

ESPACIO, TIEMPO Y NATURALEZA. UN RECORRIDO A TRAVÉS DEL PAISAJE ROMÁNTICO.

M^a Isabel Ramírez Luque

Es un tópico, pero también es verdad que la visualización y configuración del espacio pictórico y el tratamiento de la naturaleza expresan la conciencia de una determinada situación del hombre en su mundo y apuntan a una determinada filosofía de la naturaleza que los sustenta.

Al hablar ahora de espacio y naturaleza en la estética romántica quiero incidir en este asunto. Sin embargo no pretendo justificar un paralelismo entre la representación artística de la naturaleza y su concepción científica en la época romántica, pero sí que quiero referirme a la posibilidad de tender un puente entre la reflexión sobre la naturaleza y su representación iconográfica en la pintura.

Evidentemente esa relación se dio, aunque desde luego no fue una relación de dependencia biunívoca porque a partir de esa conexión surgieron esquemas espaciales y figurativos que permanecieron definidos y se conservaron mucho después de que la filosofía que los sustentaba dejara de estar vigente.

Y esto, que vale para el romanticismo, vale también para lo que entendemos por perspectiva clásica. De ahí la crítica de los impresionistas a ésta, a un modelo que entienden superado por la evolución científica y técnica del siglo XIX. No se puede representar el mundo con la concepción de espacio y naturaleza de Galileo, Leonardo o Kepler en el siglo de Maxwell, Faraday y Darwin.

En este sentido, la tarea que se atribuyen las vanguardias es la de deconstruir el concepto de espacio y naturaleza clásicos, urgidos por la aceleración de la historia y por el nuevo papel del hombre contemporáneo, que tiene que ser situado en el complejo ámbito de sus nuevas relaciones.

Pero esta revolución en el punto de vista, la perspectiva, la luz, el color, la composición y el tratamiento de los objetos comenzó, en realidad, mucho antes. De esta revolución y de los elementos principales que la constituyeron voy a ocuparme aquí.

La perspectiva clásica a la que se ha hecho referencia es la que podemos encontrar sistematizada en el *Tratado sobre la pintura* de Leonardo, en el que se presenta un concepto de espacio matematizado, centralizado y jerarquizado.

Según este planteamiento la concepción del espacio pictórico presenta la imagen de un mundo cerrado y con unos límites precisos, que impone al espectador una óptica geométrica y centralizada. La convergencia de las líneas de fuga en un punto de fuga, marca a la vez el foco de la perspectiva y el centro del cuadro, gravitando sobre este centro la composición simétrica, al subrayar el lugar y el valor de los objetos que se inscriben en el espacio pictórico según una ley de conjunto y según la estimación racional que el artista haga de su volumen, distancia, etc.

Ejemplos de ello son *La última cena* de Leonardo (a) y *La escuela de Atenas* de Rafael (b). En la primera el centro y el punto de fuga coinciden en la figura de Cristo, que destaca por su magnitud entre el resto de los personajes secundarios. La perspectiva de la habitación que se abre en forma radial, emanando del centro, acerca y ofrece la escena al espectador a la vez que concentra y reclama su atención para la figura principal.

En *La escuela de Atenas* se consigue el mismo efecto. Las figuras de Platón y Aristóteles atraen la atención desde el centro superior del cuadro proyectando desde ahí la mirada hacia el resto de la escena, como descendiendo desde el vértice de un triángulo por las escalinatas, jalonadas por los personajes secundarios.

Este concepto de espacio en el que cada detalle pertenece al orden general de la obra, donde las materias no se confunden sino que aparecen compactas, sólidas, densas, impenetrables, sin confundirse ni disolverse en la luz, apunta a un concepto de mundo todavía más aristotélico que bruniano pero, posiblemente, más cercano ya a la geometría de su tiempo que a la concepción del espacio en Aristóteles. No se resuelve el problema de aunar centralidad e infinitud, pero sí se entiende el cosmos estructurado según la geometría euclidiana, y se relaciona a los objetos según proporción matemática.

En este espacio perfectamente estructurado la naturaleza aparece como algo amable, siempre a la medida del hombre, como un escenario acogedor de la vida y la actividad humana. El mensaje es que el mundo es simple y estable, poseible, sin sombra, y que el hombre puede habitar este ámbito sin contradicciones.

Pero, efectivamente, este esquema se rompe en la pintura posterior del manierismo y el barroco, donde la unidad y la armonía se logran a pesar de la tensión creada por la distancia entre el punto de fuga y el centro de la composición, a pesar del dramatismo impuesto por una visión del mundo no ya como unitario y equilibrado sino como escindido y ambivalente. De hecho la conformación dinámica del espacio, la asimetría, la complicación de las formas y la iluminación de fuertes contrastes, ayudan a expresar esta escisión abierta entre espíritu y materia como dos niveles de realidad.

De igual modo se pierde esa visión íntima y con dimensión humana de los paisajes anteriores. El paisaje no permanece ya en los límites de la experiencia corriente, sino que se presenta un espacio inabarcable e inconmensurable, fuera de toda medida, que progresivamente se irá perdiendo en lo inespacial, en lo suprasensible y en lo infinito. Pero este espacio que se abre y nos introduce en lo ilimitado, dará paso a la amabilidad decorosa y minuciosa del paisaje dieciochesco, en el que la naturaleza adquirirá importancia por sí misma.

Ya en Claude Lorrain nos encontramos con los elementos que definirán la pintura de paisajes del siglo XVIII. Ensoñadoras visiones del pasado provocan en el espectador una melancólica pero apacible contemplación de la naturaleza. Esta concepción transfigurada del paisaje abrió a la consideración de la belleza natural como sublime e inspiró el jardín-paisaje inglés, esos *englischer Garten* con arroyos serpentinos, puentes bucólicos, templetos y casas chinas tan denostados en su momento por Hegel.

Estas bucólicas imágenes en las que el hombre se presenta cómodamente instalado en el seno de la naturaleza, evocando la edad inocente del hombre roussoniano, dieron lugar a la categoría de lo "pintoresco".

Lo pintoresco supone una visión de la naturaleza espontánea e indómita que se muestra en libertad. De ahí el gusto por las formas salvajes (montañas, torrentes, cataratas, bosques umbríos) como manifestación de una naturaleza no sometida al orden y a la claridad de la razón, imágenes dirigidas a provocar la complacencia en lo magnífico.

Se abandona pues la idea de un espacio geométrico y lineal. No se racionaliza la naturaleza, la obra de arte no se crea según la guía de la razón sino atendiendo a los caracteres ofrecidos por la propia naturaleza. Pero ya no se trata de una reproducción mimética sino de una creación de formas cuya belleza sea como la de la belleza natural e incluso puedan ser "reproducidas" en ésta con una artificiosidad que, sin embargo, pretende revestirse de naturalidad.

Este paisaje naturalista y emocional presenta una visión colorista e intuitiva del mundo, más preocupada por los efectos de conjunto que por el detalle.

más por los efectos de luz y color que por el estudio geométrico de la perspectiva, utilizando contrastes de luz y sombra que hacen más vaga pero también más significativa nuestra percepción de los objetos.

En este sentido lo pintoresco parece acercarse a lo sublime cuando dice Burke que la obra de arte puede ser sublime por su no acabamiento, porque sugiere y promete algo que aún no existe, haciendo así volar nuestra imaginación más allá del objeto presente¹.

Pero aunque lo pintoresco puede tener efectos de sublimidad, no puede identificarse con lo sublime. Para el hombre del XVIII lo sublime está ya lejos de su concepto como belleza majestuosa tal y como aparecía en Boileau. Lo sublime, dirá Burke, es lo contrario de lo bello, es lo que despierta en nosotros la más grande emoción de la que es capaz el espíritu: el placer ante el dolor y el peligro, el placer en el horror y el terror, aunque añade, con un espíritu muy dieciochesco, siempre y cuando lo veamos a distancia y con pequeñas modificaciones².

Si lo pintoresco jugaba con la luz y la sombra para dar más contraste a las imágenes y hacerlas más variadas en su volumen y consistencia, en lo sublime el acusado contraste entre luz y sombras violenta al espíritu, lo enerva y provoca la pasión, el sentimiento de poder y de grandeza.

Pero esta distinción es mucho más absoluta en Kant. El placer en lo sublime es negativo, placer en el displacer provocado por el violentamiento de la imaginación que para el sujeto supone la experiencia de algo absolutamente desmedido con respecto a sus facultades y a la estructura de su razón y sentimientos. Lo pintoresco, que es ya a finales del XVIII sólo un esquema esteotipado, desgastado, únicamente puede aspirar a provocar el placer en lo agradable. Y sólo puede ser agradable porque en último término la naturaleza no es para el hombre ilustrado un ámbito de terror sino de exploración, allí donde la razón se ocupa de encontrar un orden subyacente en principio oculto.

Pero los límites que Kant había marcado serán transgredidos y el pensamiento va a lanzarse a una aventura mucho más ambiciosa. Frente a una explicación del mundo desde el punto de vista de una causalidad mecánica, se opone una comprensión del universo como organismo, como un sistema ordenado e infinito. Así, de una concepción antropocéntrica primero y mecanicista después del mundo y del espacio, se ha pasado, en el romanticismo, a una concepción biocéntrica, de una explicación *more geométrico* a una hermenéutica vitalista de la naturaleza.

1 Burke, E. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, 1757. Parte II, sec 11

2 Burke, E. *o.c.* Parte I, sec 7

Fenómenos como la electricidad, el galvanismo o el magnetismo son interpretados como signos de la presencia de una energía vital que nutre toda existencia, y su aparición, según Baader, marca el final de la concepción racionalista cartesiana de la naturaleza.

Paralelamente se hacen incursiones en campos como la telequinesia, los sueños, el sonambulismo, la telepatía, la premonición que en el terreno ahora de lo psíquico buscan igualmente esa fuerza, ese dinamismo vital que recorre toda la naturaleza. Como dice Hoffmann: "es el inmediato dominio del principio espiritual de la vida lo que tratamos de obtener por todos los medios"³.

Así pues, este deseo de acceder a lo oculto, de penetrar en los enigmas del universo, será el objetivo principal de la filosofía de la naturaleza romántica, ya casi definitivamente separada de las ciencias de la naturaleza, las cuales siguiendo a Bacon y a Newton la entienden desde el principio de inercia y como algo que debe ser dominado por el poder de la tecnología.

El tratamiento de la naturaleza por parte de los artistas románticos entronca directamente con las posiciones de los *Naturphilosophen*. Su objetivo será penetrar el misterio del universo infinito, experimentado a través de la naturaleza visible, porque, como señala Schelling, finito e infinito enlazan del mismo modo que las partes se enlazan conformando una totalidad armoniosa.

Por lo tanto, el arte romántico no es más que un preludio, una aproximación, un capítulo del gran poema del universo, un poema pensado, según Schelling⁴, por el espíritu del mundo que concluirá en un futuro indeterminado cuando el tiempo y la eternidad coincidan.

Esta es la gran tragedia del arte romántico, saber que lo infinito es inalcanzable, que toda existencia no es más que un fragmento de ese gran poema y que la obra nunca estará cumplida porque es la representación finita del infinito. Y un arte que quiera representar lo infinito limitado no puede lograrlo más que transformándose en imagen y símbolo.

Por eso no basta, como proponía Valenciennes, con sustituir una perspectiva topográfica, realista de la naturaleza por una perspectiva sentimental que nos muestre la naturaleza no como es sino como podría ser. La transformación tiene que ser más profunda.

Ahora sólo cabe un arte que provoque no placer sino conmoción, sólo cabe una representación simbólica de una naturaleza que se concibe como hierofanía de lo absoluto. Por lo tanto el paisaje romántico no es ni quiere ser re-

3 Hoffmann, E.T.H., *Cuentos*, Madrid, Alianza, 1985, vol. 1, p.45.

4 Schelling, W.J., *Philosophie der Kunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960, par. 42.

presentación de un paisaje natural concreto sino el resultado y la expresión de una previa comprensión de la naturaleza como una totalidad viva.

Y a su vez esta concepción de un universo que es no sólo mucho más amplio que el mundo de esferas aristotélicas sino cualitativamente mucho más rico y complejo que el mundo-maquina de la física mecanicista, exige también, y este es un aspecto crucial, un nuevo sentido del tiempo.

El romanticismo introduce un cambio de dirección en este sentido. Si la ciencia había llegado a pensar y matematizar el espacio como una dimensión distinta e independiente del tiempo era porque no había entendido que es precisamente el tiempo el que hace posible el espacio, al que está vinculado de forma necesaria. Tiempo y espacio se originan simultáneamente, el espacio es tiempo estático, el precipitado del tiempo y su consecuencia necesaria, mientras que el tiempo no es más que el espacio en su continuo fluir. Si el espacio es infinito no es más que porque el tiempo es eterno, de ahí que la perspectiva de un espacio infinito venga a ser, en realidad, la consecuencia de una concepción del tiempo como eternidad.

Esta conciencia de tiempo surge de la conciencia del yo, cuando el espíritu, como dice Carus, "llega a ser capaz de imaginarse un tiempo que no existe, pues el pasado y el futuro en realidad, son igualmente inexistentes"⁵. Es decir, el conocimiento del pasado y del futuro es posible desde un espíritu que ha experimentado la eternidad. Por eso, y esto es un cambio esencial que se produce en el romanticismo, la pintura no es ya un arte espacial que muestra un segmento del acontecer temporal, sino la representación del espacio-tiempo, del espacio infinito y del tiempo eterno desde la experiencia de una subjetividad. Y este cambio de concepción del espacio-tiempo conlleva una ruptura neta con esquemas anteriores.

Por una parte se enlaza con temas que ya aparecían en el paisajismo anterior pero dándoles un significado muy distinto. Los motivos de la naturaleza utilizados en el paisaje pintoresco se magnifican y alcanzan el carácter terrorífico de lo sublime. Los glaciares, las rocas desoladas, los macizos montañosos, las tormentas y el mar embravecido, representan todo el poder de las fuerzas de la naturaleza, frente a las cuales se minimiza la figura humana que siente lo ingobernable de esta potencia que la supera.

Así por ejemplo en *La avalancha* de Turner (c) la estridencia del cataclismo queda subrayada por la presencia de árboles y rocas en un primer plano que sugieren la fuerza destructora de la naturaleza sobre sí misma, dando al mismo tiempo la idea de eternidad pero no como inmovilidad sino precisamente como una transformación grandiosa e incesante, en un continuo proceso y sucesión de vida y muerte que el hombre no puede controlar ni dirigir.

5 Carus, C.G., *Organon der Erkenntnis der Natur und des Geistes*, Leipzig, 1856, p. 140

Para subrayar la oposición entre la fuerza incontrolada de la naturaleza y la impotencia del hombre, al pie de esta obra puso Turner estos versos de Thomson:

"El sol poniente destella la tristeza de un adiós,
portentoso y fantástico a través de la tempestad en formación;
nieve espesa que se acumula, más nieve aún,
hasta que el peso enorme revienta la barrera rocosa;
se abaten en un instante sus bosques cubiertos de pinos,
y caen glaciares encumbrados, la obra de tantos años,
se lo lleva todo por delante; después viene la extinción,
y el trabajo, la esperanza del hombre, aplasta"⁶

Precisamente es esta conciencia de la inutilidad del esfuerzo la que se refleja de manera aún más evidente en *Anibal cruzando los Alpes* (d) del mismo autor, por la presencia de figuras humanas, en desorden, abatidas, situadas también en el plano inferior, que se ven impotentes, anonadadas y empequeñecidas ante la fuerza prodigiosa de una naturaleza invencible, de un fondo que se curva sobre sí mismo, con un efecto sorprendentemente dramático.

El hombre ha perdido su centralidad y protagonismo. La violencia de la naturaleza, lejos del apacible paisaje anterior, hace inútil todo heroísmo porque no hay defensa posible ante lo incontrolado, simbolizado en un fondo opresivo y amenazante.

Esa energía telúrica, esa potencia de la tierra, queda también subrayada por un nuevo tratamiento de la luz y el color. Lejos de la luz áurea y de los colores tamizados del pasado, la pincelada se libera, adquiere una extraña textura, y el color se muestra con toda su fuerza, anunciando las técnicas y la visión subjetiva del color del impresionismo.

Los elementos hasta ahora discretos, con formas y contornos cuya delimitación se lograba mediante una iluminación que buscaba el contraste y la diferenciación, parecen quedar ahora fundidos en la luz, mediante una nueva combinación de colores. Con esto queda marcada crudamente la oposición entre la luz y la sombra que, como decía Burke, es precisamente lo característico de lo sublime.

En *El vapor atrapado por una tormenta de nieve* (e), la violencia del color y el tratamiento no acabado del pigmento nos introduce en un mundo fantástico, bañado por una atmósfera extraña. El barco en lucha con un mar furioso y una tempestad amenazadora queda absorbido por el deslumbramiento de la luz y la sobria oscuridad de la tormenta. Este proceso de fusión de los objetos

6 Thomson, J., *Winter*, Londres, 1729, versos 414-424.

luz lleva a la indefinición y esta indefinición hace posible la ampliación de un espacio que se prolonga más allá del cuadro, introduciéndonos en una realidad mágica y en un tiempo ilimitado.

Ilimitado en cuanto que intemporal es también el espacio-tiempo de Venecia. La serie de obras de Turner dedicadas al paisaje veneciano va desde un tratamiento cercano a Canaletto (f), a través de un proceso de abstracción de la forma, en el que va tomando cada vez más fuerza el estudio del color, hasta perspectivas como la de *Venecia con la salute* (g) en la que no se pretende plasmar ninguna imagen sino que se pinta la luz, o mejor, la sensación de luz y sus reflejos.

Otra diferencia importante que aparece en la pintura romántica es la que se refiere al estudio de la perspectiva espacial, ya que la profundidad jerarquizada del espacio clásico queda destruida cuando las líneas de tensión se siguen más allá del cuadro buscando una sensación de espacio abierto. Las masas se descentran, hay cambios de escala, se abandona la perspectiva porque todo el espacio del cuadro queda bañado en un clima vaporoso, semionírico, en una extraña densidad atmosférica que lo absorbe todo.

La profundidad se hace así ambigua, lo que antes eran planos distintos ahora se confunden o incluso desaparecen los planos intermedios, y en ocasiones los primeros planos, optando por una perspectiva aérea, casi de cámara subjetiva como puede ser la visión desde una ventana que presenta Brechen en su *Panorámica de casas y jardines* (h). Este recurso, que después ser utilizado por la vanguardia, nos abre a una percepción y dimensión nueva del espacio al romper con la perspectiva habitual a pie de tierra.

En *Amanecer en los montes de Silesia* de Friedrich (i) no hay primer plano, la obra sitúa al espectador en una posición de suspensión e irrealidad. Y a la vez, mediante una serie de planos intermedios se nos conduce hacia la lejanía, hacia un horizonte difuminado que no es un corte, un límite espacial, sino una puerta de acceso que nos introduce en una profundidad sin final, en la perspectiva ilimitada de la luz.

El caminante sobre el mar de niebla (j), del mismo autor, consigue el mismo efecto, pero mediante un recurso distinto. Hay un primer plano pero no planos intermedios, sustituidos por la niebla, que sirve de nexo entre la figura situada en primer término y los planos del fondo (árboles y rocas) que no guardan por otra parte proporción con la perspectiva, y ese último horizonte que hace posible la sensación de espacialidad ilimitada y de irrealidad. Esta doble polaridad del primer plano y del fondo, muy separados y contrastados, introduce al espectador en la conciencia melancólica y al tiempo terrorífica de lo abismático, de lo indefinido, de lo inaprensible.

Así, la pintura de Friedrich con su precisión en los detalles y la nitidez de las figuras, por medio de la contraposición de planos nos introduce en el mismo mundo ilimitado, misterioso y, en cierto modo, amenazante que Turner con su personal tratamiento de la luz y del color.

Y no sólo es el mismo espacio, es también el mismo tiempo. Friedrich consigue pintar la eternidad recurriendo a representar un no tiempo. En sus paisajes silenciosos, casi oníricos, no hay viento, las figuras inmóviles sumidas en la contemplación sugieren intemporalidad, la eternidad de un tiempo suspendido como en *Dos hombres ante el mar a la salida de la luna* (k). En Turner, el movimiento y la energía incesante de la naturaleza presentan un mundo en continua renovación, un mundo en el que principio y fin se confunden como sugieren esos espacios curvos que parecen cerrarse siempre sobre sí mismos. En este caso es la eternidad de un tiempo circular.

Esta consideración del tiempo como un fluir donde el mañana y el ayer pueden encontrarse aparece con absoluta nitidez en la pintura de Runge. La pintura mística de Philip Otto Runge nos conduce hasta un mundo de significación teológica, en una paisajística que es, a la vez, espiritual y temporal, encerrando y manifestando el milagro de la vida divina. Si Dios se manifiesta en el mundo, la naturaleza es un enigma que hay que descifrar.

Todo esto lo expresa este fragmento de Runge:

"Cuando el firmamento encima de mí está cuajado de innumerables estrellas, el viento silba a través del espacio extenso, (...) y el sol alumbraba el mundo; el valle exhala su aroma, y yo me acuesto en la hierba (...), la tierra vive y se mueve debajo de mí, todo se funde en un acorde, entonces el alma se regocija en voz alta y vuela por el espacio inmensurable que me rodea. No hay más ni abajo, ni arriba, ni tiempo ni principio ni fin. Oigo y siento el hábito vivo de Dios que mantiene y lleva el mundo, en el que todo vive y obra: aquí está lo más sublime que podemos adivinar: Dios"⁷

En su proyectada serie de *Los momentos del día*, pretendía establecer un paralelismo entre la mañana, el día, la tarde, la noche, con los momentos de desarrollo del Universo: la primera iluminación, la configuración de sus criaturas, la aniquilación de la existencia para, en la noche, volver al origen y penetrar en la infinita profundidad del conocimiento de Dios.

En *La mañana* (l) la luz aparece sobre un recién nacido, esa luz venida del más allá ilumina el paisaje y nos introduce en un sueño cíclico. La conciencia de que el mañana está en el hoy pero también el pasado, de que todo proviene y regresa a la naturaleza, se expresa en la imagen de un perpetuo retorno al

7 Runge, Ph.O., Carta del 9 de marzo de 1802, cit. en Aesch, A.G., *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947, p. 158.

nacimiento, a un mundo en que tiempo y espacio se circunscriben a un giro eterno y cerrado sobre sí mismo.

Pero si el pasado también es el hoy porque, como señala Novalis, en el interior está la eternidad con sus mundos, pasado y porvenir, entonces el hombre es también testigo de todo cuanto ha existido, del origen del mundo igual que del último cataclismo. Posiblemente este sea el sentido, más allá de la simple representación de una imagen bíblica, de dos obras de Turner: *Sombra y oscuridad. La tarde del diluvio* (m) y *Luz y color. La mañana después del diluvio* (n), en los que se ejemplifica la simbología que proponía Goethe en su teoría de los colores. Los azules, verdeazules y púrpuras del primer cuadro pretenden comunicar la sensación de inacción, de cese y de desasosiego, mientras que los rojos, amarillos y verdes del segundo buscan transmitir alegría, viveza, calor y felicidad.

La atmósfera cargada del primer cuadro parece introducirnos en un mundo anterior a la historia, en una naturaleza que resulta inhóspita porque es indefinida, en la que, igual que en el cuadro de *Anibal cruzando los Alpes*, la amenaza del cielo entenebrecido se cierne sobre los seres vivientes situados en el espacio inferior. Este es el mundo de la tierra, el del nacimiento y la muerte, el mundo de la materia, de la oposición y la contradicción.

En el segundo cuadro la visión es apocalíptica, casi una escena de juicio final. La luz excesiva del vértice más que fijar la mirada, como sucedía en el espacio clásico, la proyecta, más que servir de centro de la atención obliga a percibir de una vez todo el entorno. Una cegadora luz rojo-amarilla parece envolver toda la realidad y si la oscuridad en el cuadro anterior anunciaba la muerte, en éste la luz anuncia la vida, es la vida.

Aquí el círculo se cierra, el ciclo se ha cumplido, ha comenzado un nuevo cielo, una nueva tierra, una nueva humanidad.

Pero si el espíritu ha sido capaz de experimentar y penetrar el misterio del mundo, del espacio-tiempo es porque el principio vital es el mismo en el hombre y en la naturaleza. Una es la vida que todo lo distingue pero que a la vez hace del todo una unidad.

Para la sensibilidad romántica, y eso se refleja en su estética, la inmensidad infinita de Dios y de la naturaleza no es un territorio oscuro y ajeno en el que se intenta penetrar con una razón que ya sabe limitada, sino que es el ámbito que considera propio y en el que habita, que cree poder pensar y sentir porque es un universo en el que la oposición y la multiplicidad se reconcilian en unidad.

Para el artista romántico somos capaces de *ver* este universo porque somos la forma más perfecta de percepción del universo, por eso si, como decía

turalaleza ensoñada y mágica, encerrada en un gigantesco silencio, abre para el contemplador un interrogante metafísico que tiene como única respuesta la decisión heroica del hombre de sumergirse en lo creado. Pero esta inmersión en la que aguarda la respuesta y el conocimiento es también un sacrificio aniquilador.

El hombre de Friedrich es un caminante, el Hiperión que no ha culminado su camino porque aún se mantiene en la ambivalencia de la conciencia escindida. Por eso, como dice D'Angers, Friedrich creó la tragedia del paisaje.

El paisaje trágico surge, pues, de la conciencia de la escisión, de la relación ambivalente con una naturaleza que se le ofrece y se le niega. El hombre felizmente instalado en lo bucólico y pintoresco de un paisaje presentado como algo admirable, ha dejado paso al héroe trágico, convulsionado y fascinado por la tarea inacabable de construcción y de reconstrucción de una naturaleza que es paraíso e infierno, madre y asesina.

Estas imágenes de escisión dan lugar a toda una tipología en el paisajismo romántico. Por una parte el paisaje sin figura, por otra la representación del hombre y la naturaleza y, finalmente, el paisaje en el que se enfrenta el hombre con la máquina. Esto último es especialmente característico de la pintura inglesa.

En las escenas de naturaleza sin figuras, como es el caso de *La avalancha* de Turner, hay una evocación del sentimiento de reconocimiento impotente ante los aspectos más sublimes y terroríficos de la naturaleza. Los fuertes contrastes de luz y sombra, de oscuridad y color nos enfrentan con fuerzas opuestas en un continuo ciclo, pero la indistinción que iguala las formas más dispares nos recuerda que todo es uno, que todo es un inmenso fluir y un continuo retorno a un mismo principio.

La abstracción e indiferenciación ponen de manifiesto el deseo de superar la nitidez de la apariencia para penetrar en el velado pero verdadero interior de la naturaleza.

Precisamente es la destrucción de la imagen lo que hace posible la expresión de lo esencial del mundo, de la totalidad del espacio-tiempo tan absoluto como ambiguo, ofreciendo así una visión sublime de la naturaleza en la que las fuerzas primigenias emergen liberadas en el estallido de la luz y el color. Es una naturaleza ante la que sólo cabe su reconocimiento como seno único de la muerte y de la vida.

En los paisajes con figuras como los de Friedrich, la turbulencia de la naturaleza ha dejado paso al silencio anonadante. Pero aunque parece más plácida no es menos terrorífica. Esas figuras sin rostro, abstraídas en su contem-

plación, sufren también esa doble atracción del anhelo y del peligro del vacío ante el espacio que se aleja, inalcanzable, hasta el infinito.

Esas figuras inmóviles, solitarias, imposibilitadas para la comunicación, forman parte del paisaje, pero al mismo tiempo resultan extrañas y ajenas a la naturaleza. El juego de proximidad y distancia en un espacio irreal y ensoñado nos introduce en la experiencia de la nostalgia romántica, nostalgia ante un horizonte fuera de nuestro alcance, pero al que se desea acceder desde una conciencia que se sabe indigente y, precisamente por ser conciencia, escindida de la totalidad.

Si el mundo turneriano es un mundo efusivo, exterior, que se presenta como el destino implacable de la vida y de la muerte, el íntimo paisaje de Friedrich nos obliga a ahondar hacia el infinito interior, hacia la desolación de una ilimitada soledad que explora el mundo más allá de la percepción sensible, a través del sueño y del inconsciente.

Pero además, en el paisaje romántico aparece un nuevo elemento que supone la apertura de un nuevo aspecto de la finitud del hombre y, por lo tanto, todavía otra escisión, lo que no hace sino añadir una nueva relación ambivalente del hombre con su mundo. Los principios de la era industrial son también el comienzo de la relación hombre-máquina y el impacto cultural de este proceso se refleja evidentemente en la sensibilidad romántica y se plasma en el paisajismo. Esta nueva relación del hombre con su entorno viene perfectamente reflejada en este texto de Dickens:

"A ambos lados, y hasta donde los ojos alcanzaban a ver en la enorme distancia, altas chimeneas apiñadas unas junto a otras y mostrando esa repetición interminable de una misma forma fea y triste que es el horror de los sueños opresivos, derramaban su peste de humo, oscurecían la luz y viciaban la atmósfera melancólica. Sobre montículos de ceniza situados junto al camino, (...) extrañas máquinas giraban y se retorcían como criaturas torturadas; haciendo rechinar sus cadenas de hierro, chillando de vez en cuando al girar rápidamente, como si sufrieran una tortura insoportable, y haciendo temblar el suelo con su agonía"¹⁰.

A partir de ahora los hornos, las fraguas, la poderosa maquinaria con su estruendo, las altas chimeneas de las fábricas, compartirán el espacio con las rocas escarpadas, los valles profundos y abismáticos, con los cielos tormentosos tan caros al espíritu romántico, pero, en cierto modo, en abierta oposición a esa naturaleza. Ahora el centro de la oposición y de la relación ambivalente se desplaza de ésta a los nuevos monstruos que comienzan a habitar el paisaje.

10 Dickens, Ch., *The Old Curiosity Shop*, cap. 45.

Todavía hay quienes como Turner son capaces de aunar el pasado de la vieja Inglaterra con los avances de la nueva tecnología, de integrar las chimeneas de una fábrica en la ladera de una montaña, como si fueran árboles gigantes, extrañas excrescencias de la naturaleza.

En *El héroe de cien combates* (p) la escena se sitúa en una fundición donde se está forjando la estatua ecuestre del Duque de Wellington. La maquinaria dentada y en sombra que posiblemente activa el fuelle que alimenta el fuego, contrasta con el fondo en el que el metal candente da lugar a una atmósfera de ignición. No hay problema para Turner en pasar de la gloria legendaria de la Inglaterra del pasado (representada en la figura de Wellington) a los símbolos de la nueva Inglaterra industrial, de un escenario casi de leyenda al mundo real de la máquina.

Pero el enfrentamiento del hombre con la máquina no siempre tuvo un final tan feliz. El poder de la técnica ofrecía al hombre la posibilidad de someter a la naturaleza pero también podía agostar la tierra y ennegrecerla, ocultar la luz y viciar la atmósfera. Y lo que es más terrible, el poder de la máquina podía degradar, triturar y deshumanizar al hombre.

La técnica era algo nuevo, impredecible, que podía ser divina o satánica, deseable o terrible, porque se presentaba como una tremenda fuerza de la que no se conocían sus límites y que, por lo tanto, debía ser debidamente encauzada.

Las construcciones de la industria todavía pueden aparecer empequeñecidas por las rocas, pero contienen una amenaza latente. La máquina es lo creado por el hombre, el símbolo de su grandeza y de su poder, pero también es lo extraño y amenazante que puede aniquilarlo.

Ahora, el terror de lo sublime se presenta en los contrastes entre las suaves laderas cubiertas de bosque, y las siluetas de las industrias con sus interminables series de chimeneas que comienzan a habitar los riscos hasta ahora inconquistables.

La visión dramática de las máquinas que giran y se retuercen, que rechinan y gimen lanzando su fuego pavoroso en la noche, sólo es comparable, como decía Dickens, con el horror de los sueños más opresivos.

Por eso en las pinturas apocalípticas de John Martin (q) que ilustran el *Paraíso perdido* de Milton, se expresa, como señala Klingender, tanto el "alborozo ante el poder cada vez mayor de la ciencia" como la incertidumbre y el terror ante ella¹¹.

11 Klingender, F.D., *Arte y revolución industrial*, Madrid, Cátedra, 1983, p.185

Si el Satán de Milton simboliza, por su inteligencia e ingenio, el avance de la nueva ciencia, y a la vez el poder de destrucción y condenación del hombre, ¿se podría encontrar mejor escenario para el infierno que el interior de una espectral industria o de un sombrío pozo minero?, ¿cabría mejor imagen de la desolación y la desesperación que unas máquinas que gimen y resoplan en una eterna agonía?

También ante este mundo-máquina el hombre encontrar la imagen de lo sublime, también, igual que ante la naturaleza, deseará y temerá.

Si tuviéramos que resumir en muy pocas palabras la sensibilidad estética del romanticismo y la forma plástica que adoptó en la pintura, quizás se podría decir que el artista romántico pretende pintar lo sublime, quiere plasmar la belleza de lo sublime y lo sublime de la belleza.

Por eso, en mi opinión, la comprensión de la estética romántica no puede ser completa sin tener en cuenta los dos elementos sobre los que he insistido y que, en general no suelen destacarse. Me refiero al cambio de la concepción espacial que supone la pretensión de pintar el tiempo, por una parte, y al impacto en el espíritu romántico de los inicios de la era industrial.

Y ambos aspectos además son esenciales para comprender la revolución estética del siglo XX. La cosmovisión del romanticismo pasó, la reflexión sobre la naturaleza que sostenía también pasó, y sin embargo la ampliación del espacio-tiempo que llevaron a cabo los pintores románticos cambió profundamente la concepción misma de la pintura y dio lugar, por tanto, a una renovación de sus aspectos formales y de sus recursos técnicos: cambios en el uso del color, en la concepción de la perspectiva, el definitivo abandono de la centralidad y de la simetría, entre otros.

El espíritu trágico, o por lo menos la reflexión profunda sobre el mundo que caracterizaba al romántico, ya pasaron. Pero la revolución en el arte que supusieron las vanguardias tiene una continuidad con la estética romántica, en un doble sentido.

En primer lugar el artista romántico pretende pintar el mundo como lo ve, pero lo ve, y lo sabe, a través de la mediación de su conciencia. No pinta mediante un previo estudio geométrico y óptico. Pinta el resultado de una reflexión sobre el mundo. Esta liberación de la subjetividad, que se constituye como el único intérprete de la realidad y como su constructor, se lleva al extremo en la vanguardia.

En segundo lugar, las vanguardias se encuentran, por decirlo así, la renovación formal y técnica de la pintura ya hecha por el romántico. Desde luego el surrealista ve la realidad de un modo bien diferente, pero su concepción del

espacio ensoñado y subreal está cerca de la que encontramos en el romanticismo. El impresionista tiene una sensibilidad y una concepción del mundo que no es romántica, pero su uso del color y la importancia que concede a la luz tuvieron su preludio en la pintura de Turner. El futurista pretende atrapar el tiempo en cuanto movimiento, y eso también le aproxima a las pretensiones de algunos románticos.

De alguna manera, y no sólo en estética, estamos al final de una época que inauguró el romanticismo. Ese mundo máquina que empezaba a introducirse en la vida del hombre, en principio como algo extraño, es hoy el medio ambiente de una gran parte de la humanidad. El hombre contemporáneo vive en un mundo que es ya, en su mayor parte artificial, ha conseguido integrar la máquina en su vida y en su sensibilidad. Cuando Monet pintó *La estación de Saint Lazare* (r) la oposición entre naturaleza y máquina ya había sido resuelta, porque el mundo de la máquina ya había sido asumido con *naturalidad*.

Y desde luego nuestra relación y nuestro concepto de naturaleza son bien distintos a los de los románticos. El romanticismo pasó, dejó una huella histórica profunda y, en estética, su herencia fue en buena medida el impulso de las vanguardias. Pero hay quizás una razón para añorar el espíritu del romanticismo: el hombre romántico se enfrenta al mundo con un talante combativo y con una conciencia heroica, el hombre contemporáneo se enfrenta al mundo buscando únicamente un refugio y un acomodo.

Relación de obras comentadas

- (a) Leonardo da Vinci, *La última Cena* (1495-1497), Convento de Santa María delle Grazie, Milán.
- (b) Rafael Sanzio, *La escuela de Atenas* (1508-1511), Vaticano, Roma.
- (c) W. Turner, *La avalancha* (1810), Tate Gallery, Londres.
- (d) W. Turner, *Anibal cruzando los Alpes* (1812), Tate Gallery, Londres.
- (e) W. Turner, *El vapor atrapado por una tormenta de nieve* (1842), Tate Gallery, Londres.
- (f) W. Turner, *Puente de los suspiros, palacio ducal y aduana* (1833) Tate Gallery, Londres.
- (g) W. Turner, *Venecia con la Salute* (1840-1845) Tate Gallery, Londres.
- (h) Carl Blechen, *Panorámica de casas y jardines* (1830-1837), Nationalgalerie, Berlin.
- (i) C.D. Friedrich, *Amanecer en los montes de Silesia* (1810-1811), Schloss Charlottenburg, Berlin.
- (j) C.D. Friedrich, *El caminante sobre el mar de niebla* (1817-1818), Kunsthalle, Hamburgo.
- (k) C.D. Friedrich, *Dos hombres junto al mar a la salida de la luna* (1817), Nationalgalerie, Berlin.

- (l) Ph. Otto Runge, **La mañana** (1808-1809), Kunsthalle, Hamburgo.
- (m) W. Turner, **Sombra y oscuridad. La tarde del diluvio** (1843) Tate Gallery, Londres.
- (n) W. Turner, **Luz y color. La mañana después del diluvio** (1843) Tate Gallery, Londres.
- (o) C.D. Friedrich, **Vista a través de la ventana** (1805-1806), Kunsthistorisches Museum, Viena.
- (p) W. Turner, **El héroe de cien combates** (1800-1810, retocado en 1847) Tate Gallery, Londres.
- (q) John Martin, **En lo alto del trono del poder real** (1826), British Museum, Londres.
- (r) Claude Monet, **La estación de Saint Lazare** (1877), Quai D'Orsay, Paris.