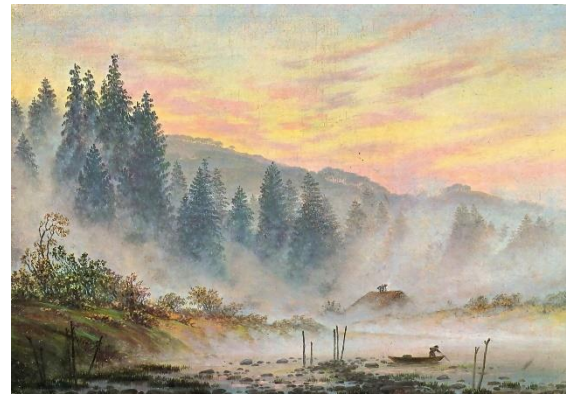


Fig. 16 Caspar David Friedrich. *El atardecer* (1820-21) Fig. 17 Caspar David Friedrich. *La mañana* (1820-21)

En *El atardecer*, Friedrich vuelve a introducir el motivo de las figuras humanas enfrentadas a una espesura inmensa. El cuadro forma parte de una serie compuesta por momentos del día, a la que pertenece también *La mañana*, donde encontramos de nuevo una escena de naturaleza sublime. En el primer plano un hombre avanza sobre una pequeña barca, y en el fondo una monumental arboleda surge tras un manto de niebla. Un cielo anaranjado de

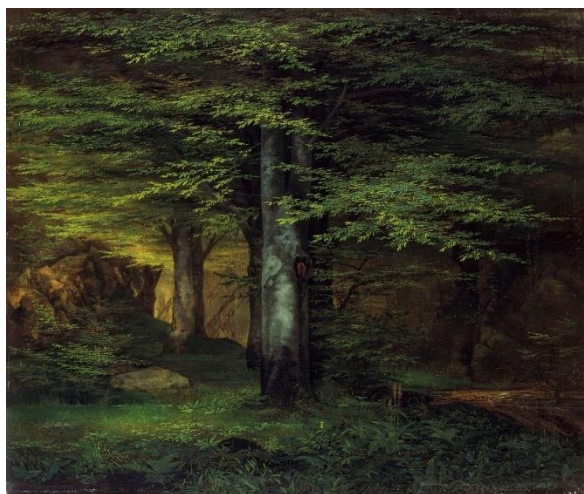


Fig. 18 Ernst Ferdinand Oehme. *Dentro del bosque* (1822)

nubes rosadas señala la hora del día. Los árboles parecen más etéreos que terrenales, como traídos al mundo por arte de magia a través de la niebla matutina. Ernst Ferdinand Oehme, por otro lado, también hace uso del árbol como alegoría del pueblo germano en su cuadro titulado *Dentro del bosque*. El verdor de las hojas y hierbas envuelve al espectador en esta imagen, que no llega a alcanzar la misma carga espiritual que contienen las obras de Friedrich. El interés del pintor reside más bien en un realismo minucioso. No por ello el bosque pierde toda referencia a lo divino y a lo místico, pues sus profundidades siguen entrañando los misterios de la naturaleza y del alma.



Fig. 19 Frederic Edwin Church. *El Río de luz* (1877)

En Estados Unidos la Escuela del río Hudson se especializa en la representación de los paisajes americanos. Las maravillas del nuevo continente se prestan al interés de los pintores que, influenciados por el Romanticismo y un cierto grado de patriotismo, buscan plasmar la naturaleza salvaje y monumental. Dentro de esta escuela destaca la obra de Frederic Edwin Church, autor de *El Río de luz*, un paisaje exótico inspirado por sus viajes a Sudamérica y por la obra de Alexander von Humboldt. El lienzo muestra una selva exuberante, que al igual que los bosques induce temor y fascinación en nuestro espíritu. La vegetación, iluminada por el sol tropical, rodea el extenso río que refleja esta magnífica luz. La niebla matinal otorga a la escena un aire de misterio. En primer plano algunos pájaros de vivos colores y un grupo de aves acuáticas contribuyen a crear una atmósfera pintoresca. En el fondo, casi invisible, una pequeña canoa avanza bajo el sol. Lo sublime se manifiesta a través de la frondosa vegetación y los peligros de la selva.

El miedo—dice Bodei— mezclado con la admiración por los colores resplandecientes de las plantas, las flores y los pájaros, regresa junto con los peligros por los que hay que pasar. Lo que mata [es] la propia extensión desconocida e impenetrable de las selvas, donde es posible extraviarse o morir, pero donde también es hermoso ponerse a prueba a uno mismo (2011: 97-98).

#### 4.2.4. El mar

El mar, y especialmente el mar abierto, ha representado siempre una amenaza para el ser humano. Si bien las costas pueden llegar a formar parte de un paisaje pintoresco, el mar en sí, lejano e infinito, es la barrera que separa al hombre de su entorno natural. Si quedamos a la deriva en el océano, sabemos que la muerte es lo más seguro. En el mundo anterior al Diluvio no existe el mar (Rodríguez López, 2014: 333); al igual que las montañas, las grandes masas de agua son producto del deterioro de una tierra ideal, impecable y uniforme. El mar inspira terror porque es un espacio desconocido e inexplorado, los que se aventuran en él corren el riesgo de perder la vida, y es por ello el escenario de muchos mitos y leyendas. El peligro que representa es el desafío ideal para probar nuestro valor o nuestra superioridad ante la naturaleza.

En el mar encontramos lo sublime dinámico de Kant, con las fuerzas destructivas que sobrecogen nuestro espíritu, pero también lo sublime matemático, pues en este espacio reside lo infinito, lo inconmensurable. El mar también está íntimamente vinculado al viaje de la vida, a través del tiempo y del espacio debemos superar los numerosos obstáculos que encontramos en el camino. El mar es en este sentido nuestro eterno antagonista, una idea que se refleja en la literatura desde la Antigüedad, con Hesíodo y sus *Trabajos y días*—donde el mar es símbolo del peligro y la codicia (Bodei, 2011: 81)—, o con el eterno viaje en la *Odisea* de Homero. Las columnas de Hércules marcan la entrada al abismo infranqueable del océano. Con la llegada de la modernidad, sin embargo, esta concepción negativa sufre una transformación. Los europeos, que comienzan a colonizar territorios de ultramar, aceptan el peligro que supone la incursión en el mar abierto porque el deseo de riquezas y de aventura finalmente supera al miedo. El mar se convierte en un espacio lleno de posibilidades, donde sigue estando presente el peligro, que ahora es un elemento de atracción para los individuos en busca de gloria.

Los románticos ven el dominio de los mares desde una luz negativa. Su reacción ante el afán moderno de conocer y gobernar toda la naturaleza se traduce en una reivindicación del mar como lugar insondable y salvaje. El puerto, por otro lado, es «[...] la metáfora por excelencia del refugio de las borrascas de la vida, [y] en un plano más elevado, el punto de llegada de toda existencia [...]» (Bodei, 2011: 85). Este lugar seguro pierde cada vez más atractivo a medida que se produce el avance de los descubrimientos. En el siglo XIX, durante el auge de la colonización, el viaje se convierte en una faceta más de la existencia, y si bien el temor ante lo desconocido no se destierra, sí se asume como natural. El constante ir y venir, sin punto de referencia fijo, es en cierto modo parte inseparable de la cotidianidad moderna.



Fig. 20 J.M.W. Turner. *El naufragio* (1805)

Turner recurre al mar como escenario para la tragedia en *El naufragio*, un lienzo lleno de dramatismo donde las fuerzas de la naturaleza se muestran en toda su potencia destructora. En un mar de oleaje agitado el pintor inglés introduce unos barcos que han caído presa de la violencia de una tormenta. La espuma de las olas que envuelve a las desafortunadas embarcaciones contrasta con las aguas oscuras y el cielo encapotado, lleno de nubes de tormenta. El lienzo introduce al espectador en la acción, inspirando en nuestro espíritu un total sometimiento ante la naturaleza sublime que busca destruirnos:

Para el romántico no hay una mejor expresión material de los poderes adversos que los fenómenos aniquilatorios de la Naturaleza. El destino, el hado, la fortuna, la fugacidad del tiempo, la condición mortal del hombre toman forma cósmica a través del rayo, de la tormenta, del huracán, de las avalanchas o de los naufragios (Argullol, 2006: 94).

También en *El buque de esclavos* somos testigos de una catástrofe marina. En el fondo se distingue una nave que, con las velas recogidas, se prepara para recibir un tifón. En el primer plano, mezclados con las olas y los animales marinos, vemos los cuerpos de los esclavos, con cadenas y piel oscura, que han sido arrojados a la deriva. Lo trágico de la escena es intensificado por el uso de los colores tan particular de Turner, que adelanta ya algunas concepciones impresionistas. El mar y el cielo se confunden en un remolino de pinceladas



Fig. 21 J.M.W. Turner. *El buque de esclavos* (1840)



Fig. 22 Théodore Géricault. *La balsa de la Medusa* (1818-19)



en el que destaca el naranja del sol poniente y el blanco de las nubes. Los tonos azulados y sepías del mar completan el lienzo. La naturaleza absorbe en su seno a las figuras humanas y al navío, que a su lado parecen insignificantes. Théodore Géricault opta por una temática similar en *La balsa de la Medusa*, famoso y polémico cuadro que le asegura un lugar de honor en el panteón de la pintura romántica francesa. La escena que se desenvuelve ante nuestra mirada permite que nos deleitemos en la «compasión patética» (Rodríguez López, 2014: 347). Géricault se inspira en una tragedia real para componer su cuadro—el naufragio de la fragata *Méduse*, un escándalo que el gobierno francés trató de ocultar—, y su interés por el realismo a la hora de tratar el cuerpo humano contribuye a crear una atmósfera verdaderamente grotesca, con cadáveres y cuerpos en descomposición que se proponen despertar una reacción intensa en el espectador.

En la imagen vemos, sobre una balsa improvisada, un grupo de náufragos que, desesperados, intentan llamar la atención de un barco lejano, su última esperanza. En el grupo se aprecian diferentes actitudes, desde destellos de optimismo hasta resignación absoluta. Los cuerpos se mezclan con los cadáveres formando una composición piramidal cargada de dinamismo. El mar, con sus violentas olas, arrastra a sus víctimas, alienadas de su humanidad. Al fondo, sobre el horizonte, es apenas visible la nave salvadora. La escena, en conjunto, parece sacada de una obra trágica. Géricault busca acentuar el dramatismo a través de la energía que aportan las diagonales, la iluminación y los detalles escabrosos. Nuestra capacidad para apreciar estéticamente imágenes de esta naturaleza depende siempre de que seamos conscientes de nuestra propia seguridad frente al peligro que observamos, «[...] verdaderamente, —dice Burke—es necesario que mi vida no esté ante ningún peligro inminente, antes de que pueda gozar del sufrimiento de los demás» (Burke, 1987: 36).



Fig. 23 Eugène Delacroix. *El mar de Galilea* (1854)

Dentro del Romanticismo francés cabe destacar también *El mar de Galilea*, de Eugène Delacroix. En el mar embravecido los personajes de la barca luchan por mantenerse a flote mientras Cristo, rodeado por un halo de luz, duerme en actitud plácida. El rojo, el azul y los tonos ocres del primer plano contrastan vivamente con la oscuridad del cielo y del mar, que envuelven la escena en tinieblas funestas. El carácter religioso del cuadro nos acerca de forma instantánea a la noción de la divinidad, aunque esta no solo se manifiesta a través de la figura de Cristo, sino también de la propia naturaleza.



Fig. 24 Caspar David Friedrich. *El mar de hielo* (1823-24)

*El mar de hielo*, conocido también como *El naufragio de la Esperanza*, es uno de los paisajes más conocidos de Friedrich. Alejándose de la naturaleza saturniana que caracteriza la mayor parte de su repertorio, el pintor pomerano plasma en esta imagen un mar gélido y cruel, inamovible incluso tras ser el escenario de un naufragio que fragmenta en enormes pedazos la superficie helada. El hielo, levantado en forma piramidal a modo de monumento funerario, ocupa el centro de la composición. Al espectador le resulta trabajoso acceder al cuadro, pues de forma deliberada Friedrich construye una escena que no hace más que distanciarse:

La manifestación de distancia sensible que apreciamos en *El mar de hielo* de Friedrich nos recordará en cierta medida la frialdad del mármol de la escultura neoclásica, la épica de monumentos funerarios como los de Canova o Flaxman, o de la plástica de Thorvaldsen (Arnaldo, 1990: 87).

En este paisaje estéril el barco que ha naufragado es apenas visible. Todo queda oculto bajo la severidad de las aguas heladas. Arnaldo afirma que lo sublime requiere gravedad formal, sencillez y austeridad (1990: 88), elementos que sin duda pueden encontrarse en *El mar de hielo*. El barco que pinta Friedrich es el HSM *Griper*, uno de los buques que zarpan en búsqueda del Paso del Noroeste en las expediciones comandadas por William Edward Parry. Durante su infancia Friedrich sufre una experiencia traumática cuando cae en un lago

congelado y es salvado por su hermano, que muere ahogado en su lugar. Es posible que la tristeza y culpabilidad que genera este incidente en el pintor inspirara este cuadro.



Fig. 25 J.M.W. Turner. *Paz, funerales en el mar* (1842)

El paisaje saturniano, frente a los violentos fenómenos de la naturaleza, despierta en nosotros el deseo de unirnos con el resto de la creación, de hacernos uno con lo divino, siendo conscientes de que este deseo nunca puede ser realizado. La naturaleza niega al hombre en la misma medida que le sugiere, y de este dilema resulta la «combinación de gozo y melancolía» (Argullol, 2006: 47) que habita en el alma del romántico. Turner crea en su lienzo *Paz, funerales en el mar*, una escena que nos invita a reflexionar sobre la muerte, lo sobrenatural y lo divino. En honor a la muerte del pintor David Wilkie, Turner reproduce el momento de su sepultura. En el centro del cuadro el navío, con velas negras que parecen salidas del inframundo y un casco igual de oscuro, se encuentra dividido en dos por la luz anaranjada de las antorchas. El mar es un espejismo luminoso de una belleza inefable. Más inasequible aun es uno de los cuadros más geniales de Friedrich, el *Monje frente al mar*. La composición es radical por su absoluta simplicidad, y el uso del espacio vacío refuerza el poder expresivo de la imagen. Una estrecha franja de tierra ocupa el primer plano, por



Fig. 26 Caspar David Friedrich. *Monje frente al mar* (1808-10)

encima se extiende un mar sombrío salpicado de olas, y más allá un cielo gris que ocupa el espacio restante. Un monje solitario, el único elemento humano visible, contempla el horizonte desde el punto más alto del promontorio, que presenta una forma vagamente triangular. Friedrich elimina dos botes situados en la lejanía en la composición final, y logra de esta manera una imagen mucho más impactante, depurada de todo lo superfluo.

El paisaje, del que Friedrich realiza varias versiones, es un lugar de soledad extrema y de desasosiego. «Cada elemento, —dice Vaughan—tierra, mar y aire, se ha vuelto inconfundible. No hay nada que los una. Todo es interminable y sin consuelo» (1995: 147). La figura humana vuelve a enfrentarse al infinito, a la vastedad, y su presencia ayuda a adivinar la escala del paisaje, pero también señala la «escala espiritual» del hombre (De Paz, 1992: 271). Ante la soledad del monje, la naturaleza—aparentemente inerte—se revela ante el espíritu sensible como una manifestación de lo divino. Por la manera de tratar el espacio, que apenas ofrece puntos de referencia al espectador, puede considerarse que Friedrich anticipa el arte abstracto de pintores como Mark Rothko. Podemos ver una



Fig. 27 Caspar David Friedrich. *Niebla* (1807)

composición formal similar en *Niebla*, donde también existe una tendencia a lo simbólico. Una pequeña franja de costa rocosa ocupa el primer plano de este paisaje marino, en el fondo el cielo y el mar se confunden, divididos por un horizonte vaporoso apenas visible. Una barca se acerca al velero llevando pasajeros desde la costa, en una posible referencia al fin del viaje de la vida. Sobre el uso de la niebla como elemento simbólico en el paisaje Argullol escribe:

El Romanticismo, extremando las herencias renacentistas y barrocas, *enniebla* y difumina definitivamente la *forma* de la Naturaleza. El crítico alemán Werner Sumowski cree que la niebla, en la segunda mitad del siglo XVIII, simboliza la oscuridad del destino del hombre, y Edmund Burke, en su tratado sobre lo bello y lo sublime que tanta repercusión tuvo en el pensamiento romántico, escribe: «En la Naturaleza las imágenes sombrías, confusas e inciertas tienen un mayor poder para suscitar en la imaginación las grandes pasiones que aquellas que son claras y límpidas.» Contra las estéticas rococó y neoclásica, el romántico considera que las formas de la Naturaleza están semiveladas—la niebla, las nubes, la difuminación, el claroscuro con sus velos—y que, por tanto, sólo pueden ser traspasadas por la imaginación (2006: 112-113).



Otro paisaje marino cubierto de niebla sirve como fondo para *En el velero*, donde la gran diferencia reside en la introducción de personajes en el primer plano, que ocupan prácticamente la mitad de la imagen. La pareja, vestida con los trajes alemanes antiguos, observa el horizonte y el perfil de la ciudad que se levanta sobre la costa en la lejanía. El espectador accede al cuadro a través del velero que, al igual que el vestido de la mujer, presenta tonos cálidos, mientras que en el traje del hombre y en el fondo de cielo y mar vemos tonos fríos. Algunas pinceladas de luz anaranjada se distinguen en el cielo, por lo demás dominado por el violeta. El paisaje que contempla la pareja debe entenderse, como es de esperar en la obra de Friedrich, como «[...] una contemplación de la vida interior, alegoría de un anhelo común, [atravesado] por la nostalgia y por el sentimiento trágico» (De Paz, 1992: 264). Carus, amigo y seguidor de Friedrich, pinta una escena similar en *Paseo en barca en el Elba cerca de Dresde*, aunque se acerca algo más a la poética de lo pintoresco.



Fig. 28 Caspar David Friedrich. *En el velero* (1819)

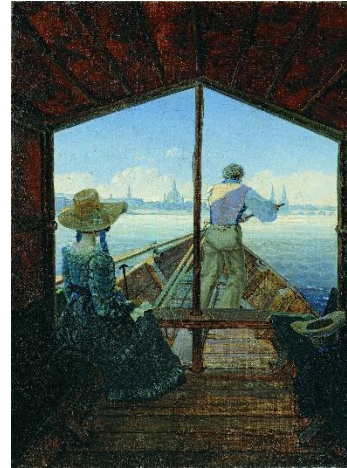


Fig. 29 Carl Gustav Carus. *Paseo en barca en el Elba cerca de Dresde* (1827)

«En el *paisaje mágico* romántico, —dice Argullol— el artista busca retornar a la Naturaleza retornando a su propio inconsciente» (2006: 73). El deseo de comunidad con la naturaleza, nunca satisfecho, puede observarse en las figuras que contemplan la escena desde sus embarcaciones: desde el mundo material buscan acercarse a lo celestial. Friedrich deja otro paisaje marino de factura alegórica en *Las tres edades*. Se repite la composición basada en formas piramidales de muchos de sus cuadros: en primer término se alza la costa triangular y en su vértice se agrupan los cinco personajes, también dispuestos en triángulo, tres de los cinco veleros—situados justo encima—reproducen la misma figura. Los personajes, que pueden identificarse como la familia del pintor, se reúnen en la costa en diferentes actitudes: la mujer y los niños sentados, los dos hombres de pie. El hombre de mayor edad se encuentra completamente de espaldas al espectador, y es posible que Friedrich se haya autorretratado en él. En conjunto, las figuras son un símbolo de la infancia, la edad adulta y

la vejez, y junto a los veleros nos hablan de un viaje que debemos recorrer a lo largo de nuestra vida, cuyo destino ineludible es la muerte.



Fig. 30 Caspar David Friedrich. *Las tres edades* (1835)

#### 4.2.5. La ruina

Dentro del paisaje sublime podemos situar también la representación de las ruinas. A través de ellas los artistas plasman el pasado histórico, y las antiguas iglesias, templos, castillos y monumentos de la prehistoria se convierten en paisajes de decadencia. Paul Zucker se refiere a las ruinas como elemento estético de esta manera:

*[...] incomplete as they are, they represent a combination of man-made forms and organic nature. Thus the emotional impact of ruins is ambiguous: we cannot say whether they belong aesthetically in the realm of art or in the realm of nature. They can no longer be considered genuine works of art since the original intention of the builder has been more or less lost. Neither can they be taken as an outgrowth of nature since man-made elements continue to exist as a basis for what nature later on has contributed (1961: 119).<sup>6</sup>*

En el Renacimiento las ruinas son apreciadas por su valor como documento y testimonio del pasado grandioso. Este interés continúa vivo durante el Barroco, cuando la ruina se convierte en un elemento decorativo para la pintura, y a través el siglo XVIII. Con el Neoclasicismo la ruina pasa a considerarse un recordatorio del pasado clásico, un referente de serenidad y belleza pura. Artistas como Piranesi plasman una visión diferente de estas ruinas en sus *vedute*, no insisten tanto en su valor como arquitectura, sino más bien como elementos del paisaje, y en ellas se aprecia cierto aire pintoresco, a veces incluso trágico, que se aleja de la quietud clásica promovida por Winckelmann. La concepción romántica de

---

<sup>6</sup> «[...] incompletas como son, representan una combinación de formas creadas por el hombre y naturaleza orgánica. Por tanto, el impacto emocional de las ruinas es ambiguo: no podemos decir si pertenecen estéticamente al ámbito del arte o al ámbito de la naturaleza. Ya no pueden considerarse genuinas obras de arte dado que la intención original del constructor se ha perdido en cierta medida. Tampoco pueden considerarse una extensión de la naturaleza puesto que los elementos creados por el hombre continúan existiendo como base para lo que la naturaleza ha contribuido más tarde.»

las ruinas está en deuda con escritores como Rousseau u Horace Walpole, éste último responsable de la popularización de la novela gótica. Goethe relacionaba lo antiguo con lo sano y lo romántico con lo enfermo, el gusto por las ruinas se entiende en este sentido como una manifestación del carácter decadente de la mentalidad romántica. En ellas también observamos la capacidad destructora de la naturaleza:

Lo peculiar y fecundo de la «ruina romántica» es que de ella emana este doble sentimiento: por un lado, una fascinación nostálgica por las construcciones debidas al genio de los hombres; por otra, la lúcida certeza, acompañada de una no menor fascinación, ante la potencialidad destructora de la Naturaleza y del Tiempo. Símbolos de la fugacidad, las ruinas llegan a nosotros como testimonios del vigor creativo de los hombres, pero también como huellas de su sumisión a la cadena de la mortalidad (Argullol, 2006: 23).



Fig. 31 Caspar David Friedrich. *Templo de Juno en Agrigento* (1828-30)

Los románticos no comparten la concepción neoclásica del pasado grecorromano, se interesan en cambio por la tragedia antigua, que les permite explorar con libertad la oscuridad del ser humano y las pasiones más violentas. Consideran que la grandeza del arte griego no reside en su componente apolíneo, sino en la conjugación perfecta de lo apolíneo y lo dionisiaco (Argullol, 2006: 25). Friedrich pinta una ruina clásica en su *Templo de Juno en Agrigento*, alejándose de sus temas habituales, pues nunca se mostró demasiado interesado por la Antigüedad clásica. La composición es muy depurada, el edificio derruido se alza como una silueta frente al atardecer anaranjado. La soledad absoluta del paisaje crea una atmosfera de melancolía ineludible. Las ruinas representan la *hybris* del ser humano; los intentos de dejar constancia de nuestra grandeza a través de monumentos y construcciones magníficas resultan fútiles ante el inexorable paso del tiempo. El poeta inglés Percy Bysshe Shelley habla de la ruina como recuerdo de la insignificancia del hombre y de su inevitable decadencia en estos conocidos versos del poema *Ozymandias*:

*And on the pedestal these words appear:*

"My name is Ozymandias, king of kings:  
 Look upon my works, ye Mighty, and despair!"  
 Nothing besides remains. Round the decay  
 Of that colossal wreck, boundless and bare  
 The lone and level sands stretch far away (Shelley, 2014: 59)<sup>7</sup>

La recuperación del pasado medieval tiene como consecuencia directa un renovado interés de los artistas románticos por la ruina gótica. Esto será especialmente evidente en las regiones nórdicas, que no comparten la herencia grecorromana de los países mediterráneos y que buscan su origen en la Edad Media. Frente a la literatura moralista del siglo XVIII, se reivindican las antiguas novelas de caballería, que permiten dar rienda suelta a la imaginación. Las *Ruinas de una iglesia gótica* de Carl Blechen reflejan este gusto por la arquitectura medieval, que ya había inaugurado Goethe con su reivindicativo ensayo titulado *Sobre la arquitectura alemana* en 1773. En el cuadro la gran arquitectura de intrincados patrones que se alza hacia los cielos ha sido víctima del paso del tiempo, y su base deteriorada se encuentra cubierta de vegetación.



Fig. 32 Carl Blechen. *Ruinas de una iglesia gótica* (1826)



Fig. 33 John Constable. *Hadleigh Castle* (1829)

*Hadleigh Castle*, de John Constable, es otro ejemplo de la arquitectura como elemento orgánico en descomposición. Las ruinas de un castillo se alzan sobre un terreno dominado por el verdor, mientras una figura solitaria nos da una idea de la magnitud del edificio. La ruina como elemento simbólico se une al invierno, alegoría de la muerte y la resurrección (tras el invierno siempre surge la primavera) en *Ruinas de un monasterio bajo la nieve*, de

<sup>7</sup> «Y en el pedestal se leen estas palabras: "Mi nombre es Ozymandias, rey de reyes: ¡Contemplad mis obras, poderosos, y desesperad!" Nada queda a su lado. Alrededor de la decadencia/de estas colosales ruinas, infinitas y desnudas/se extienden, a lo lejos, las solitarias y llanas arenas.»





Fig. 34 Caspar David Friedrich. *Ruinas de un monasterio bajo la nieve* (1819)

Friedrich. Los árboles perennes que rodean la composición, aunque secos y sombríos, representan la esperanza cristiana. En la imagen vemos un grupo de monjes que transportan un féretro hacia la entrada de la iglesia derruida, de la nieve que los rodea brotan cruces que identifican el lugar como cementerio. Dos árboles sirven de marco para la ruina, que se sitúa en el centro de la composición, y su verticalidad pronunciada nos habla de su conexión con lo divino. El cielo lleno de nubes es casi tan blanco como la nieve, y la atmósfera nos recuerda al *Viaje de invierno* de Schubert, donde el caminante, a raíz de un amor no correspondido, recorre los bosques y montañas nevados, entendidos como un reflejo de su inconsolable mundo interior.

En sus últimos años Friedrich ejecuta otro monasterio en ruinas, esta vez mucho más onírico y algo menos lúgubre, en *El soñador (Las ruinas de Oybin)*. La arquitectura se encuentra expuesta a la naturaleza, tras ella volvemos a ver árboles verdes como símbolo de la esperanza. Las instituciones humanas son pasajeras, pero lo divino es imperecedero.

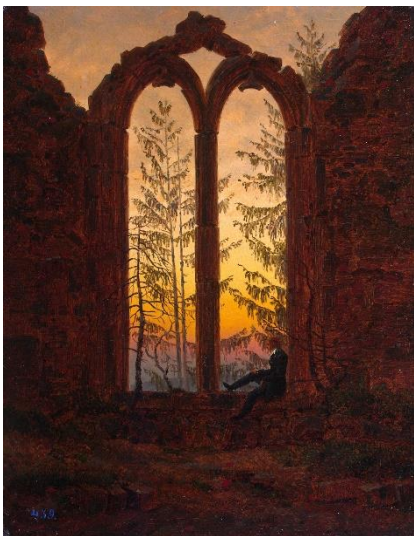


Fig. 35 Caspar David Friedrich. *El soñador (Las ruinas de Oybin)* (1835)



Fig. 36 Caspar David Friedrich. *Ruinas del monasterio en Eldena* (1825)

Entre la piedra rojiza Friedrich introduce una figura en actitud contemplativa, un recuerdo solitario de la melancolía dentro de este espacio lírico y evocador. Las ruinas nos ofrecen la posibilidad de acercarnos a la belleza primigenia, que resiste el paso del tiempo y sus huellas. Es un retorno al pasado que solo es posible a través de la imaginación. Argullo explica que la actitud romántica para con las ruinas es también «[...] una protesta contra una época—la propia—a la que se considera desprovista de ideales heroicos» (2006: 33). Los edificios imperfectos, incompletos y reclamados por la naturaleza ofrecen una belleza desoladora. El sentimiento inspirado por obras como *Ruinas del monasterio en Eldena* nos introduce en una realidad en la que belleza y muerte se hacen uno.

#### 4.2.6. La religión

En Europa, la distinción entre el sur católico y el norte protestante continúa siendo relevante para el estudio del arte en el siglo XIX. El protestantismo rechaza la representación de iconos religiosos, y esta postura marca indudablemente el desarrollo de la pintura europea a lo largo del Barroco. El Romanticismo centroeuropeo e inglés se inspira en este espíritu protestante a la hora de definir sus creencias. La religión no es entendida como dogma, sino como una espiritualidad de pretensiones universales (Wolf, 2007). Ya sean católicos, protestantes o ateos, los románticos expresan un profundo interés por lo místico, y dejan plasmado su fervor espiritual a través de la representación del paisaje. En el ámbito de la literatura queda vigente el entusiasmo por la religiosidad a través de escritos como *La cristiandad o Europa* (1799) de Novalis, donde se reivindica el cristianismo como vínculo de unión entre los países europeos, o *El genio del cristianismo* de Chateaubriand, una obra en la que el autor expresa su deseo de recuperar los valores cristianos de la época medieval, en contraste con la corriente romántica más liberal. Los pintores de la Hermandad de San Lucas, conocidos como los nazarenos, se interesan también por una vuelta a la espiritualidad y moralidad propias del arte cristiano medieval.

La recuperación de la Edad Media se emprende como un mecanismo para el progreso, se desea avanzar hacia un futuro construido sobre valores considerados superiores a los contemporáneos. En Alemania los hermanos Schlegel son importantes defensores de estas aspiraciones. El idealismo romántico también se exterioriza a través del panteísmo, que concibe la naturaleza como manifestación de la divinidad.



Fig. 37 Caspar David Friedrich. *La cruz en la montaña* (1808)

El primer óleo de Friedrich, con un marco dorado que él mismo diseña, es *La cruz en la montaña*, también conocido como el *Altar de Tetschen*, y realizado por encargo del conde von Thun para la decoración de su capilla particular. En el lienzo se representa una cruz que se levanta sobre una montaña ante la luz del atardecer. La imagen, que presenta apenas profundidad, resulta algo plana. Esto, unido a la ruptura de las convenciones del género—tanto del paisajístico como del religioso—motiva las críticas de los contemporáneos (Amaro, 2019: 125). La montaña, elevada hacia el cielo, es el vínculo con lo divino, la roca vuelve a presentarse como símbolo de la fe y los árboles de la esperanza religiosa. La religiosidad del cuadro no reside simplemente en la representación de un tema cristiano (un crucifijo), ya que toda la obra de Friedrich, sin importancia del tema, está imbuida de un intenso sentimiento religioso:

Cualquier arte era para él religioso, cualquier aspecto de la naturaleza, sagrado; la santidad se expresaba tanto en una nube, en un árbol, en un prado, como en el rostro de un profeta, de un arcángel, de un mártir, de un padre de la Iglesia o de Cristo (De Paz, 1992: 265).

Los destellos del sol que surgen ante la cruz aparecen casi sobrenaturales. La forma piramidal vuelve a hacer su aparición, y gracias al juego de puntos de vista, además de la falta de un suelo en el primer término que conecte al espectador con el espacio, la mirada viaja directamente hacia arriba; a través de la cruz clavada en la roca, pero que simultáneamente se alza hacia los cielos, se presenta nuevamente la relación entre la tierra y el cielo, lo material y lo espiritual, la vida y la muerte (Amaro, 2019: 129-131).



Fig. 38 Caspar David Friedrich. *Mañana en Riesengebirge* (1810-11)

En *Mañana en Riesengebirge* Friedrich vuelve a hacer uso de las montañas inundadas por la niebla como una insinuación de lo infinito y lo divino. Los azules y malvas de las montañas, que no parecen tener fin, inspiran un profundo sentimiento de soledad. Aquí la religión de la naturaleza—o religión natural—se integra en la religión cristiana, representada por la cruz sobre el peñasco, que recuerda a su *Altar de Tetschen*. El pietismo luterano, resultado de las renovaciones religiosas de la Alemania del siglo XVIII, es un factor constante para Friedrich y su manera de entender el mundo. Cinta Canterla (1997: 53), citando a Novalis, habla del matrimonio entre la Naturaleza y el Espíritu. Este deseo de la filosofía romántica



Fig. 39 Caspar David Friedrich. *Abadía en el robledal* (1809)

de derribar la barrera entre lo material y lo espiritual queda plasmado a la perfección en los paisajes sublimes que consideramos aquí. La *Abadía en el robledal* muestra una arquitectura gótica en ruinas en el centro de la composición, rodeada de robles languidecientes. El tema es recurrente en el repertorio de Friedrich, y son evidentes las similitudes del lienzo con el posterior *Ruinas de un monasterio bajo la nieve*. En la *Abadía en el robledal*, proyectado para ser expuesto junto al *Monje frente al mar*, Friedrich regresa al paisaje plano que ya habíamos visto en el *Altar de Tetschen*. En la escena tiene lugar un funeral, y el invierno y la nieve se repiten como referencias a la muerte. La baja línea del horizonte divide la imagen en dos, la claridad domina la parte superior—Amaro ve en ella el reino de los cielos, y en la entrada



de la abadía la puerta al *más allá*—, mientras que el resto de la imagen está envuelto en tinieblas.



Fig. 40 Ernst Ferdinand Oehme. *Procesión en la niebla* (1828)



Fig. 41 Ernst Ferdinand Oehme. *Catedral en invierno* (1821)

El alemán Ernst Ferdinand Oehme, seguidor de Friedrich, recrea una composición similar en *Procesión en la niebla*. Las líneas horizontales del terreno se oponen a la verticalidad de la arquitectura. En el centro, los monjes avanzan en procesión, perdiéndose en la espesa niebla. Su incursión en lo desconocido es equiparable al viaje hacia la muerte. Como el Fausto de Goethe, el pintor entiende que las respuestas verdaderas no se encuentran en el mundo sensible y en la razón, sino en los misterios del más allá. Algunos años antes Oehme pinta *Catedral en invierno*, donde a través de un arco apuntado que funciona como marco, observamos una catedral imponente. La piedra es fría e impersonal, pero la luz dorada que procede del interior de la iglesia—como señal de lo divino—ofrece algo de consuelo a los monjes solitarios que se dirigen hacia la entrada.

En *Paisaje de invierno con iglesia* volvemos al paisaje nevado de Friedrich, en el que unos abetos solitarios se alzan en el primer plano. Ante uno de los árboles se levanta un crucifijo,



Fig. 42 Caspar David Friedrich. *Paisaje de invierno con iglesia* (1811)

y bajo él encontramos la figura de un orante. En el fondo surge la «[...] visión fantástica de la catedral entre la niebla [que emula la verticalidad de los árboles y es un] monumento-testimonio de la victoria del espíritu sobre la materia y símbolo de la trascendencia» (De Paz, 1992: 273). La divinidad presente en la naturaleza se reivindica como principio eterno y superior de la Iglesia cristiana.



Fig. 43 J.M.W. Turner. *Luz y color. La mañana posterior al Diluvio* (1843)

Turner acude al tema religioso para su pareja de cuadros inspirados en la teoría del color de Goethe, donde la divinidad queda vinculada tanto a la luz como a la oscuridad. En *Luz y color. La mañana posterior al Diluvio* se representa la luz como símbolo purificador de Dios. Sobre los efectos de la luminosidad en la pintura Burke sostiene que:

La mera luz es una cosa demasiado común para causar una fuerte impresión en la mente, y sin una fuerte impresión nada puede ser sublime. Pero, una luz como la del sol, inmediatamente ejercida sobre el ojo, por cuanto subyuga este sentido, es una gran idea (1987: 60).

De esta forma, Turner transmite la potencia de la luz a través de remolinos de amarillo y naranja que inundan el lienzo y emanan del núcleo blanco del torbellino. Los tonos ocres, rojizos y azules contrastan con la claridad, en la que la figura de Moisés apenas logra distinguirse. Se trata del “infinito positivo” de la luz y el color, frente al “infinito negativo” plasmado en *Sombra y oscuridad. La noche anterior al Diluvio* (Amaro, 2019: 232). Las fuerzas jupiterinas de la naturaleza asociadas a la divinidad alcanzan su máxima expresión en las numerosas representaciones del Apocalipsis que llevan a cabo los artistas románticos. *El gran día de su ira*, del inglés John Martin, muestra grandes rocas y montañas que colisionan con la superficie de la tierra, tal y como se describe en la Biblia. El cuadro forma parte de una serie basada en el Juicio Final, para la que Martin toma como referencia



Fig. 44 John Martin. *El gran día de su ira* (1851-53)

el paisaje natural de la Inglaterra de su época. Francis Danby pinta la aparición de un ángel de proporciones colosales en *Escena del Apocalipsis*. El cuadro presenta un paisaje nocturno en el que el ángel desciende del cielo, bañado en luz y coronado por un arco iris. En primer término domina la oscuridad y la negrura, acompañada de un sol rojo oculto tras las nubes. El carácter surreal y reposado de la escena—en comparación con otras representaciones del Apocalipsis—aporta definitivamente un sentido onírico a la imagen, que nos transporta hacia la divinidad.



Fig. 45 Francis Danby. *Escena del Apocalipsis* (1829)

#### 4.2.7. La muerte

La muerte como destino final del viaje está siempre presente en la consciencia del hombre romántico. Así como en la noche tiene lugar la verdadera vida, en la muerte encontramos la verdadera existencia, quizá no terrenal, pero sí espiritual. La belleza y la muerte se entienden como una unidad inseparable, y de la misma manera se conciben la muerte y el amor. El suicidio romántico por amor es el ejemplo más evidente de cuan íntimamente relacionadas se encuentran estas nociones.

El orfismo romántico es un «viaje a los infiernos», como el predicado por Novalis y Nerval; es una proclamación de la hermosura de la muerte al modo cantado por Leopardi, Baudelaire o E.A. Poe; es una aventura vital dirigida por la «atracción del abismo», como sucede en el *Empedokles* de Hölderlin o el *Manfred* de Byron (Argullol, 2006: 104).



Fig. 46 J.M.W. Turner. *La muerte sobre un caballo pálido* (1825)

Este sentido trágico de la existencia entiende la muerte como parte innegable de la vida, y únicamente ella nos ofrece la posibilidad de unirnos finalmente con lo infinito. Solo tras la muerte Cristo puede resucitar y redimir los pecados de la humanidad, y por ello se asocia el fin de la vida con el renacer. Lo sublime de la muerte reside en nuestra capacidad de extraer placer estético de la misma, que de cualquier otra forma debería resultarnos detestable. Turner plasma una muerte violenta y triunfante en *La muerte sobre un caballo pálido*. En la imagen vemos a una forma esquelética, que puede identificarse con el Jinete del Apocalipsis, cernirse sobre un caballo, motivo típicamente romántico. Las formas se funden con la claridad de la niebla fantasmagórica. Lo que resulta más llamativo de la imagen es el uso de la mancha de color y de la luz para componer la escena, testimonio del carácter visionario de Turner. Apenas distinguimos lo que el pintor quiere mostrarnos, pero intuimos que contiene una belleza trágica. Amaro, tomando como referencia a Freud, habla de lo siniestro como un deseo que pone de manifiesto nuestros temores más profundos (2019: 65). Los



Fig. 47 Carl Blechen. *El patíbulo bajo la tormenta* (1825)



románticos se interesan por lo siniestro, donde reside lo terrible, porque que nos permite explorar las profundidades de nuestro ser.

En el arte alemán es recurrente la representación de la muerte a través del paisaje. Carl Blechen pinta en *El patíbulo bajo la tormenta* una evocadora imagen compuesta de tonos azules y amarillos, donde la ambigüedad de las formas invita al espectador a hacer uso de su imaginación. El suizo Arnold Böcklin, por otro lado, representa el viaje hacia la muerte



Fig. 48 Arnold Böcklin. *La isla de los muertos* (1883)

en el lienzo *La isla de los muertos*, del que realiza varias versiones. Su pintura puede enmarcarse en el Romanticismo tardío y el simbolismo, movimiento heredero de la tradición de Friedrich. En el cuadro, una barca avanza hacia una pequeña isla solitaria, en ella vemos a un remero y a una figura blanca, que podemos identificar como Caronte, el barquero encargado de transportar las almas al inframundo.

Entre los numerosos cuadros de temática fúnebre que realiza Friedrich, vale la pena destacar *La entrada del cementerio*, para el que toma como referencia el cementerio de la Trinidad de Dresde. En primer término Friedrich nos muestra la puerta de entrada, que

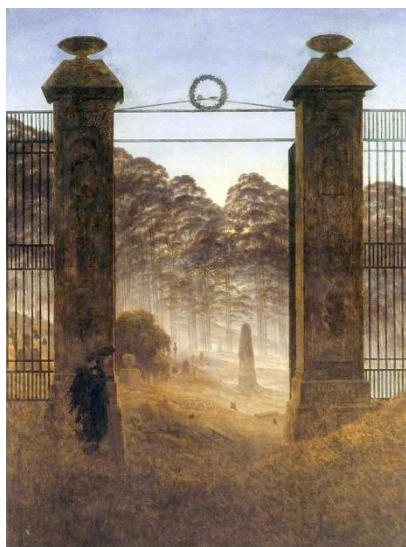


Fig. 49 Caspar David Friedrich. *La entrada del cementerio* (1825)



Fig. 50 Caspar David Friedrich. *Cementerio bajo la nieve* (1826)

sirve como marco para las tumbas y el bosque que se extienden en el fondo. Por encima de las tumbas se perciben algunas diáfanas siluetas, una de ellas es un ángel de alas extendidas, situado en el centro de la composición. A la izquierda se distinguen las figuras de visitantes que observan la escena. Como es usual, el pintor introduce primeros planos—el nexo con el espectador—en los que predomina la opacidad, mientras que para los fondos—lo inalcanzable—prefiere lo translúcido (Arnaldo, 1990: 101). En *Cementerio bajo la nieve* contemplamos un paisaje invernal, y esta vez nos encontramos dentro del cementerio. Ante nosotros se observa una tumba abierta, y al fondo se encuentra la puerta de entrada. En la escasa vegetación percibimos la esterilidad del paisaje, envuelto en el blanco de la nieve y el gris del cielo. Desde el punto de vista iconográfico es interesante el dibujo *Paisaje con tumba, féretro y lechuza*. En un campo a la orilla del mar, una lechuza de proporciones gigantescas se posa sobre un féretro, y sobre ella se distingue la forma de la luna a modo de corona. Friedrich realiza varios dibujos en los que introduce estos elementos, dispuestos en cada uno de ellos de manera diferente. La lechuza es símbolo de la noche y de la muerte, pero también de la sabiduría. Esta serie de dibujos alegóricos revela la obsesión del artista por el tema de la muerte durante los últimos años de su vida.



Fig. 51 Caspar David Friedrich. *Paisaje con tumba, féretro y lechuza* (1836-37)

La muerte representa lo sublime—como experiencia basada en las reacciones involuntarias de los sentimientos—en su estado más perfecto, y el arte ofrece la posibilidad de experimentar esta sublimidad desde un lugar seguro, con la distancia necesaria entre nosotros y el peligro real. El deseo de muerte presente en los románticos lo encontramos expresado en estos versos de *Ode to a Nightingale* de Keats:

*Darkling, I listen; and, for many a time*



*I have been half in love with easeful Death,  
Call'd him soft names in many a mused rhyme,  
To take into the air my quiet breath* (2014: 67)<sup>8</sup>

La muerte se entiende como el umbral que separa lo terrenal de lo metafísico, y así la representan los artistas a través del paisaje sublime, haciendo uso de imágenes evocadoras de lo infinito, lo etéreo y lo inexorable.

## 5. Conclusiones

La importancia que tiene el paisaje sublime en la sensibilidad romántica se hace evidente a través de los numerosos ejemplos aportados en el ámbito artístico, así como en el de la estética. La naturaleza adoptada como manifiesto de una nueva manera de entender el mundo puede verse como una simple reacción al pensamiento ilustrado, pero más allá de esto debemos ver también una evolución natural e inevitable de las concepciones filosóficas y estéticas del hombre contemporáneo. La pintura de paisaje, vinculada íntimamente con el neoplatonismo y el idealismo, pretende ayudar al ser humano a realizar el viaje deseado, al interior de sí mismo y al universo exterior. La importancia de la naturaleza es también una consecuencia de las transformaciones que tienen lugar en Europa tras la Revolución Industrial, y de esta manera el ansia de retornar a la naturaleza puede interpretarse como un sentimiento de nostalgia por un pasado que nunca puede recuperarse.

Este mismo hecho permite al romántico existir en un permanente estado de insatisfacción, pues siempre que sus deseos estén más allá de su alcance, puede vivir en la fantasía de que lo que anhela es real. Lo romántico se caracteriza por una vehemente resistencia ante la razón, que va unida al dolor y la desilusión (Franzini, 2000: 121). Ante este panorama, la muerte es el consuelo y la verdadera recompensa. Todas estas nociones se exteriorizan a través de los paisajes sublimes, donde vemos reflejados la soledad, el terror, los deseos ocultos, la melancolía, la esperanza y las pasiones más violentas.

Consideramos que los objetivos planteados para este trabajo se han cumplido. A lo largo del mismo hemos demostrado la importancia de la categoría estética de lo sublime en relación con la pintura del Romanticismo, y hemos realizado un recorrido breve por los teóricos y artistas que han llegado a definir lo que entendemos como naturaleza trágica. Esta concepción del paisaje como un lugar para lo trascendental es sin duda uno de los mayores legados que el Romanticismo ha dejado a la época contemporánea.

---

<sup>8</sup> «En la oscuridad escucho; cuán a menudo/he estado medio enamorado de la apacible Muerte/y le di dulces nombres en pensativas rimas,/para que llevara al aire mi aliento tranquilo».

## 6. Bibliografía

Amaro, A. (2019). *El paisaje sublime como arquetipo de la imaginación romántica: C.D. Friedrich y J.M.W. Turner*. Barcelona: Jose J. de Olañeta, Editor.

Antigüedad del Castillo Olivares, M. D. y Aznar, S. (1998). *El siglo XIX: el cauce de la memoria*. Madrid: Istmo.

Argullol, R. (2006). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado.

Arnaldo, J. (1990). *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*. Madrid: Visor, D.L.

Bodei, R. (2011). *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Ediciones Siruela.

Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre los orígenes de nuestras ideas sobre lo bello y lo sublime*. Madrid: Tecnos.

De Paz, Alfredo. (1992). *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos.

Franzini, E. (2000). *La estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor.

Goethe, J.W. (2013). *Las desventuras del joven Werther*. Barcelona: Ediciones Brontes.

Kant, I. (1981). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe.

Keats, J. (2014). *Selected poems and letters*. Londres: HarperCollins.

Nietzsche, F. (2016). *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza Editorial.

Shelley, P.B. (2014). *Shelley: Poems*. Estados Unidos: Random House LLC.

Vaughan, W. (1995). *Romanticismo y arte*. Barcelona: Ediciones Destino.

Wolf, N. (2003). *Caspar David Friedrich, 1774-1840. El pintor de la calma*. Köln: Taschen.

Wolf, N. (2007). *Romanticismo*. Köln: Taschen.

### Recursos electrónicos

Acosta López, M<sup>a</sup>.R., (2012). "Desde el umbral de las palabras: sobre lo sublime a partir de Pseudo-Longino" en *Revista de Estudios Sociales* [En línea], No. 44, diciembre de 2012,

disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4111289> [Consultado el 23 de julio de 2019]

Addison, J. (1845). *The Works of Joseph Addison*. Nueva York: Harper & Brothers. Disponible en <https://archive.org/details/workscompleteint02addiuoft> [Consultado el 12 de agosto de 2019]

Canterla, C. (1997). "Naturaleza y símbolo en la estética romántica". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII* [En línea], No. 4-5, 53-58, Universidad de Cádiz. Disponible en: <https://revistas.uca.es/pre/index.php/cir/article/view/384> [Consultado el 5 de septiembre de 2019]

De Rojas, C.R. (2014). "El paisaje silencioso y la pervivencia de lo sublime" en *Revista Artye Diseño* [En línea], No. 3, 99-109. Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/ayd/article/view/19687> [Consultado el 11 de agosto de 2019]

Rodríguez López, M.A. (2014). "La mirada infinita. Consideraciones sobre el espectáculo del mar en la Ilustración y el Romanticismo" en *Ápeiron: Estudios de filosofía* [En línea], No. 1, 328-348, Universidad de Salamanca. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5908063> [Consultado el 2 de agosto de 2019]

Rolston, H. (1998). "Aesthetic Experience in Forests" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [En línea], Vol. 56, No. 2, 157-166, JSTOR. Disponible en: [www.jstor.org/stable/432254](http://www.jstor.org/stable/432254) [Consultado el 28 de agosto de 2019]

Schiller, F. (2016). *Sobre la educación estética del hombre en una serie de cartas. De lo sublime. Sobre lo sublime*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Disponible en: <http://bdigital.uncu.edu.ar/7709> [Consultado el 10 de agosto de 2019]

Zucker, P. (1961). "Ruins. An Aesthetic Hybrid" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [En línea], Vol. 20, No. 2, 119-130, JSTOR. Disponible en: [www.jstor.org/stable/427461](http://www.jstor.org/stable/427461) [Consultado el 30 de agosto de 2019]