



Universidad de Valladolid

LO SUBLIME NATURAL: RETORNO AL PAISAJE EN EL SIGLO XVIII

Alumna: Laura López Balza

Tutor: Fernando Calderón Quindós

**TRABAJO FIN DE GRADO, GRADO EN FILOSOFÍA, FACULTAD
DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNIVERSIDAD DE
VALLADOLID**

Fecha: segunda convocatoria



ÍNDICE.

1. INTRODUCCIÓN	p.4
2. LA LLEGADA DE LA MODERNIDAD.	
2.1.El movimiento romántico.....	p.9
3. EL PAISAJE.	
3.1.A modo de definición.....	p.11
3.2.El camino a lo <i>sublime natural</i>	p.13
4. LO SUBLIME NATURAL DESDE LA FILOSOFÍA.	
4.1. La noción de <i>lo sublime</i>	p.17
5. LO SUBLIME NATURAL DESDE LA PINTURA ROMÁNTICA.	
5.1.El tránsito a la emancipación del paisaje en la obra pictórica.....	p.26.
5.2.La pintura de paisaje en el romanticismo.....	p.29
5.3.La representación del paisaje y los grandes paisajistas.....	p.33
6. LO SUBLIME NATURAL DESDE LA LITERATURA: BERNARDIN DE SAINT-PIERRE Y SU <i>VIAJE A ISLA MAURICIO</i>.	
6.1.1. El relato de los grandes viajes.....	p.38
6.1.2. Viaje a Isla Mauricio.....	p.42
7. CONSIDERACIONES FINALES	p.50
8. BIBLIOGRAFÍA	p.54

1. INTRODUCCIÓN.

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

J.M. William Turner.

Desde las montañas a los océanos, diversos han sido los lugares que fueron temidos y olvidados desde la antigüedad, pero a ellos se retorna gracias a la mirada de literatos, viajeros, pintores y pensadores. Se vuelve el mirar y el sentir hacia la Naturaleza, que despierta una especial conmoción en el espectador que la contempla: la experiencia de lo sublime. Sobre aquellos espacios naturales que el hombre ha rehuido durante siglos versa el siguiente texto.

Lin Yutang, pensador chino del siglo XIX, señalaba que “La mitad de la belleza depende del paisaje y la otra mitad de quien lo contempla” y el filósofo francés Henry-Frédéric Amiel afirmaba que “el paisaje es un estado del alma”. La Ilustración había fomentado el desarrollo de la racionalidad instrumental - en términos horkheimerianos - que avanzaba hacia un progreso técnico sin control. Como respuesta a esta situación, el paisaje y lo sublime natural despiertan el interés de algunos habitantes dieciochescos, que plantean una nueva manera de relacionarse con el entorno natural, una relación de reciprocidad entre el ser humano y la Naturaleza. Para ello se giran hacia la Naturaleza, aquello en lo que el ser humano se mueve, con el anhelo de superar la escisión que hacía situarse al individuo frente a ella y poder hacerse partícipe, formar parte de aquella inmensidad desbordante. Así pues, el acercamiento histórico y cultural al siglo XVIII, en el que la idea de lo sublime adquiere potencia, y al movimiento romántico que revitaliza la correspondencia humana con la naturaleza permite entender este aparecer con intensidad del paisaje, en parte gracias a la entrada en escena de la noción de *lo sublime* - la estimación del paisaje guarda relación con el ámbito de la estética -. La relación entre paisaje y hombre se nutre mutuamente: la percepción sensorial de éste despierta en el individuo una experiencia extrasensorial: el sentimiento de lo sublime, y es gracias a que éste pone su percepción en la Naturaleza que ésta deviene paisaje.

Para entender el alto aprecio hacia el paisaje, y en especial hacia lo sublime natural de este marco histórico, se llevará a cabo un acercamiento desde tres ámbitos culturales: el ámbito filosófico de la estética; la pintura romántica paisajista y la literatura de viajes.

La estética del siglo XVIII supone la apertura y cambio respecto a su comprensión previa por la presencia del estudio de lo sublime: la belleza, categoría estética absolutamente protagonista, se ve obligada a compartir su autoridad con lo sublime, que abre el registro de lo estético a nuevas experiencias. Lo sublime hace hincapié en la subjetividad, y culmina el debate abierto en el siglo XVII acerca del contraste entre el mundo natural - objetivo - y el de la belleza y la moral - subjetivas - ¹. Lo sublime tiene su primera pincelada con Longino, quien lo aborda desde el discurso, pero serán autores como Edmund Burke o Immanuel Kant aquellos que perfilen esta nueva categoría estrella de la estética moderna. Lo sublime se presenta como lo “nuevo bello” y su experiencia produce un sentimiento de un calado más profundo, pues mueve el pensamiento hacia la condición humana de *morituri*, hacia el devenir del que toma conciencia.

Desde la panorámica del arte, el paisaje como género necesitará de un largo proceso antes de lograr su emancipación. Durante los siglos XVIII y XIX aparece en el ámbito de la estética las nociones de lo sublime y lo pintoresco, que promueven una determinada forma de relacionarse con la naturaleza que afecta al modo de entender el paisaje: éste comenzará a valorarse por su capacidad mediadora, que permite la interpretación, representación mental y expresión del sentir del pintor.

Desde la literatura, y más específicamente desde aquella de viajes que gozó de gran éxito en este contexto, Bernardin de Saint-Pierre es un buen ejemplo de la reacción manifestada por naturalistas y filósofos frente al racionalismo que se consideraba capaz de aproximar a la verdad y al conocimiento. En Bernardin de Saint-Pierre aparece la preocupación por el cómo de la descripción, y su método ofrece una reacción a la narrativa de viaje imperante. Saint-Pierre, en efecto, busca ampliar su registro descriptivo para dar una visión más honda de la realidad que experimenta, pues el lenguaje de las matemáticas no expresa todo aquello que se da en la Naturaleza. En sus descripciones alterna los datos científicos con sus sensaciones e impresiones y las creencias de las gentes que conoce a lo largo de su periplo. Sus escritos suelen contener reflexiones próximas a la filosofía y descripciones plásticas que muestran una

¹ Conviene recordar cómo Hume, en su obra *La norma del gusto*, postula, por un lado, que la belleza es subjetiva, está en el ojo del que mira, por lo que queda reducida a sentimiento, y por otro lado los objetos contienen determinadas propiedades que despiertan el juicio. Estas afirmaciones son el origen de una nueva facultad que enfatiza lo subjetivo: el gusto.

sensibilidad por las formas y los colores comunes a las del pintor. Su obra *Viaje a la isla de Francia* (1773) permite entrever el sentimiento de lo sublime a través de una deliciosa descripción de los paisajes que encuentra en su marcha y estancia en la isla.

2. LA LLEGADA DE LA MODERNIDAD.

A pesar de que el siglo XVIII suele presentarse como marcado por la razón, fruto de la Ilustración, lo cierto es que esta definición se muestra insuficiente, puesto que en él también “[...] se agitaban pasiones desenfrenadas y violentas, sentimientos arrebatadores, hombres y mujeres tan refinados como crueles. [...] [Es] el siglo de Rousseau, de Kant y de Sade, de la *douceur de vivre* y de la guillotina [...] de la exuberante belleza tardobarroca y rococó y del neoclasicismo.”². Es un siglo dinámico, en el que conviven diversos movimientos culturales antónimos, que favorecen la riqueza de sus manifestaciones.

La Revolución francesa de 1789 trae consigo tiempos modernos y la divinización de la razón. Se cuestionan aquellos pensamientos que Occidente había asimilado a lo largo de su tradición: mientras la fe en Dios se tambalea, los hombres buscan refugio en la producción material, apareciendo en escena las grandes industrias y ciudades manufactureras de Occidente. Así mismo, es el siglo de la curiosidad por los viajes: el viajero ilustrado, observador empirista, emprende su marcha hacia lugares recónditos, olvidados y exóticos, movido por la fascinación que supone el encuentro de nuevas culturas, experiencias, placeres, emociones y paisajes. Se recupera el gusto por la alta montaña, que no había sido explorada en demasía, y hombres con intereses muy diversos se encaminan en su ascenso y estudio.

En el marco de las artes, las propiedades del objeto quedan relegadas a un segundo plano por las propias disposiciones del sujeto, que se anteponen en la idea de belleza. Fruto de ello, emergen nuevas ideas estéticas como la del gusto, el sentimiento, la genialidad o lo sublime. El cambio de paradigma estético viene motivado por un abuso de la razón ilustrada que provoca el rechazo y el escape hacia el ámbito de los sentimientos y la pasión. Así, la belleza, entendida como proporción y armonía, adquiere un nuevo sentido: huye de las reglas racionales y se identifica con lo extraordinario, lo excelso y lo impetuoso, lo sublime. Se inicia, pues, el debate estético de lo bello y lo sublime, conceptos diferentes pero no distanciados, pues lo sublime hereda características de lo bello. Este debate enlaza con el reaparecer del paisaje en un momento de gozne entre la Ilustración y el Romanticismo, y así, se relaciona “[...] la

² ECO, Umberto, *Historia de la belleza*, Barcelona, Editorial lumen, 2007, p. 237.

belleza a la Naturaleza dominada por la mano del hombre o, por decirlo más exactamente, regulada por la razón [...] Es bella en definitiva la Naturaleza que no amenaza ni inquieta al ser humano”³ mientras que lo sublime, manifestado en “[...] la tempestad furiosa, la montaña imponente o el bosque impenetrable producen desasosiego o incluso terror... pero también una manifiesta sugestión. Esta profunda conmoción nos conduce a reconocer la inconmensurable grandeza de lo que nos rodea”⁴. Lo bello enlaza con una cierta racionalidad expresada por la armonía procedente del cálculo, que en su vertiente natural puede encontrarse en lugares como la campiña inglesa o el jardín francés. Por su lado, lo sublime se proyecta más allá de lo racional, implicando un fuerte e incontrolado sentir que hace tambalear la seguridad, la centralidad de un ser humano que se ha contemplado como dueño y señor de todo. Asociado a lo natural, lo sublime se manifiesta en las cumbres nevadas de una montaña o en los fenómenos naturales que azotan en determinados momentos.

En lo que se refiere al paisaje, comienza a ser advertido de un modo diferente por la civilización occidental de principios del siglo XVIII. Bodei, en su obra *Paisajes sublimes*, se refiere a este cambio perceptivo de la siguiente manera:

[...] Desde principios del siglo XVIII estos *loci horridi* empiezan a ser frecuentados de forma deliberada y percibidos como “sublimes”, dotados de una belleza más intensa y seductora. Esta radical inversión del gusto no tiene, con todo, una relevancia exclusivamente estética: implica un nuevo modo de forjar y consolidar la individualidad gracias al desafío lanzado a la grandeza y al dominio de la naturaleza. Desde el enfrentamiento brota un inesperado placer mezclado con terror que, de manera ambigua, por un lado refuerza la idea de superioridad intelectual y moral del hombre sobre el universo entero y, por otro, contribuye a hacerle descubrir la voluptuosidad de perderse en el todo.⁵

Aquellos espacios naturales, objeto de temor y mitos que despertaba el rechazo de las gentes, son recuperados precisamente por estas emociones que conlleva su experiencia, que ponen al hombre más próximo a su condición de ser finito. Desde Schiller a Goethe la meta consiste en lograr una concepción de la Naturaleza indisoluble y viviente.

³ VVAA, *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*, Valencia, Joan F. Mateu Bellés y Manuel Nieto Salvatierra (eds.), Evren, 2008, p. 91.

⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁵ BODEI, Remo, *Paisajes sublimes*, Biblioteca de ensayo 73 (serie mayor), Madrid, Ediciones Siruela, 2011, p. 13.

2.1. El movimiento romántico.

En la segunda mitad del siglo XVIII se emprende una rebelión frente a los postulados estéticos del neoclasicismo, frente al imperio de la razón fruto de la Ilustración y al poderío industrial que modifica la relación entre hombre y Naturaleza. En este marco se produce la transición del clasicismo al Romanticismo, que aparece como una ruptura con las formas clásicas del movimiento Rococó.

Por toda Europa se extiende el Romanticismo como un reguero de pólvora. [...] Al cosmopolitismo artificial del “Siglo de las luces” se hacía suceder un sentimiento nacional vigoroso, auténtico, nutrido en las fuentes más íntimas de la raza. La nostalgia de lo que se había perdido, de la fresca y pura espiritualidad de la Edad Media, de su fantasía copiosa y alegre, del sentimiento subordinándose a la razón, condujo a una idealización de esos siglos que el Clasicismo llamó oscuros y que para los románticos se iluminan con las luces más vivas y más cálidas.⁶

El Romanticismo aparece como una vuelta a las raíces, a la liberación de los sentimientos originarios despertados por el territorio que el individuo habita, por la Naturaleza que rodea y conforma a personas y pueblos. Este planteamiento se refleja estéticamente mediante la crítica a los modelos previos, rompiendo con las formas anteriores: con la simetría, la armonía, la belleza clásica y la racionalidad. Existe en el artista un doble movimiento de la mirada: hacia el exterior, a la Naturaleza que le rodea, emociona y que es capaz de mover las potencias de su alma; y hacia su propio interior, a través de las pasiones y sentimientos despertados por semejante contemplación, que le avecinan y vinculan a lo contemplado de una manera más intensa, bajo el tamiz de su propia experiencia. Caspar David Friedrich declara en varios de sus escritos que “el pintor no ha de pintar mentalmente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí”. Esta nueva comprensión libera al arte de todas sus ataduras formales, dando rienda suelta a la imaginación y la expresión de lo interno propio. En este contexto aparece el concepto de lo sublime, como primordial de la teoría y situaciones románticas, que “[...] aludiendo a lo infinito, hacen poético lo finito”.⁷

⁶ LÓPEZ MORENO, Ignacio, *Entusiasmo y a-patía en la experiencia sublime. La construcción de la categoría estética de lo sublime como estrategia ilustrada de distinción*, Granada, Editorial de la universidad de Granada, 2011, p. 15.

⁷ BODEI, Remo, *Paisajes sublimes*, op. cit., p. 57.

El Romanticismo encuentra en la Naturaleza su objeto de estudio y culto. Florece la “Revolución del sentimiento” en la que el individuo anhela encontrar la pureza y libertad en los valores primitivos y nacionales. El Romanticismo plantea una nueva relación del hombre con el entorno: éste no se presenta como un hermoso decorado pictórico en el que el ser humano se recrea sino como un medio insólito y turbador, como ajeno, inmenso y violento. Pero, así mismo, puede convertirse en paisaje del alma, que el artista romántico plasma en su obra: éste busca el sentimiento y la libertad en su vida y en su práctica artística, que se entienden conectadas, y verá en la Naturaleza sin domesticar, fuerte y poderosa, un espejo de su anhelo, de aquello de lo cual desea formar parte.

3. EL PAISAJE.

3.1. A modo de definición.

El término “paisaje” es un galicismo que sustituye al de “país” y menudea en la literatura del siglo XVIII. Por este motivo, se vincula a la Modernidad. Paisaje y Naturaleza, aún estando vinculados, no son términos idénticos, sino que cada concepto engloba diferentes perspectivas. Como se señala en la obra *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*,

La Naturaleza es todo; es, como la propia realidad con la que a veces se confunde, o como el mundo, el planeta u otros vocablos semejantes, algo excesivo, descomunal, un desafío a los límites humanos. El paisaje, por el contrario, se presenta accesible, como una manera de acotar esa inmensa realidad, como una Naturaleza abarcable. La categoría de paisaje nos permite pensar la Naturaleza de manera menos evanescente, incluso con cierta precisión. No en vano somos nosotros -ahora ya muy claramente- quienes dictaminamos qué es un paisaje [...] Eso es primariamente un paisaje, un fragmento de Naturaleza dotado de sentido.⁸

Mientras que la Naturaleza es inmensa, aquello que desborda lo dado y el medio en el que nos movemos, el paisaje, por su parte, ofrece un cercamiento del espacio anterior: se trata de una construcción humana que acota pues es el hombre quien pone de sí mismo, otorgando un sentido al espacio que percibe y sobre el que fija su interés. En el paisaje se sintetiza la mirada de la ciencia, del arte y de la cultura: del estudio del espacio tridimensional y de la geografía, como extensión de terreno que se observa desde un emplazamiento; del arte, como percepción del mismo y cuyo valor estético se plasma en la representación de cierta extensión de terreno; y de la cultura, pues dichos paisajes reflejan la imagen de los lugares poblados por los seres humanos, conformando la historia y cultura de las sociedades.

Respecto a la perspectiva científica, se observa cómo ésta completa la mirada sobre el paisaje y contribuye a su vivencia:

Es la experiencia muy enriquecedora de la objetividad. [...] El gran cambio perceptivo respecto al paisaje lo supuso pasar, de una superposición del mito a la realidad geográfica, a una admiración directa de la misma realidad. [...] La geografía, ocupada en el conocimiento de las expresiones de la faz de la Tierra, será lógicamente una de esas formas culturales y científicas apropiadas para dar cuenta de los paisajes. En cultura va precedida, acompañada y superada por otras

⁸ VVAA, *Retorno al paisaje*, op. cit., p. 79.

manifestaciones, particularmente las artísticas. Pero en ciencia es pionera y durante largo tiempo la única observadora.⁹

Así mismo, el paisaje es un concepto que une arte y Naturaleza y se manifiesta como una entidad subjetiva y de reconocida belleza. El paisaje incorpora la subjetividad a través de la mirada de aquel que percibe y en las reflexiones artísticas sobre el paisaje se incide en la labor de la percepción. Su proceso de apreciación

[...] Requiere un cierto distanciamiento pero, al tiempo, un alto grado de empatía; conlleva una dimensión estética, una captación de lo que nos circunda como bello; y produce un inefable placer, una especie de estremecimiento de apego y fusión con el medio. [...] Para ver el paisaje tenemos que adoptar en cierto modo la perspectiva del pintor y ello implica colocar el caballete en el sitio adecuado, ni muy cerca ni demasiado lejos de lo que pretendemos captar. Y tenemos que compartir también la sensibilidad del artista: es necesario una cierta vibración interior, lo cual implica - tomémoslo prestado de Flaubert - una *educación sentimental*.¹⁰

La estética es un requisito en la construcción del paisaje por los valores que mueve: se parte del sujeto y su percepción, requiriendo de una sensibilidad y empatía para su estima. Existe una relación recíproca entre la Naturaleza y el sujeto que la habita y percibe, y el observador del paisaje puede mirarlo racionalmente o existencialmente, obteniendo un doble conocimiento: del orden natural, sus componentes y su significado, y la manera en que el propio espectador se contempla y comprende a sí mismo en este entorno.

Siguiendo a Bodei “El paisaje no es naturaleza: es cultura proyectada en las montañas, en los océanos, en los bosques, en los volcanes y en los desiertos”¹¹. La relación entre cultura y paisaje es performativa: al habitar el entorno y proyectar su actividad y valores a lo largo de la historia en un mismo territorio, el individuo consigue que el paisaje se advierta como un ente vivo y dinámico. Así,

El paisaje virginal, entendido como el que no ha sido alterado nunca por el hombre, no existe más que en muy remotas regiones inaccesibles, como una reliquia cada vez más recóndita e infrecuente. El paisaje, cualquiera que uno se encuentre, tiene la huella de la acción humana. Esta traza es muy evidente en muchos casos y en otros resulta más difícil encontrarla. Por ello la naturaleza hoy en día significa también presencia humana por doquier.¹²

⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰ *Ibid.*, pp, 80-81.

¹¹ BODEI, Remo, op. cit., p.24.

¹² VVAA, *Retorno al paisaje*, op. cit., p. 144.

En resumen, el paisaje es histórico, pues marca la existencia de las culturas que lo habitan; es un objeto geográfico; y así mismo una imagen creada, tanto por las miradas recogidas a lo largo del tiempo como por la experiencia directa y particular del entorno vital.

3.2. El camino a lo sublime natural

Existen lugares que la mayoría de los hombres han evitado durante milenios y ante los cuales han experimentado temor y espanto: las montañas, los océanos, los bosques, los volcanes, los desiertos. Inhóspitos, hostiles, desolados, evocan la muerte, humillan con su amplitud, amenazan con su poder, recuerdan a cada cual su pasajera y precaria existencia en el mundo.

Remo Bodei, *Paisajes sublimes*.

La manera de entender la Naturaleza, aquello que rodea al ser humano, en la que éste se desarrolla y que habita, se ha transformado con el propio desarrollo de la humanidad, a la par que el propio pensamiento del hombre. La diversidad de paisajes naturales provoca diferentes estados de ánimo: la campiña, los desiertos, los glaciares, las islas de los trópicos, el sistema montañoso o la llana estepa, son entornos que guardan unas características particulares que despiertan diferentes pasiones en el alma humana. Algunos de ellos, por su apariencia y por la experiencia que posibilitan, estimulan el sentimiento que se ha denominado sublime. Así, en un primer momento,

La mirada ingenua o incluso la primera indagación racional establece que la realidad es lo ajeno a nosotros, lo que está fuera, en el exterior, justo en el límite en el que termina el yo de cada cual. Empecemos por el mito clásico: el panorama que nos presenta de este ámbito terrestre en el que ha caído el ser humano no puede ser más intranquilizador. Es un orbe en el que reina la contingencia o, mejor dicho, la arbitrariedad, en la medida en que está sometido al capricho de los dioses.¹³

En el mundo antiguo, la Naturaleza se contempla como el mundo externo que se debía comprender y sobrevivir, y su interpretación combina por un lado el temor ante la su fuerza y por otro lado, como consecuencia de su inmenso poder natural, su divinización.

¹³ VVAA, *Retorno al paisaje...*, op. cit., p. 84.

Los antiguos ya conciben, de algún modo, la idea del paisaje sublime. El pensador romano Plutarco diferencia dos tipos de lugares: los *loci horribili* y *loci amoeni*, y así como los primeros corresponden a parajes serenos y felices, los *loci horribili* corresponden a lo sublime natural, pues se asocian a lo inmenso e incommensurable, a la carencia de armonía y proporción, al peligro y la muerte que ocasionan espanto.

La irrupción del pensamiento cristiano en Occidente supuso una devaluación del mundo tangible en pos del ámbito del “más allá”, de un absoluto en el que el hombre fija su horizonte, sus esperanzas y empeño. Esta negativa contemplación de lo terrenal, como emplazamiento del pecaminoso deleite o como valle de lágrimas, queda reflejada en las ideas que los medievales proyectaron sobre la Naturaleza, entendida, en fin, como un lugar turbador en que todo mal es posible.

El Renacimiento posibilita la reconciliación con la Naturaleza y un entusiasmo con los cándidos e idílicos paisajes. En este considerado período de a floración de la sensibilidad campestre se favorece la tendencia idílica de los *locus amoenus*, desarrollada en la denominada literatura pastoril.

Con la llegada de la Ilustración el hombre se siente capaz de valerse por sí, guiado por la fe en su propia razón: se piensa libre de un Dios omnipotente y él mismo toma el relevo, considerándose capaz de dominarse a sí mismo, a los demás y al medio que le rodea, con el sólo ejercicio de su pensar. Así es como

El hombre ya no se siente tan a merced de las fuerzas naturales. Más aún, el europeo orgulloso se ha lanzado a la conquista del mundo. El planeta le pertenece y, como resultado de ello, tiene la impresión de que puede embridar la fuerza de esos elementos que antes le aterrorizaban. Su arma, la Razón. [...] El canon ilustrado representa así no sólo el fin del terror mítico sino la venganza del ser humano. Si un jardín es un fragmento de Naturaleza -pero, como el propio concepto de paisaje, un fragmento con significado- el jardín dieciochesco se convierte en el epítome de la Naturaleza domesticada. Más aún, sometida a los caprichos del hombre.¹⁴

El pensamiento, liberado de la teología, comienza su expansión y se ocupa de los más diversos ámbitos y cuestiones que preocupan al renovado hombre moderno. En las artes y las ciencias tiene lugar un giro copernicano que trasforma la manera de comprender y contemplar el espacio que rodea al hombre.

¹⁴ Ibid., p. 89.

En este contexto aparece la perspectiva moderna del paisaje, que a medio camino entre los siglos XVIII y XIX pasa a convertirse en uno de los principales motivos de interés:

[...] el paisaje era un objeto general en el que se mezclaban sensaciones y emociones de todo orden con las observaciones instrumentales y las experiencias de campo. En el paisaje se fundían ciencia, cultura e individuo. En consecuencia, el vocabulario paisajístico comprendía conceptos científicos y sensaciones emotivas, ampliado con la ayuda de figuras geométricas, comparaciones arquitectónicas, florales y zoológicas y de una emergente iconografía específica de panorámicas, vistas, viñetas, croquis, apuntes, etc.¹⁵

Como se ha comentado anteriormente, el movimiento romántico renueva y promueve el interés por la Naturaleza. La Naturaleza, como un ser viviente y teleológico, despierta en el hombre una exégesis del paisaje a través de su contemplación y experiencia, que le aproxima a su objeto de observación de una manera más rica y profunda. A finales del siglo XVIII, la montaña ejerce sobre todo una atracción fascinante. Como señala Pimentel, “La montaña, en efecto, permite recoger todos los cuadros posibles, es fuente de conocimiento, manifestación reunida de toda la belleza del mundo natural y de toda su diversidad, dispuesta en líneas isométricas”.¹⁶ De todos los paisajes considerados sublimes es la montaña aquella que despierta el mayor interés entre la cultura ilustrada: su desmitificación corre a cargo de los estudiosos científicos que la liberan de miedos colectivos mientras que la labor de escritores y pintores se centra en divulgar el sentimiento benéfico de una vuelta a la Naturaleza.

“[La cima nevada de la montaña] [...] es en esta última donde el espectáculo grandioso de la naturaleza adquiere un dramatismo peculiar, un dramatismo que viene determinado por la *soledad* y la *libertad*”.¹⁷ Esta nueva sensibilidad conduce al ser humano a elevar su mirada de la llanura de los pastos a los picos montañosos, a las cumbres de aquellos colosos plenos de peligros y vicisitudes que anteriormente habían sido cargados de magia y mitos atemorizantes: “El llano y la montaña son dos mundo separados, y a cada uno de ellos le corresponde un repertorio de realidades. Allí todo es

¹⁵ Ibid., p. 357.

¹⁶ PIMENTEL, Juan. *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*, Madrid, Ediciones Marcial Pons Historia, 2003, p. 192. La ascensión de Petrarca al monte Ventoux de Avignon en 1353, con el único fin del deleite que dicho paisaje pudiese ocasionar se considera el inicio de una reforma en la sensibilidad occidental hacia la Naturaleza.

¹⁷ Ibid., p. 194.

familiar para el hombre; aquí todo le parece extraño”.¹⁸ Así, lo que antaño había sido olvidado y evitado pasa a ser objeto de una curiosidad que despierta en el hombre la necesidad de adentrarse y conocer aquella fuente de misterios y vivencias sensoriales que hasta entonces habían quedado ignoradas.

La exploración de las particularidades escenográficas de la montaña, transitar por sus bosques, lomas y picos, al aire libre y bajo determinadas condiciones ambientales ofrecen al paseante materia para la reflexión y la ensoñación. Pintores, escritores, pensadores y científicos posan su mirada y curiosidad sobre esta nueva realidad natural que se abre, añadiendo a lo observado su propia realidad interior, y a través de sus trabajos introducen este interés en el seno social. El paseo por el paisaje se plantea como un fin en sí mismo, como una filosofía del mundo natural que perfila, por un lado, una personalidad humana más entregada al estudio de la Naturaleza, alejada de las urbes y de su propio yo; y por otro, una sensibilidad que convertirá lo vegetal en objetos de deseo y la Naturaleza en especial expresión de una vida alejada del racionalismo imperante: la vuelta a la Naturaleza, la revolución desde el individuo y lo cotidiano, y la revaloración del sentir.

¹⁸ CALDERÓN QUINDÓS, Fernando, *Creating nature through science and art: Discovering the mountain in the 18th century*, en *The Paths of Creation*, Sixto Castro y Alfredo Marcos (eds), Berna, Peter Lang, pp. 177- 193, cita el p.183 (traducción nuestra).

4. LO SUBLIME NATURAL DESDE LA FILOSOFÍA.

Popularmente, *lo sublime* se asocia a lo grandioso o solemne, pero un estudio del término revela cómo dicha caracterización se muestra insuficiente. Lo sublime aparecerá por vez primera en la obra del autor griego Longino, quien lo aborda como una construcción conceptual presente en el ámbito del discurso. A partir del siglo XVIII lo sublime queda vinculado y contrastado con el concepto principal de la estética occidental hasta el momento: lo bello, asociado desde la antigüedad a las ideas de bien y de verdad. Para Burke, Reynolds, Kant, Diderot o Delacroix

[...] lo sublime proporcionaba un receptáculo semántico flexible que permitía expresar las nuevas y oscuras experiencias románticas del sobrecogimiento, el terror, la experiencia de la infinitud y de lo divino, que comenzaban a romper los recatados confines de los sistemas estéticos precedentes. Tan impreciso e irracional como los sentimientos que trataba de nombrar, lo sublime podía aplicarse tanto al arte como a la naturaleza: de hecho, una de sus expresiones más importantes fue la pintura de paisajes sublimes.¹⁹

Lo bello y lo sublime expresan manifestaciones del gusto, erigiéndose como categorías antagónicas pero complementarias en la relación entre sujeto y mundo: lo sublime parece querer satisfacer la necesidad de derribar las fronteras entre el individuo y su entorno con el fin de estrechar nuevamente los lazos que les unían.

4.1. *Lo sublime natural desde la filosofía: la noción de lo sublime*

A través de un recorrido por las ideas de pensadores como Longino, Edmund Burke, Emmanuel Kant o Remo Bodei, quienes han dedicado parte de su estudio a profundizar en este término, pueden entenderse los matices y el desarrollo del concepto de sublime. El griego Longino, sobre los siglos I y III, fue el primero en acercarse al discurso de lo sublime. El autor emplea dicho concepto para referirse al ámbito discursivo, confiriendo al lenguaje un poder y fuerza que dejan su impronta en el oyente: la grandeza de espíritu es su causa principal, entendida como un don recibido. Esta caracterización será desempolvada por pensadores de inicios del siglo XVIII que “[...] se refieren aún a un

¹⁹ VVAA, *Retorno al paisaje*, op. cit., p. 312.

“estilo sublime” y, por tanto, a un procedimiento retórico adecuado para temas heroicos y expresado a través de un lenguaje elevado, capaz de hacer sentir nobles pasiones”.²⁰

Edmund Burke ofrece una definición de lo sublime a medio camino entre la concepción de Longino y la propuesta kantiana. En su obra *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de 1756, lo sublime se presenta como una experiencia estética que requiere del uso de todos los sentidos, y a la que se accede mediante la conexión empírica entre el medio y los sentidos: estimula la aparición de sentimientos irracionales extremos como el terror, el peligro, el asombro o el dolor, opuestos al placer positivo que la belleza permite gracias a la razón y la sensibilidad. La belleza y lo sublime son dos ideas que Burke compara y diferencia. Debido a que lo sublime tiene su fundamento en el dolor y lo bello en el placer, del primero resulta la admiración y del segundo el amor. Las grandes dimensiones, lo áspero y negligente, la línea recta, lo opaco y oscuro, lo sólido y macizo son características asociadas a lo sublime; mientras que lo pequeño, lo pulido y lo liso, la curva, la claridad y la transparencia, la ligereza y la delicadeza son atributos de la belleza.

Según Burke, para que los objetos que tenemos enfrente muevan nuestras pasiones y despierten nuestra curiosidad, han de tener cierto grado de novedad y excitar dolor y placer por otras causas. Así, “la mayoría de las ideas capaces de causar una poderosa impresión en la mente, ya sean de dolor o placer simplemente, o modificaciones de éstos, se pueden reducir prácticamente a dos puntos clave, la autoconservación y la sociedad. [...]”.²¹ A la sociedad pertenece la cualidad de la belleza, pues su contemplación inspira una sensación de alegría y placer. Por su parte, las pasiones pertinentes a la autoconservación se relacionan con el dolor o el peligro. Burke adscribe a lo sublime un especial desagrado, producto de la desaparición de un dolor, al que denomina “deleite”. Entra en juego la dicotomía dolor-placer, siendo la noción de dolor, vinculada al terror y al peligro, aquella que goce de preeminencia, al provocar emociones más intensas que el placer. Pero es la sensación de tener cierta distancia y posición de seguridad ante el objeto terrible, la que permite que éste no nos paralice sino que se desarrolle el extraño deleite de lo sublime, como el propio autor ejemplifica

²⁰ ECO, Umberto, *Historia de la belleza*, op. cit. p. 278.

²¹ BURKE, Edmund, *De lo sublime y lo bello*, Madrid, Alianza editorial, 2014, p. 78.

[...] Si el dolor y el terror se modifican de tal modo que no son realmente nocivos; si el dolor no conduce a la violencia, y el terror no acarrea la destrucción de la persona [...] son capaces de producir deleite; no placer, sino una especie de horror delicioso, una especie de tranquilidad con un matiz de terror; que, por su pertenencia a la auto-conservación, es una de las pasiones más fuertes de todas, su objeto es lo sublime.²²

El hombre, al contemplar la inmensidad del mundo, se sabe parte de él y por ello desea estrechar lazos, pues busca asemejarse a aquello que contempla. Aparte de inmensa, descubre que la Naturaleza es poderosa y que está a merced de su fuerza. Esta consciencia pone en juego su instinto de conservación, pues experimenta el temor y el peligro del medio que le rodea, pero a su vez se mezcla con un sentimiento de alivio que produce deleite, pues al contemplar toma conciencia de la Naturaleza, siendo su propia razón la que le ofrece resguardo y protección.

El autor diferencia dos tipos de sublimidad: “lo sublime del poder” y “lo sublime de la magnitud”. Lo sublime del poder trae a escena el sentimiento de terror, que se presenta como el principio fundamental de lo sublime. Así, mientras que los placeres siguen a la voluntad, “[...] el dolor siempre es infligido por un poder de algún modo superior, porque nunca aceptamos el dolor de buena gana. Con lo cual, la fuerza, la violencia, el dolor y el terror son ideas que asaltan nuestra mente de golpe, una tras otra.”²³ Burke postula que privaciones como la vacuidad, la oscuridad, la soledad o el silencio son grandes y sublimes, porque todas ellas son terribles.

El sentimiento de asombro tiene su fundamento en lo sublime de la magnitud, de la dimensión, que aparece en la relación del hombre con la Naturaleza,

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la naturaleza, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebató, mediante una fuerza irresistible. El asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos interiores son admiración, reverencia y respeto.²⁴

²² *Ibid.*, p. 192.

²³ *Ibid.*, p. 109.

²⁴ *Ibid.*, p. 99.

Así, el asombro paraliza al hombre, no deja lugar a la razón pues el sentimiento le desborda e invade, y guarda relación con la dimensión. Dentro de las categorías de la dimensión, destaca la idea de la altura o la longitud. La grandeza y vastedad en la dimensión, para Burke, remite y aproxima a la idea de infinito, y ésta vuelve a llevarnos a una especie de “horror delicioso”.

Por su parte, Immanuel Kant aborda el tema de lo sublime en dos de sus escritos, en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) y en su *Crítica del juicio* (1790). Al igual que otros autores que tratan la estética, a lo largo de su obra *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* establece una constante comparación entre las ideas de belleza y sublimidad, que permiten clasificar ideas, sentimientos, cualidades, paisajes... dentro de cada categoría. Comienza aclarando esta distinción:

Este delicado sentimiento que ahora vamos a considerar es principalmente de dos clases: el sentimiento de lo sublime y el de lo bello. La emoción es en ambos agradables, pero de muy diferente modo. La vista de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa, o la pintura del infierno por Milton producen agrado, pero unido a terror; en cambio, la contemplación de campiñas floridas, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción de Eliseo o la pintura del cinturón de Venus en Homero, proporcionan también una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que aquella primera impresión ocurra en nosotros con fuerza apropiada debemos tener un sentimiento de lo sublime; para disfrutar bien la segunda es preciso el sentimiento de lo bello. Altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado son sublimes: platabandas de flores, setos bajos y árboles recortados en figuras son bellos.²⁵

Kant se suma a los postulados de Burke respecto a lo sublime y el terror. El pensador habla de una universalidad subjetiva -y por lo tanto estética- referente a la relación de la representación con el sujeto. “Las diferentes sensaciones de contento o disgusto obedecen menos a la condición de las cosas externas que las suscitan que a la sensibilidad peculiar de cada hombre para ser grata e ingratamente impresionado por ellas”.²⁶ Por tanto, no se encuentra lo sublime en la naturaleza de las cosas, sino que es una propiedad ética y estética del ser humano que le permite situarse sobre las fuerzas de la naturaleza. Sublime no es el objeto sino la disposición del espíritu causada por una representación específica que irrumpe en el juicio reflexivo. Ante la experiencia de lo

²⁵ IMMANUEL, Kant, *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*, Madrid, Colección austral, Espasa Calpe, 1984, p. 13.

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

sublime, nuestra naturaleza sensible queda subyugada, apareciendo un inquietante y negativo placer, una sensación de malestar que tiene el efecto de despertar la grandeza moral debido al triunfo de la propia individualidad que sobre las fuerzas naturales. El filósofo destaca cómo las grandes alturas y profundidades así como los largos espacios de tiempo correspondientes al pasado y al porvenir son sublimes, pero mientras la altura y el pasado causan estremecimiento, sensación de lo “sublime terrorífico” la profundidad y el porvenir ocasionan asombro, sensación asociada a lo “sublime noble”.

En la *Crítica del juicio*, obra más tardía, aborda lo sublime desde el plano intelectual, desde la facultad de juzgar. Presenta las categorías de lo sublime, que clasifica en lo sublime matemático y lo sublime dinámico. Lo sublime matemático atañe a la idea de magnitud:

Resumiendo esta doble tipificación, nos enfrentamos a lo sublime matemático cuando en la Naturaleza aparece algo extremadamente vasto y nuestra imaginación se extenúa en la idea de abarcarlo todo. Es aquí en donde nos hacemos conscientes de cierta supremacía de la razón y descubrimos cómo lo sublime nos revela nuestra propia limitación, al mismo tiempo que nos hace descubrir en nuestra razón otra medida no sensible “que comprende en ella esta misma infinidad como una medida, ante la cual todo es pequeño en la naturaleza, y nos ha mostrado por esto en nuestro espíritu una superioridad sobre la misma considerada en su inmensidad” [Kant, *Crítica del juicio* 79].²⁷

Lo sublime matemático queda ejemplificado en el cielo colmado de estrellas: se imaginan límites que sobrepasan los sentidos y el entendimiento humanos. Por su parte, lo sublime dinámico se corresponde con las ideas de potencia y fuerza halladas en la Naturaleza –cielos tormentosos cubiertos de nubes y relámpagos, volcanes en erupción, huracanes o tempestades- que el juicio estético considera que no tienen poder alguno sobre el ser humano. Esta manera de entender lo sublime de la fuerza natural contiene un valor moral, imprescindible para la correcta comprensión de dicho concepto. Daniel O. Scheck lo explica de la siguiente manera:

El agrado que suscita lo sublime es un placer que proviene de un pesar; aún más, el dolor y la angustia son condiciones necesarias para lo sublime. Es un placer “negativo”, según Kant, un sentimiento de liberarse de las restricciones de la sensibilidad y penetrar en la dimensión suprasensible de uno mismo; es la experiencia subjetiva que nos hace conscientes de nuestra propia superioridad moral frente al mundo y sus objetos. En consecuencia, no se trata de un placer

²⁷GAETE CÁCERES, Miguel Ángel, “Ad infinitum: implicaciones de lo sublime en la contemporaneidad”, *Aisthesis* n° 56, Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 53-68, 2014, cita en pp. 55-56

sensual, de un goce de los sentidos, sino de un placer moral, un goce ético si se quiere. Así, lo sublime termina por erigirse en un puente estético que une lo sensual y lo moral, lo natural y lo espiritual, el dolor y el placer, en el propio sujeto. Creo que recién aquí se agota el sentido de lo sublime para estos autores, en la posibilidad de reunificar al sujeto escindido por la propia Modernidad.²⁸

Las experiencias asociadas al peligro, terror o dolor, aquello que amenaza nuestra estabilidad son capaces de despertar en el individuo el sentimiento de lo sublime, transformándose esa primera impresión negativa que atemoriza en un sentimiento de elevación y superación subjetiva. El hombre lo advierte como un espectador, debido a la distancia estética con aquello que amedrenta. El dolor y el peligro se advierten como una amenaza latente pero no concretada.

Para concluir este apartado, se introducirá el estudio llevado a cabo por Remo Bodei en tiempos más recientes. El autor escribe acerca de lo sublime natural en su obra *Paisajes sublimes* (2011) y reflexiona sobre la irrupción de este concepto en el ámbito de la estética y de la pérdida de la hegemonía por parte de la idea de belleza: lo sublime es lo nuevo bello pues despierta en el hombre aquel escalofrío, el “delirio divino”, el arrebatado que antes ocasionaba la belleza gracias a su armonía y perfección. Lo sublime parece agitar unos sentimientos que amplían el goce estético que antaño proporcionaban los cánones de la belleza, sentimientos asociados al miedo, el displacer o el agobio total de los sentidos.

Mientras que lo bello seduce, acerca a personas y cosas y hace a los hombres más proclives a la sociabilidad, lo sublime arrastra, atrapa, aleja de los demás y aísla al individuo. Lo coloca, en soledad, ante el pensamiento atormentado de lo irrecuperable de la vida, que se acaba, y de lo ineluctable de la propia muerte, ante el negativo alter ego que lo acompaña, ante el fantasma de su futura ausencia del mundo.²⁹

Así, para Bodei, la experiencia de lo sublime supera aquella que proporciona la belleza, pues tiene su raíz en las emociones procedentes de los conflictos humanos que no pueden solventarse jamás, así como en los insuperables límites fruto de su finitud, que se reproducen incesantemente. La pérdida de protagonismo de lo humano, la herida narcisista que supone no presidir el universo, favorece la irrupción de la idea de lo

²⁸ SHECK, Daniel, “Lo sublime en la Modernidad. De la retórica a la ética”..., op. cit., p. 81.

²⁹ BODEI, Remo, op. cit., p. 42.

sublime. Pero para el autor, aquello que define realmente lo sublime es el hecho de que el individuo no puede representarse las ideas absolutas. Escribe:

Esto es precisamente lo sublime: la imposibilidad de representar por medio de la imaginación unas ideas (como el infinito, la libertad o la totalidad) que son intrínsecamente imposibles de representar porque son ab-solutae, porque están desligadas de toda imagen sensible concreta [...] Lo sublime escapa, por tanto, a toda representación exhaustiva; niega y desafía los confines en un reiterado plus ultra; regresa al caos, rebelde a todo orden. Sólo se puede definir en términos negativos, como ausencia: son sublimes la noche y la oscuridad (en tanto que ausencia de luz); el silencio(en tanto que ausencia de sonido); el vacío, en tanto que ausencia de materia y de objetos); la soledad (en tanto que ausencia de compañía); el infinito (en tanto que ausencia de límites, y es esta “la prueba más fidedigna de lo sublime”), y sobre todo la muerte (en tanto que ausencia de todo). La muerte, o como la rebautizó Burke, la “reina de los terrores” es el objeto más sublime que existe, porque amenaza de raíz la propia conservación.³⁰

Los estudios sobre lo sublime natural, que no gozaron de larga duración, se localizan según Bodei, entre *Los placeres de la imaginación* de Addison (1711), y la *Crítica del juicio*, de Kant (1790), y con Burke (1750) alcanza su punto cumbre. Lo sublime natural emerge en Gran Bretaña a principios del siglo XVIII, independientemente de lo sublime literario longiniano, y guarda relación con un querer medirse del ser humano con lo infinito, con lo desmesurado de la naturaleza -de las montañas, de los océanos o de los desiertos-, que le descubre el extraño placer del horror a lo inmenso y temible. La *horrída belleza*, aquellos aspectos que acercan a la experiencia de lo terrible en la Naturaleza, despiertan en el hombre una emoción estética superior, pues el ser humano “se da cuenta de su pequeñez y de la vulnerabilidad de su cuerpo, sabe que habrá de sufrir y de morir, pero el desafío aceptado -que termina con una rendición aparente, con un “dulce naufragio”- lo fortalece y alimenta su autoestima”.³¹ Es, por tanto, la Naturaleza que evoca terror y dolor -no el arte - aquella que despierta la idea de lo sublime. Bodei explica que “de forma análoga a la teodicea- justificación de Dios por la presencia del mal- , lo sublime constituye ahora también una especie de fisiodicea estética, de justificación de la naturaleza por la presencia de lo feo, de lo hórrido y de lo amenazador”.³² Emerge en el ser humano, consciente de su menudencia en relación a la inmensidad y poder de lo creado, gracias al uso de la razón, una dignidad y superioridad frente a la Naturaleza. El hombre adquiere una doble actitud: por un lado, contempla los

³⁰ *Ibid.*, p. 44.

³¹ *Ibid.*, p. 33.

³² *Ibid.*, p. 34.

espectáculos naturales, que ocasionan en él inmovilidad y perplejidad; por otro lado, se emplaza en una prudente distancia de seguridad frente a la inmensidad, que le permite no caer en el terror absoluto.

Este contacto con la infinitud a través de la Naturaleza estimula un determinado estado en el hombre, aproximándole a la idea de Dios: en el lado más tremendo de ésta puede presentirse la divinidad, su inmensidad y poder. Por tanto, la consciencia de la descomunal desproporción entre lo finito -el ser humano- y lo infinito -la Naturaleza- ponen al hombre en la disposición de un conocimiento determinado: el ser humano pone su objetivo en un horizonte que coincide con “un más allá” y que guarda relación con la infinitud, lo absoluto, la eternidad y, en última instancia, la divinidad.

5. LO SUBLIME NATURAL DESDE LA PINTURA ROMÁNTICA.

Se nos adiestra en ver y en sentir, o mejor una vista exquisita no es más que un sentimiento delicado y fino. Así un pintor ante un hermoso paisaje o ante un hermoso cuadro entra en éxtasis por cosas que un espectador vulgar ni siquiera nota. ¡Cuántas cosas solo se perciben gracias al sentimiento y no es posible darles una explicación! ¡Cuántos “no sé qué” se representan a menudo, que solo el gusto puede juzgar! El gusto es en cierto modo el microscopio del juicio, porque muestra las pequeñas cosas, y sus operaciones empiezan donde terminan las del juicio. ¿Qué se requiere, pues, para cultivarlo? Ejercitarse en ver y en sentir.

Jean-Jacques Rousseau, *La nueva Eloisa*, 1761

Rousseau considera de gran importancia el educarse en el mirar y el sentir, pues de este modo el ser humano puede acceder a sentimientos de mayor calado. El pintor, ejercitado en el mirar y habiendo desarrollado su sensibilidad hacia todo aquello que le rodea, es el paradigma. Se apunta de nuevo al sujeto: éste posee una capacidad de sentir que, con frecuencia, no puede ser conceptualizada, y que guarda relación con el gusto, que a su vez apunta a determinados tipos de juicio. El paisaje, pues, exige de su intérprete, al igual que sucede en la práctica pictórica: éste ha de contemplarlo y sentirlo, para después plasmarlo en un lienzo que muestre la síntesis de lo presenciado y lo vivido. A causa de su deseo de experimentar el paisaje, el pintor romántico deviene explorador: carga sus telas, pinceles y pigmentos y se sitúa *au plein air* delante de la inmensidad natural, llevando a cabo una mirada inteligente y creadora que comprende las partes y el todo, la diversidad de flora y el medio en el que se sitúa. Resultado de esa mirada profunda, que ahonda en la realidad exterior y que mueve el mundo interno, se compone la obra, a base de empastes de color.

Bajo ese marchamo se esconde una profunda transformación de la mirada, de la sensibilidad, del arte y de la manera de entender la relación del hombre con la Naturaleza. Hemos desembocado en el reino de la subjetividad. El pintor ya no tiene que dar cuentas a nadie sobre la relación entre lo que plasma en el lienzo y lo

que está *ahí fuera*, porque él es quien decide qué es lo que está fuera y qué merece ser recreado.³³

Así pues, el pintor, que ha ganado en libertad práctica, es quien decide aquello que representa, y su mirada constructora es capaz de deleitarse con lo más insignificante llegando a plasmar la fugacidad de un momento, el color, la luz y la emoción de un instante irrepetible, eternizándolo con su quehacer. Por tanto, el paisaje como protagonista es interpretado por el artista romántico, cuya obra refleja también parte de sí y de la Naturaleza, que se representa a través de manchas y trazos de pigmentos, cargándose de simbolismo. “Cuando la Naturaleza sustituye al tema sacro, histórico o cotidiano, queda impregnada de una cierta trascendencia o, al menos, de un cierto simbolismo. El paisaje, a su manera, también quería decirnos algo”.³⁴ La importancia de la pintura en el desarrollo de la actitud estética hacia el paisaje es clave: el paisaje, capaz de despertar sentimientos en aquel que le dedica su atención, se incorpora a la pintura como un fin digno de ser representado y de constituir su propio género. Este interés manifiesto del artista es la semilla que favorece la introducción y expansión en otros ámbitos de la cultura y la ciencia.

5.1.El tránsito a la emancipación del paisaje en la obra pictórica.

La perspectiva del ser humano respecto de la Naturaleza y su representación artística han tomado caminos paralelos, retroalimentándose. Ha sido necesario un largo tiempo para que la pintura aceptase por fin al paisaje como un género. Su conquista es un proceso histórico que va desde comienzos de la Edad Moderna hasta la cultura actual, en la que se da una valoración de la Naturaleza por sí misma. En la tradición pictórica el paisaje comienza su andadura en el Renacimiento, desarrollándose en el paisaje flamenco y holandés del siglo XVII, y en los siglos posteriores contará con una presencia será cada vez mayor, hasta llegar a representarse sin la necesidad de albergar personajes en el siglo XVIII. El entorno se estetiza, dejando de servir a fines religiosos para pasar a tener valor en sí, a ser el punto de partida de la obra.

³³ MARTINEZ PEÑARROJA, Leopoldo, *El paisaje: el Romanticismo como búsqueda de lo sobrenatural, de lo trascendental, de la divinidad en la naturaleza*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, pp.103-104.

³⁴ *Ibid.*, p. 103.

Para que la naturaleza y el entorno fueran considerados como entes autónomos en la representación y no como soportes religiosos, hizo falta una educación moral del ojo con la consiguiente *profanación del mundo*. El paso que supuso la independencia de un fragmento de naturaleza portadora de *gracia propia* no tomada del registro religioso, cambió radicalmente la dirección de la mirada desde el cielo a la tierra -y no sólo en sentido figurado-, de ahí que se abandonaran las metáforas y se llegara al entendimiento de que la naturaleza puede estar en todas partes, aunque no así el paisaje que nace tan sólo en el ojo del que mira.³⁵

Pero antes de llegar hasta este punto, la representación del paisaje ha recorrido un camino de progresiva emancipación. Veamos.

En la pintura medieval fue común que el escenario que alojaba a los personajes, el fondo del lienzo estuviese cubierto por pan de oro: así, los protagonistas parecían flotar, ingrátidos, sobre dicho fondo dorado que simbolizaba lo sagrado y trascendente. Esta práctica entra en decadencia en el siglo XIV, cuando pintores como Giotto o Ambrogio Lorenzetti comienzan a representar los primeros paisajes como acompañamiento a sus escenas. El paisaje comienza a estar patente, pero “[...] no podemos hablar todavía del resultado del placer de ver y hacer ver, es decir, de una utilización autosuficiente del entorno, sino de un empleo de alegorías definidas por su carácter moralizador.”³⁶

El paisaje, que se presentaba en las obras como un elemento secundario, un fondo en el que situar los personajes, deja de ser simple acompañamiento para protagonizar la temática de los lienzos. Hay quienes afirman que el paisajismo como género pictórico y conquista cultural irrumpe en Occidente en la pintura italiana de los siglos XIV y XVI, en obras que ilustran paisajes bíblicos tales como la expulsión del Edén o la adoración de los reyes magos; otros la ubican en la pintura italiana renacentista; y otros, en fin, piensan que el lugar es Flandes y la época el siglo XVII. Como quiera que sea, lo cierto es que paisajistas de la talla de Joachim Patinir, P. Bruegel o Alberto Durero son representantes de esta nueva especialidad pictórica, que comienza a tener repercusión y demanda social.

Entre los siglos XV y XVI surge la representación del paisaje, aunque hasta el siglo XVIII se considera un género inferior. Pintores de los Países Bajos como los hermanos Van Eyck se complacen en recrear minuciosamente detalles de paisajes cercanos a los

³⁵ SANTIAGO MARTIN DE MADRID, Paula, *Visiones del entorno. Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales*, Universitat Politècnica de València. 2009, p. 35.

³⁶ *Ibid.*, pp. 82-83.

locus amoenus. En esta época, el paisaje forma parte de la escena, se integra en el relato de la representación. Comienza el uso de la perspectiva panorámica, introducida por Patinir. Así mismo, los pintores emplean el orden y medida que les proporciona la perspectiva lineal: el paisaje estaba supeditado a lo humano, simbolizando los defectos y virtudes humanos, y el deseo de orden y racionalidad se extiende al propio entorno, que se humaniza bajo estrictos cánones de belleza (control y uso decorativo). Este vínculo entre cultura y Naturaleza se refleja en la construcción del jardín -el de tipo francés será su máximo exponente- donde la pseudo-naturaleza toma la forma de un microcosmos simbólico.

La pérdida de temor a la Naturaleza desconocida, la inquietud por ampliar la experiencia sobre el espacio a través de las expediciones a otros continentes o la Reforma protestante son factores que determinan un cambio en la relación entre el hombre y la Naturaleza y la mirada de éste hacia el paisaje. El paisaje adquiere relevancia en la representación y aumenta su peso y proporción en el cuadro a medida que el ser humano va reduciendo su tamaño y protagonismo.

Al respecto, es interesante constatar cómo en el transcurso de los siglos XVII y XVIII vamos a asistir a un proceso de objetivación del entorno en el que, a medida que la naturaleza se objetiva, las miradas se van constituyendo con un sentido más subjetivo. Este interesante proceso bipolar permite la exploración de un camino en el que la investigación del exterior favorece el desarrollo del mundo interior de los artistas.³⁷

La cultura barroca se aleja de los ideales renacentistas, caracterizándose por nociones como las de desorden, inestabilidad y artificiosidad próximas a los valores adoptados por el Romanticismo. Por una lado, el Clasicismo barroco aporta una mirada solemne de la Naturaleza: paisajes grandiosos y serenos con presencia de ruinas arquitectónicas que representan lo heroico y la antigüedad clásica - el designado *paisaje filosófico*- y la temática de tradición pastoril - vida de goce y despreocupación- , la Arcadia temática que actúa como referente de una Naturaleza que alcanza un determinado valor y significación. Por otro lado, en la Holanda protestante se presencia un doble acercamiento al paisaje: en primer lugar, la práctica artística despoja a la naturaleza de cualquier resonancia heroica para representarla con la mayor verosimilitud posible, como si de un inventario objetivo se tratase, fruto de una meticulosa

³⁷ SANTIAGO MARTIN DE MADRID, Paula, *Visiones del entorno...*, op. cit., p. 117.

observación y del carácter repetitivo de la temática representada- racionalidad y enumeración-; y en segundo lugar se introduce un componente emocional -entornos con ecos líricos y atmosféricos- en relación al entorno, que opta por tomar distancia del desenfreno pasional y decantarse por la vida interior manifestada en escenas cotidianas y serenas protagonizadas por ríos, senderos y cielos salpicados de nubes.

5.2.La pintura de paisaje en el Romanticismo

A finales del siglo XVIII un nuevo modelo antropológico de tintes emancipatorios predomina en Occidente. Los artistas románticos miran con recelo las esperanzas que la Ilustración pone en la razón, observando el desarrollo de un exceso de racionalidad técnico-científica cuyas nefastas consecuencias comienzan a aflorar. Su rechazo se manifiesta en una búsqueda de la armonía, la estabilidad, el purismo y espiritualidad en la Naturaleza. Por toda Europa el Romanticismo se extiende, como un modo de expresión que rechaza su pasado más reciente -los valores culturales establecidos en el siglo de las luces- para fijar su atención en aquellos ideales enterrados de la Edad Media.

El arte romántico convive con estilos pictóricos paralelos muy diversos e irrumpe como alternativa al Rococó y al Neoclasicismo, en el que se prioriza la razón frente a los sentimientos: frente al arte-como-perfección se propone un arte-como- creatividad. El sentir artístico del Romanticismo puede entenderse del siguiente modo:

En el Romanticismo confluyen una serie de fenómenos estéticos, plásticos y creativos muy curiosos, es una amalgama de tendencias y de influencias de toda clase: el inconsciente y lo irracional como fuente creativa, la trasgresión de las reglas y del autocontrol a favor de una libertad sin barreras –siendo este el punto de apoyo del individualismo artístico–, de revivals como el gótico y el medieval, de exaltación de los sentimientos oscuros como el miedo e incluso el terror. También se produce la ascensión de la naturaleza como catalizador sentimental, y donde se da cabida a la cualidad de lo mórbido, junto a la famosa melancolía romántica. Además, se da literatura suficiente para definir no sólo qué es el Romanticismo, sino también la nueva situación de la pintura de paisaje.³⁸

En el movimiento romántico hay un giro hacia el interior, hacia la subjetividad del creador que había comenzado a fraguarse durante el Renacimiento y la Reforma: las

³⁸ MARTINEZ PEÑARROJA, Leopoldo, *El paisaje...*, op. cit., p. 62.

creaciones no siguen reglas racionalizadas sino que prima la expresión, la emoción y la imaginación: las obras son reflejo de la inspiración y experiencia del artista, adquiriendo relevancia las nociones de creatividad, genialidad, imaginación, intuición o inspiración. Los pintores no pretendían una plasmación fidedigna, mimética, de lo representado sino que

[...] intentaron reflejar la esencia de las cosas, intentaron trascender las meras apariencias para así poder mostrar el alma de su tema. La convicción de que la pintura de paisaje debía ir más allá de las meras apariencias fue una de las características más llamativas de la pintura romántica en tanto que lo importante fue centrarse en lo esencial. Al artista romántico no le interesó la reproducción exacta del objeto que representaba, sino su evocación, su sugestión, su eco.³⁹

De ello se deriva una comprensión simbólica de las formas, los colores y del propio arte.

Aquello que hace que la pintura sea pintura es la superficie pigmentada, el color. El color sirve como medio que permite la expresión y comunicación de emociones e ideas a través de un doble movimiento: se interiorizan aquellas imágenes que los sentidos captan del exterior, y con el material percibido se elabora un discurso que el artista crea y expresa a través de la mancha de pigmento. La representación del paisaje a través de color se inscribe en el ámbito de la pintura figurativa, aquella que remite a un objeto exterior al sujeto que crea, pudiendo ser real o imaginario. Los efectos plásticos que han impactado al pintor son captados y plasmados, valiéndose de las propiedades específicas de la pintura, en una obra capaz de sugerir y permitir gozar de dicha emoción.

En la pintura romántica se asume la relevancia de lo emocional y lo expresivo sobre la técnica y el canon.

De este modo, el *cómo*, es decir, la manera a través de la cual se encara y resuelve una pintura -al tener una importancia similar o, incluso, superior a la otorgada por los contenidos ofrecidos por cualquier gran relato de raíz histórica o religiosa-, podrá llegar a poseer un significado por sí mismo. A su vez, este *cómo*-que, en cierto sentido, nos aproxima ya al concepto moderno de autonomía artística- no hará más que poner de relieve una peculiar manera de entender y expresar la realidad.⁴⁰

³⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁰ SANTIAGO MARTIN DE MADRID, Paula, *Visiones del entorno...*, op.cit., p. 167.

Se enfatiza la particular perspectiva que cada pintor muestra del entorno que le rodea. En su ejecución y manejo del medio pictórico, el pintor se inclina por la afinidad entre los sentimientos y las escenas naturales. El ser humano, su representación histórica, mitológica, religiosa o literaria, deja de ser la temática principal de los cuadros. El romanticismo ofrece al paisaje, entendido hasta entonces como realidad circundante o un mero escenario, la posibilidad de ser el tema central de la pintura: éste deja perplejo y seduce al artista, permitiéndole expresar emociones y descargar su atormentado espíritu.

El paisajismo romántico no es simple pintura de paisaje -no son representaciones bucólicas ni representaciones a la manera del realismo- sino que se ofrece una plasmación omniabarcadora, esencial y profunda de la Naturaleza. El paisaje se vive como fenómeno que se manifiesta a la conciencia: desde lo interno del individuo se percibe lo externo del paisaje. El pintor romántico toma conciencia de que el hombre ya no es el eje del universo sino un ser diminuto ante la inmensidad, haciéndose cargo de los sentimientos de angustia, soledad y desamparo que esta enorme desproporción ocasiona.

En el paisaje la contemplación romántica de la Naturaleza sólo secundariamente es una contemplación exterior: la mirada fundamental, aquella que pone juego y otorga su confianza a la fuerza de la Imaginación, es hacia el interior, hacia el Inconsciente. En el lienzo del pintor romántico la realidad queda moldeada y dominada por los flujos ordenadores que previenen de esta mirada interior. Una ruina, una montaña, un atardecer, o un huracán debe evocar y, por tanto, reflejar plásticamente, no fenómenos orográficos o climatológicos, sino estados de la subjetividad.⁴¹

En el tránsito del Clasicismo al Romanticismo, el gusto y la belleza cambian, pasando de una belleza canónica que desea causar agrado a una belleza basada en la libertad; de una belleza que produce agrado a otra belleza abierta e imperfecta, que al abrir al enigma y a lo inefable, produce gran emoción.

La belleza romántica es la belleza de una fuerte emoción y entusiasmo; la belleza de la imaginación, la belleza de lo poético; de lo lírico; la belleza espiritual y amorfa que no se somete a la forma o a las reglas; la belleza de lo extraño, de lo infinito, de lo profundo, del misterio, del símbolo, de lo diverso; la belleza de la

⁴¹ MARTINEZ PEÑARROJA, Leopoldo, *El paisaje...*, op. cit., p. 40-41.

ilusión, de la distancia, de lo pintoresco, así como de la fuerza, del conflicto, del sufrimiento; la belleza de los efectos poderosos.⁴²

El movimiento romántico amplía los límites estéticos y de su mano aparecen las nociones de lo pintoresco y lo sublime, que transforman el gusto hacia la belleza clásica de los paisajes por el deleite que despierta la horrible y espantosa belleza de los paisajes vírgenes, caóticos y asilvestrados, de colosales dimensiones y escasa presencia humana, admirados por el goce estético que posibilitan. Lo irregular, el juego de texturas y lo asimétrico son categorías estéticas valoradas por el artista romántico y asimiladas en la representación del paisaje, ya encontradas en la naturalidad del jardín inglés o en las obras de artistas como Claudio de Lorena y Nicolas Poussin, quienes resultan decisivos para la comprensión de lo pintoresco, noción colindante con lo bello y lo sublime y que nace de su unión. Lo pintoresco hace referencia a aquello que se percibe y es digno de ser pintado. Aparece en un primer momento como reacción al ordenamiento que el clásico jardín francés lleva a cabo en la naturaleza a través de exageradas reglas y se asocia a valores como lo singular, lo interesante, lo variado, lo rudo o lo exótico, que hacen emerger un nuevo tipo de placer recogido por el jardín de tipo inglés. Alexander Cozens (1717-1786), pintor y teórico inglés, establece una serie de rasgos que permiten delimitar dicho concepto y que Martín de Madrid expone en los siguientes términos:

- a) La naturaleza es una fuente de estímulos a los que corresponden sensaciones que el artista interpreta, aclara y comunica
- b) Las sensaciones se dan como grupos de manchas (*blots*) más claras y más oscuras, teñidas de distintos colores, y no bajo una forma acabada como la que el arte clásico obtenía mediante la perspectiva, las proporciones y el dibujo.
- c) El artista tiene que trabajar con claros y oscuros contrastados. Por este motivo Cozens hace que el proceso de creación -y aquí su deuda con Leonardo es evidente- comience con el *blotting* que engendra “formas generales carentes de sentido”. (*unmeaning, general forms*), polivalentes y capaces de evocar en el espectador diversas asociaciones con objetos.⁴³

Cozen manifiesta cómo la Naturaleza es aquello que pone en movimiento el sentir del pintor. Éste la expresa a través de su práctica pictórica, pero, al contrario del acabado que busca el pintor realista, el pintor romántico no pretende ahora un acabado perfecto, sino hacer presente las cualidades propias de la pintura -la mancha, el trazo o la disposición tonal- : el paisajismo se manifiesta como un proceso de creación formal y

⁴² TATARKIEWICZ, Wladslaw, *Historia de seis ideas...*, op. cit, p. 230.

⁴³ SANTIAGO MARTIN DE MADRID, Paula, *Visiones del entorno...*, op. cit. pp. 155-156.

no como mera imitación. Esta comprensión de la pintura preludia el cambio de paradigma que tendrá lugar en el siglo XIX.

5.3. La representación del paisaje y los grandes *paisajistas*

La pintura de paisaje goza de su máxima dignidad, valoración y autonomía durante el Romanticismo. A ello contribuye el vínculo entre arte y viajes: en el siglo XVIII la inquietud por conocer nuevos territorios, culturas y paisajes llevan al hombre a embarcarse en el *Grand Tour*, del que dan cuenta a través de inventarios y relatos. Los pintores, al igual que los etnólogos y los antropólogos, toman anotaciones en forma de láminas, que descubren a sus coetáneos las costumbres indígenas, la riqueza inagotable de la flora y la fauna o los paisajes más espectaculares del globo: desde rituales y vestimentas de tribus primitivas a glaciares y volcanes jamás vistos en Occidente, que dan cuenta de la extraordinaria diversidad y belleza existente, y despiertan la necesidad de disfrutar de semejantes encuentros con aquello tan próximo a lo ancestral.

La apreciación por parte del público occidental de otras culturas de talante oriental en África, o de la magnificencia de la antigüedad en Grecia e Italia, además del impacto visual de los paisajes alpinos y montañosos, pone su grano de arena en una creciente admiración por lo colosal, lo sublime y por la naturaleza indómita e inmensa. La experiencia máxima del Tour era el viaje a los Alpes, en el cual se podían contemplar unos enormes y vastos escenarios montañosos.⁴⁴

En Europa el interés se dirige a la montaña, a la experiencia que suscita su ascenso y contemplación: el particular estremecimiento por lo grandioso, lo pavoroso, lo lóbrego y lo salvaje –englobado en la noción de lo sublime– de sus altas cumbres, así como la nostalgia por las panorámicas de ensueño es aquello que el pintor romántico trata de plasmar.

La montaña, además, parece frontalmente un cuadro. De un golpe de vista, el espectador que ha elegido un buen emplazamiento puede verla de una vez y apreciar en su crecimiento ascendente toda su prodigiosa diversidad. De ahí que la montaña se deje capturar mejor por el pincel que por la pluma [...] Su eje vertical ordena en graderíos el universo vegetal, y es ese mismo eje el que convierte la montaña en un paisaje mestizo de colores y formas. Sólo la recreación pictórica parece capaz de proporcionar al lector una imagen no fragmentada de las perspectivas, perfiles, líneas y tonalidades que se combinan en el telón de una montaña.⁴⁵

⁴⁴ MARTINEZ PEÑARROJA, Leopoldo, *El paisaje...*, op. cit., p. 59.

⁴⁵ CALDERÓN QUINDÓS, Fernando, *Creating nature through science and art...*, op. cit., p. 191.

Los mares aparecen frecuentemente representados en sus telas: la tempestad de las aguas embravecidas y devastadoras, cuyo encrespado oleaje abate violentamente y amenaza la supervivencia de naves y tripulaciones, así como las aguas serenas, armoniosas, inmóviles y bellas, que despiertan un sentimiento de nostalgia. Otros motivos a los que recurre el pintor romántico son las ruinas, que reflejan la perennidad y fragilidad del hombre sujeto al desgaste del tiempo y la añoranza de los tiempos pasados; las fuerzas de la naturaleza, en forma de ventiscas, ciclones y tormentas; y los lejanos e insólitos paisajes exóticos como, por ejemplo, los desiertos y los glaciares.

Martín De Madrid clasifica el quehacer de los paisajistas románticos según cuatro direcciones: rechazan el manierismo pictórico; estudian la Naturaleza *in situ*, entrando en contacto directo con ella a través de bocetos -observan la mutabilidad constante del paisaje, que cambia con el desplazamiento del sol y de las nubes y que requiere de rapidez en la ejecución- ; sus obras, a través de la representación del paisaje, adquieren un sentimiento de sacralidad o moralidad; y, por último, representan lo infinito y lo inconmensurable. Nietzsche señala acerca de los pintores románticos que:

Ninguno es simplemente pintor; todos son arqueólogos, psicólogos, directores de escena de cualquier recuerdo o teoría. Están, como nosotros, llenos y demasiado llenos de ideas generales. Aman una forma no por lo que es, sino por lo que expresa. Son los hijos de una generación de eruditos, atormentada y reflexiva.⁴⁶

A continuación se ofrecen unas pinceladas generales de los pintores románticos más sobresalientes y su personal manera de trabajar el paisaje.

El carácter del alemán Caspar David Friedrich (1774-1840) ya revela los rasgos que suelen atribuirse a los artistas románticos: era un hombre solitario, melancólico, ensimismado, con un fuerte pensamiento sobre la finitud de la existencia humana, del devenir y la transitoriedad de todas las cosas, asuntos que aborda en sus paisajes a través de la idea de ciclo: el pasar de los años, las estaciones, etcétera. Sitúa su punto de mira en un “más allá” del paisaje, que habla del abismo, la lejanía y la vastedad de la Naturaleza. Sus paisajes suelen representarse en toda su magnificencia, sin requerir la

⁴⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, Madrid, Editorial Tecnos, 1999, p. 102.

presencia de la figura humana que, cuando aparece, lo hace sólo tímidamente, como siendo engullida por la inmensidad natural. Recordar cómo en su célebre pintura de 1818 *El caminante sobre el mar de nubes* - óleo sobre lienzo, 98.4 x 74.8 cm, Hamburger Kunsthalle- el hombre aparece como espectador privilegiado de un espectáculo natural sublime: las cumbres montañosas, donde el caminante parece presentir, en medio de una Naturaleza indómita y primigenia de belleza inconmensurable, el reflejo de lo sobrenatural y divino.

Así pues, sus obras reflejan ese deseo de unión entre el ser humano y lo Absoluto a través de la experiencia del paisaje -del *sobrenaturalismo natural*-, caracterizándose por una impronta ética y metafísica. Reflexiona acerca de la relación espiritual entre la existencia humana y la Naturaleza: Friedrich consideraba que Dios se manifestaba en el paisaje y que el arte ejercía un papel mediador entre el hombre y la divinidad presente en la Naturaleza. El paisaje nada tiene que ver con la mirada del científico, sino que en él cohabitan lo interior, el mundo personal del pintor, y el deseo de infinito. Por tanto se mueve una manera de comprender la relación ser humano-universo que no encaja en los parámetros de la dicotomía sujeto-objeto, sino que hace regresar a la filosofía clásica, a un determinado camino requerido para la aproximación y semejanza a la causa primera, siendo la Naturaleza la entidad mediadora más idónea para ello. Causa primera y Naturaleza remiten ambas al infinito.

Gombrich señala acerca de los pintores paisajistas ingleses John Constable (1776-1837) y Joseph Mallord William Turner (1775-1851): “La ruptura con la tradición había abandonado a los artistas a las dos posibilidades personificadas en Turner y Constable. Podían convertirse en pintores-poeta, o decidir colocarse frente al modelo y explorarlo con la mayor perseverancia y honradez de que fueran capaces”.⁴⁷ Los paisajes de Constable parten de pequeños esbozos que el pintor realiza en plena Naturaleza y que trabaja a posteriori, en mayor formato y cambiando de técnica (al óleo sobre tela) en su estudio. Siguiendo a Paula Santiago Martín de Madrid, su obra es fruto de una experiencia de tipo analítico- emotiva:

Desde el estiércol al cielo, desde los canales artificiales a la tierra trabajada, todo podía formar parte de una renovada mirada hacia el entorno: una mirada que busca lo que Honour define como ese perpetuo latido del universo que se expande a la totalidad del mundo visible. [...] Constable afirmaba la pintura como ciencia

⁴⁷ GOMBRICH, Ernst Hans, *La historia del arte*, Madrid, Editorial Debate, 1997, p. 497.

dedicada a la investigación de las leyes de la naturaleza y proponía el paisajismo como rama de la filosofía natural de la que los cuadros serían experimentos.⁴⁸

Por su parte, las obras de Turner dan cuenta de una concepción grandiosa y dramática de la Naturaleza, a través de la sugestión de emociones como temor, terror y angustia, que retrata en sus obras sobre desastres naturales. Así, el potencial destructivo de una Naturaleza que no puede ser gobernada por el hombre se muestra como fuente de lo sublime, que el pintor representa plásticamente mediante la imagen del vórtice.

El tema romántico de la lucha del hombre por la supervivencia y contra los elementos se convertirá en Turner en la muestra de la insignificancia del ser humano frente a la furia de la naturaleza. La apreciación de esta desigual lucha se basará en un contacto directo con la misma, ya que Turner efectuará una observación directa de los fenómenos que posteriormente llevará a los lienzos (incendios, tormentas, aludes...)⁴⁹.

⁴⁸ SANTIAGO MARTIN DE MADRID, Paula, *Visiones del entorno...*, op. cit., pp. 171-172.

⁴⁹ *Ibid.*, p.183.

6. LO SUBLIME NATURAL DESDE LA LITERATURA: BERNARDIN DE SAINT-PIERRE Y SU *VIAJE A ISLA MAURICIO*.

La figura de Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre se presta para plantear algunos de los temas expuestos en el presente trabajo: la idea de lo sublime, la experiencia de los viajes de exploración, la admiración por la Naturaleza, la vivencia y descripción de lo sublime y el empleo de un método narrativo en su literatura de viaje que enlaza el texto con la imagen. El siguiente apartado pretende una aproximación a su pensamiento a través de los diversos paisajes sublimes que relata en su *Viaje a Isla Mauricio (Voyage à l'Île de France, à l'île Bourbon et au cap de Bonne-Espérance)* y a su especial manera de relatar y describir lo encontrado y acaecido en ellos.

Bernardin de Saint-Pierre (Francia, 1737-1814) fue botánico y escritor, una importante figura de la Ilustración francesa ubicada dentro de las corrientes literarias del prerromanticismo. Su persona se presenta como curiosa, amante de la Naturaleza y aventurera. Muestra de ello es su admiración por lo desconocido, que le llevará a embarcarse en diversos viajes: Holanda, Rusia, Polonia, Sajonia, Malta, Prusia o Isla Mauricio son algunos de sus destinos. La primera parte de su vida está marcada por la precariedad económica, con sus respectivas deudas, que le llevan a desplazarse constantemente y a desempeñar las más diversas funciones. Sus viajes posibilitan un buen número de observaciones que ordena y da forma de libros, conjugando la vida aventurera y la de escritor. A partir de 1773, fecha en la que publica su primera obra *Viaje a Isla Mauricio*, se embarca en proyectos literarios, dejando de ser un autor con dificultades económicas para conseguir el éxito y el reconocimiento del público. Fue nombrado intendente del *Jardin des Plantes* y miembro de la Academia Francesa.

Entre sus trabajos más destacados se encuentran *Études de la nature* (1784), cuatro volúmenes en forma de cartas dirigidas a un amigo -inspirados en la filosofía de Jean-Jacques Rousseau, con quien comparte su pensamiento acerca de la naturaleza y el alma humana, el interés por la botánica y largos *promenades*- en los que da cuenta de la perfección de la Naturaleza; *Pablo y Virginia* (1787) que, a pesar de ser una obra menor es su trabajo más conocido -goza de gran éxito durante su época, en parte gracias a la mediación del pintor Claude Joseph Vernet-, versando sobre una historia de amor cuyo trasfondo refleja el protagonismo de la Naturaleza y la *joie de vivre* derivada del respeto a las leyes de la virtud y la Naturaleza; y *Viaje a Isla Mauricio (Voyage à l'Île de*

France, 1773), de éxito limitado en su época y de la que nos ocuparemos páginas más adelante. Así mismo, legó una gran cantidad de correspondencia postal: más de 2500 cartas -no editadas- que ofrecen una amplia información de su vida y viajes, del contexto sociocultural de finales del Antiguo Régimen en Francia, acerca de la vida de un escritor en un período de crisis, de los viajes del autor a Europa del Este y a Mauricio, o de temas como la esclavitud y la pobreza en las ciudades. Aunque no ejerció como filósofo sus observaciones y anotaciones acerca del mundo natural y social permiten descubrir su pensamiento, de una sensibilidad, vigor, frescura y pintoresquismo tal que anticipan lo que más tarde será denominado romanticismo.

6.1.El relato de los grandes viajes

Viajar es una de las actividades que diferencia al hombre del animal. Al igual que otras creaciones estéticas e intelectuales del hombre, el arte de viajar es indisoluble del progreso humano. El ser que ha transformado el instinto gregario en política, la madera o la piedra en arte, el sonido en música o el lenguaje en literatura, ha transformado también el movimiento en viaje. Al viajar, el hombre se somete a una necesidad que comparte con numerosos animales, pero es indiscutible que sublima esta función y supera en su ejercicio a todas las otras especies. Al ser humano le gusta contar sus viajes y les atribuye a menudo un significado que los trasciende. En torno al viaje se han construido símbolos muy profundos del estar y ser en el mundo.

Joaquín Rubio Tovar, *Algunas cosas que nos enseñan los viajes*.

Como se apuntaba en el anterior capítulo, la modalidad de experiencia viajera del siglo XVIII, el gusto romántico por los viajes, es clave para la concepción de la Naturaleza que se está forjando y de la que somos herederos. Tanto el espíritu de aventura como el reconocimiento que conlleva el descubrimiento motivan el salir y explorar territorios desconocidos.

¿Qué es lo que impulsa al romántico -que es, no lo olvidemos, un poeta, un pintor, un novelista- a salir de su casa, normalmente un confortable hogar burgués? Lo inusual, lo desconocido, o, por utilizar ya el concepto exacto, lo exótico. En términos de Naturaleza, ¿qué paisaje le atrae? El que no puede verse en la civilizada sociedad burguesa en la que está asentado.⁵⁰

Durante el siglo XVIII, el género de los viajes tuvo gran aceptación por parte de lectores curiosos de contar con información sobre el mundo. Este género aúna el viaje y

⁵⁰ VVAA, *Retorno al paisaje...*, op. cit., p. 99.

la narración, proporcionando conocimiento gracias a la propia vivencia. En estas operaciones del viajar y el escribir sobre el viaje se da una transmisión en varios sentidos: viajeros y científicos se desplazan a lo largo del globo, y con ellos su saber, y al poner en orden todos los pensamientos y escritos anotados durante su travesía, el viaje deviene texto. La experiencia viajera del paisaje aúna vivencia personal, cultura y ciencia. El viajero trasmite otros paisajes a los demás, y en su descripción incluye tanto su propia experiencia como la de sus predecesores.

La tarea de describir lo descubierto o encontrado en el recorrido por el mundo pone en cuestión el método para hacerlo y las propias capacidades y recursos lingüísticos. Hasta bien entrada la Modernidad,

El léxico familiar resultaba inadecuado ante las manifestaciones de lo radicalmente nuevo, porque la realidad sobrepasaba el entendimiento. Cuando viajeros y hombres de ciencia del renacimiento impulsaron el conocimiento del mundo, se impuso la obligación de describirlo, nombrarlo, hacerlo concebible, acudiendo a menudo a la comparación con el universo del que se provenía (“es como”, “se parece a”, etcétera).⁵¹

La novela, la escritura experimental y las relaciones de viaje se constituyen en la Modernidad y para entender la génesis y hacer una hermenéutica de escritos como el *Voyage a l'île de France* de Bernardin de Saint-Pierre se requiere un conocimiento del contexto científico. Aunque ciencia y literatura parecen dos maneras distintas de presentar la realidad, en muchos casos la escritura del viaje, la creación literaria y el conocimiento (ciencia) aparecen vinculados. El viaje posibilita los logros de la ciencia moderna, y tanto la teoría científica como los relatos de viajes buscan aquellas verdades procedentes de la realidad sensible. Durante la Modernidad, la búsqueda de nuevos criterios de verdad en los que fundar el conocimiento del mundo lleva a romper tanto con la autoridad escolástica fundamentada en la lógica aristotélica, como con el escepticismo procedente de un humanismo heredero de Ockham, que postula la imposibilidad de construir conocimientos universales a partir de casos particulares. Empiristas (Bacon) y racionalistas (Descartes) proponen fundar el conocimiento bien en hechos particulares que permitan formular axiomas generales, bien en verdades universales que sirvan de principios, respectivamente, coincidiendo unos y otros en la importancia y necesidad de un método.

⁵¹ RUBIO TOVAR, Joaquín, *Algunas cosas que nos enseñan los viajes*, op. cit.

Ahora bien, por importante que el método fuese no parecía suficiente para cubrir las necesidades narrativas de los viajeros modernos, quienes reaccionan y buscan nuevas maneras de expresión más afines a sus objetivos: el método que predomina se caracteriza por la sistematización de las observaciones -se separan aquellos datos referentes al objeto de las anotaciones subjetivas -; por el adiestramiento y uso de instrumentos de medición; por el empleo de categorías específicas así como el de las lenguas clásicas para su designación; y por el uso de las descripciones paratácticas, las concretas y sencillas o, al contrario la descripción minuciosa del paisaje. Frente a este método se reacciona.

Los propios narradores son conscientes de las limitaciones del lenguaje y el léxico científico empleado por los naturalistas y viajeros para describir lo encontrado en sus viajes. Bernardin de Saint-Pierre, en una de sus cartas al final de *Voyage a l'île de France*, da cuenta de dicha carencia. Autores como Alexandre Humboldt señalan la importancia de proveerse de un método y de un lenguaje capaz de dar cuenta de la complejidad y magnificencia del universo. Precisamente Humboldt, siguiendo a autores como Bernardin de Saint- Pierre, adopta una descripción del paisaje que aúna lo objetivo y lo subjetivo “para, según expresión del gran naturalista alemán, ‘reproducir la verdad de la naturaleza’ ya sea describiendo ‘la impresión sensible producida en nosotros por el mundo exterior’ o ‘nuestros sentimientos íntimos y las profundidades en que se agita nuestro pensamiento’”.⁵²

Aparece en este tránsito entre la Ilustración y el Romanticismo un tipo de narración que aúna la sistematicidad científica, la prosa sentimental y la sensibilidad estética hacia el paisaje, cuyo objetivo es conseguir situar al espectador en un mirador desde donde pueda participar del sentimiento sublime que despierta la grandiosidad natural. La importancia de la estética es relevante en esta nueva manera de narrar: lo que se desea traer a presencia son imágenes de aquello que el viajero experimenta en primera persona.

Es una imagen, en efecto, y cabe hablar, por tanto, de una pintura de lo sublime, pues hay detrás de su escritura una voluntad manifiesta de presentar y representar ante el lector unas vistas, unos cuadros. [...] La poesía descriptiva es [...] un medio que pone a nuestra vista la imagen animada de las remotas regiones exploradas por

⁵² VVAA, *Retorno al paisaje...*, op. cit., p. 401.

otros y nos hace experimentar una parte del goce que causa a los viajeros la contemplación inmediata de la naturaleza [...] las dos nociones de poesía descriptiva y cuadros de la naturaleza remiten en última instancia a la importancia que tienen en sus técnicas de representación lo visual y lo animado.⁵³

Se manifiesta un interés por la percepción sensible de la Naturaleza, las impresiones y aquello que mueve el alma, todo ello encontrado en el ámbito de la estética, término que aparece en la segunda mitad del siglo XVIII para referirse a un modo de conocimiento sensible diferente al proporcionado por la filosofía y la ciencia.

Se busca, pues, una literatura descriptiva que emplee el lenguaje de la física, la poesía y la filosofía para dar cuenta del paisaje encontrado en el viaje, que corresponde a una realidad que desborda lo dado y que necesita de una apertura del método para su expresión y comunicación. Esta propuesta de método remite al pensamiento clásico, que postula una superación de la dicotomía sujeto-objeto, a la dialéctica que se sirve del símbolo para llegar a una realidad mistagógica y de una profundidad inagotable. Siguiendo a Pimentel “es de nuevo el sagrado enigma, el misterio del interminable trasiego entre la materia orgánica y lo inerte, la confirmación de que para explicar la vida ha de acudir a su opuesto, la muerte. Aquí y allá el tema de la fuerza vital adquiere gran relieve, una importancia que es al tiempo filosófica, estética, literaria y científica [...]”, y continúa: “[...] No cabe hablar de intereses y objetivos científicos, por un lado, y de intereses y objetivos literarios o filosóficos por otro. Son todos lo mismo. Su búsqueda es universal, afín en este sentido a las que habían emprendido Goethe, Novalis, Schelling o Schiller”.⁵⁴ Se apunta a una descripción animada -remite a Aristóteles y Plinio-, entendiendo por tal aquella que integra imagen y palabra: lo que las palabras dejan ver y lo que las imágenes dicen. Quedan, así pues, integradas en la palabra escrita poesía, arte, ciencia y filosofía.

La descripción que Bernardin de Saint- Pierre realiza de su viaje a la Isla Mauricio y de los paisajes que descubre en su periplo se mueven entre las coordenadas anteriores: se apropia de una narrativa y un lenguaje capaces de expresar y describir aquello que ve, desde los tecnicismos hasta las imágenes evocadoras, moviéndose entre lo objetivo y lo subjetivo, logrando descripciones de una plasticidad cercana a la pintura. Sus escritos muestran un tratamiento diferente de la Naturaleza y un ejemplo de ello son sus

⁵³ PIMENTEL, Juan, *Testigos del mundo...*, op. cit., p. 197.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 20.

descripciones de la flora que encuentra en la isla -que poco tienen que ver con las llevadas a cabo por un científico-. El hecho de no poseer una maestría en botánica no le impide poder referirse a su objeto de admiración,

[...] frente a los áridos ensayos de botánica que recorren el siglo XVIII, va a surgir una literatura sentimental de culto a las flores. [...] Esa literatura *naïve* expresa el desencanto que produce la literatura científica que le es contemporánea, y pretende salvar el abismo que aleja de los encantos de la botánica a quien desea cultivar su gusto natural por las flores. [...] Y si Saint-Pierre confunde la historia natural con la naturaleza, la ciencia con su objeto, la razón estriba en que para él la naturaleza es patrimonio de la humanidad entera.⁵⁵

Saint-Pierre echaba en falta que célebres autores como Rousseau, d'Alembert o Buffon se ocupasen del género de viaje, para servir de modelo y ayudar a su ensalzamiento. Varias veces muestra su desagrado hacia las descripciones geográficas de su tiempo, el lenguaje experimental, la mirada científica y la descripción sistemática de la morfología de las plantas.

Saint-Pierre, en suma, había delatado la insuficiencia de un método descriptivo que dejaba fuera de la representación asuntos como la fisonomía, el color, la emotividad, las relaciones entre los fenómenos naturales y el mundo de las sensaciones, el propio acto de la contemplación. “El arte de representar la naturaleza—dejó dicho— es tan nuevo que ni los mismos términos han sido inventados”.⁵⁶

6.2. Viaje a Isla Mauricio

El viaje invita a rituales de partida y de llegada, pero también idealiza y mitifica las tierras que están más allá. Todas las sociedades tienen un Ulises y un Jasón particular, un Moisés o un Abrahán, un Cristóbal Colón o un Robinson Crusoe, y en torno a estos personajes surgen relatos cargados de hondo significado.

Joaquín Rubio Tovar, *Algunas cosas que nos enseñan los viajes*.

Humboldt, a quien se debe la reformulación de la gran escritura del mundo y quien fija una narrativa de viajes que aúna literatura y ciencia –objetividad y subjetividad-, señala

⁵⁵ CALDERÓN QUINDÓS, Fernando, “Ciencia y arte en la nomenclatura de la nomenclatura botánica, en *Arte y Ciencia: mundos convergentes*, Sixto Castro y Alfredo Marcos (eds.), Madrid, Plaza & Valdés, 2010, p. 168.

⁵⁶ PIMENTEL, Juan, *Cuadros y escrituras de la naturaleza*, Depto. Historia de la Ciencia, Instituto de Historia, CSIC, *Asclepio*-Vol. LVI-2, 2004, p. 17.

cómo durante su viaje a América, de entre los pocos libros que le acompañaron se encontraba la obra *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint-Pierre, inspirada en su viaje a Isla Mauricio, y en parte, es gracias Humboldt por lo que se conoce la obra de éste. El viaje que Bernardin de Saint-Pierre emprende en marzo de 1768 y que le toma 2 años y medio (regresa a París en 1771), siendo capitán-ingeniero del rey de Francia, es transcrito en su novela *Viaje a Isla Mauricio*, la primera salida de su pluma y publicada en 1773. Está escrita de manera epistolar, y la conforman 28 cartas, escritas desde su salida de Lorient en 1768 a 1773, fecha de su regreso a Francia. Sus cartas mezclan lo descriptivo y lo narrativo.

La redacción de Saint-Pierre participa del mismo aire misceláneo y enciclopédico que tantas otras, relatos donde los viajeros, siguiendo una práctica muy antigua interpolaban observaciones naturales con discursos históricos, descripciones geográficas con otras que trataban sobre cómo vivían sus habitantes, con qué comerciaban, cómo eran gobernados.⁵⁷

Aborda tanto temas de índole social como las costumbres, los trabajos o la denuncia a la esclavitud, a propósito de la cual anota: “Emprendí este viaje para contribuir a la felicidad de los negros de Madagascar”. El relato está salpicado de observaciones en torno a la Naturaleza: describe los paisajes, los fenómenos naturales, o la flora y la fauna, en los que encuentra la huella de la divinidad. Así mismo incluye cinco diarios de a bordo, elaborados durante los meses que van de marzo a julio. Su travesía le lleva por cabo Finisterre, las Islas Canarias, Cabo Verde, línea de Ecuador, el canal de Mozambique, Isla redonda e Isla de Serpientes. Incluye además una carta dirigida a aquellos colonos que deseen establecerse en Isla Mauricio, dos diálogos añadidos en la última parte de su obra sobre los árboles, las flores y los frutos y, por último, un pequeño diccionario de términos marinos.

En definitiva se trata de un texto de notable interés y susceptible de ser abordado desde diversas perspectivas. El presente apartado se fija en el ámbito de lo natural, y más específicamente en el paisaje sublime, del que da buena cuenta a lo largo de esta obra. Presenta un cuadro muy completo de todos los elementos encontrados en la observación directa del medio natural: el mar y los peces; el cielo, los vientos y las aves; la geografía, el suelo y las producciones naturales, el aire y los fenómenos naturales; y la agricultura, las plantas y animales importados, asuntos todos ellos que elabora a partir

⁵⁷ PIMENTEL, Juan, *Testigos del mundo...*, op. cit., p. 301.

de su propia experiencia vinculada a las sensaciones subjetivas, reflejando su particular mirada como narrador.

La impresión que alberga de Isla Mauricio está conformada por la frecuente comparación con su propia patria, Europa, de la que toma consciencia gracias al alejamiento físico, dando cuenta de su superioridad en varios momentos de la obra. El relieve de isla Mauricio -montañas puntiagudas pero con algunas formas onduladas y rocas hundidas profundamente en la tierra- advierte de su antigüedad. La isla le merece opiniones que varían según la situación del viajero: a veces considera que fue la belleza de su cielo y la paz y el reposo que ésta posibilita la que atrajo a los europeos a instalarse en ella, y otras su opinión se oscurece, manifestando:

Si penetro en las soledades, encuentro una tierra rugosa sembrada de rocas, montañas que alzan sus cumbres inaccesibles por encima de las nubes, torrentes que se precipitan al abismo. Los vientos que rugen en estos valles salvajes, el ruido sordo de las olas que rompen contra los arrecifes, este vasto mar que se extiende a lo lejos hacia regiones desconocidas por los hombres, todo me sume en la tristeza y mi alma no lleva consigo más que ideas de exilio y de abandono.⁵⁸

Lo bello y lo sublime natural son una constante en su relato: a través de la contemplación y vivencia del paisaje se revelan emociones dispares que el autor expresa con enorme sensibilidad. A Europa le pertenecen gran parte de las escenas donde el autor encuentra belleza natural. Sus descripciones de los paisajes sublimes presentan a un individuo presenciando escenas que le sobrecogen y capaces de desertar profundos pensamientos. Para abordar lo sublime natural que Saint-Pierre relata, nos centraremos en tres grandes espacios donde posa su mirar: las grandes masas de agua - océanos y mares- y los fenómenos naturales que en ellas tienen lugar; los territorios de ultramar que descubre en su andadura - las montañas, los bosques y plantas- ; y, por último, los espectáculos que ofrecen los cielos y sus vientos.

La inmensidad de las aguas informes, sin límites, y a menudo hostiles, que pueblan la superficie terrestre han sido objeto de temor y curiosidad durante gran parte de la historia de la humanidad, familiarizada con el medio terrestre. El ser humano, ansioso de conocimiento y de riquezas materiales se arroja en un primer momento al mar, elemento desleal que acecha con sus armas más temibles. Es su curiosidad lo que lleva a

⁵⁸ SAINT-PIERRE, Bernardin, *Voyage à l'Île-de-France*, Clermont-Ferrand, Paleo, p. 133 (Traducción nuestra).

ampliar sus miras y lanzarse al ingente océano. El propio Bernardin de Saint-Pierre da cuenta de la dureza y majestuosidad de los espectáculos encontrados en el océano, que atraviesa durante más de cuatro meses de ida -y otros tanto de vuelta- hasta llegar a su destino. Así relata los sentimientos encontrados al surcar sus aguas:

No hay vista más triste que la del mar abierto. Se impacienta uno enseguida de estar siempre en el centro de un círculo del que jamás se alcanza su circunferencia. Sin embargo, el mar ofrece escenas interesantes: no hablo sólo de las tempestades. Durante la calma, y sobre todo por la noche en la zona tórrida, sorprende ver los centelleos del mar.⁵⁹

Por un lado la desproporción entre el individuo y la grandeza de las aguas, por otro lado la contemplación de espectáculos que se mueven entre la belleza del mar en calma y lo sublime de la bravura y la monstruosidad de un oleaje que oculta la línea del horizonte. Desde tierra también da cuenta de la fuerza de las aguas en su llegada a la costa, pero es mar adentro donde presencia la fuerza que poseen los paisajes acuáticos, y de la realidad a ellos asociada: la vida queda a merced de las aguas, y se contempla cara a cara a la muerte -las tempestades se llevarán consigo vidas de humanos y animales-. Relatos acerca de tempestades y de sus nefastas consecuencias son descritas en su diario de abordó (mención especial a su relato de aquella que tuvo lugar entre los días 23 y 25 de junio de 1768, que describe con tal intensidad que transporta al lector a la propia escena). Así mismo, el oleaje que azota con virulencia las costas es contemplado con admiración por aquellos que se encuentran a buen recaudo:

Las cimas se cubrían de nubes espesas y estáticas. Todavía soplaba un poco el viento de la parte del sudeste, pero el oleaje procedía del oeste. Se veían tres grandes olas sucederse de continuo; aparecían a lo largo de la costa como tres altas colinas. De su parte superior salían expulsados chorros de agua que formaban como una especie de melena. Las olas se abalanzaban sobre la costa formando una bóveda que, al rodar sobre ella misma, se elevaba en espuma a más de cincuenta pies de altura. [...] La costa estaba abarrotada de gente, atraída por el espectáculo del mar y el peligro de los navíos.⁶⁰

Su llegada a tierra data del 14 de julio de 1768 y su interés consiste en describir, en la medida de lo posible, todo aquello que sirve para que el lector se haga una imagen de Isla Mauricio. A través de un intenso estudio de campo, que va desde lo particular a lo general, desde las hierbas y arbustos a las sociedades humanas que lo pueblan construye

⁵⁹ *Ibid.*, p. 35 (Traducción nuestra).

⁶⁰ *Ibid.*, p. 211 (Traducción nuestra).

su imagen de la isla. Isla Mauricio se situaba dentro de la ruta entre la India y Europa, y se conservó virgen hasta poco antes de la llegada de Bernardin de Saint-Pierre. En su estudio de lo natural terrestre de Isla Mauricio, el Cabo y Ascensión, nos centraremos en su relato sobre la montaña y los bosques, y los árboles y las plantas que la conforman. La verticalidad de las montañas, como se comentaba, frecuentemente se asocia a lo sublime que conecta con la divinidad. Las montañas -escribe Bodei-,

[...] han representado frecuentemente la alegoría de lo sagrado [...] todo atrae al alma hacia lo alto, hacia la contemplación y la luz. Las cimas de las montañas son, literalmente, el lugar de lo sublime hacia el cual nos elevamos en un ascenso exterior que se corresponde con el interior, en un esfuerzo de transcendencia de uno mismo que provoca una serena exaltación.⁶¹

Bernardin de Saint-Pierre contempla y vive la montaña, y su perspectiva se mueve entre una panorámica desde la lejanía “a salvo” y la propia experiencia y dureza de la ascensión en sus expediciones por la isla. La montaña se vive escalando a su cima, que da lugar a relatos vivenciales como el siguiente fragmento extraído de su ascenso a la montaña de la Table, que describe a lo largo de tres páginas:

[...] Partimos a pie, dos horas después de media noche. Había un bellissimo claro de luna, dejamos a la derecha un arroyo [...]. El sendero es duro hasta el pie de la escarpadura de la montaña, pero lo es mucho más aún a partir de ese punto [...] Luego de tres horas y media de fatiga llegamos a la cima de la Table. El sol se levantaba por encima del mar, y sus rayos blanqueaban, a nuestra derecha, las cumbres escarpadas du Tigre, y de otras cuatro cadenas montañosas, de las que la más alejada parecía también la de mayor altura. [...] la ciudad estaba a nuestros pies. Distinguíamos desde ahí hasta las más pequeñas calles. [...] Apenas había sentido el orgullo de estar a tan gran altura, cuando vi cómo las águilas planeaban sobre mi cabeza hasta perderlas de vista.⁶²

Es la propia escalada a las cumbres lo que le permite entrar en contacto directo con la Naturaleza y con las propias capacidades humanas: los diferentes tramos de la travesía en los que la contemplación de la belleza de los espacios naturales y la dureza de determinadas etapas se compaginan, moviendo sentimientos diversos y las más hondas reflexiones: miedo, fatiga, satisfacción o soledad. Como el propio autor asegura, “Mientras paseaba, me solazaba con reflexiones de tan dulce y rara condición que

⁶¹ BODEI, Remo, *Paisajes sublimes*, op. cit., p. 70.

⁶² SAINT-PIERRE, Bernardin, *Viaje a Isla Mauricio*, op. cit., pp. 110-111.

habría sido difícil concebirlas en otro lugar de la tierra. [...] Jamás viaje alguno me había procurado tanto placer, y jamás el descanso me había parecido tan agradable.”⁶³

Los bosques se concebían de forma paradójica: por un lado habían sido durante siglos lugares poco transitados y enigmáticos, y por otro se habían considerado objeto de culto. El espectacular tamaño de los árboles, cuyas copas ocultan la luz, y la saturación vegetal que dificulta el camino crean escenas donde la imaginación se pierde y, alimentada por las formas orgánicas que a su paso encuentra, crea mitos que a menudo generan el terror entre las gentes que habitan en las cercanías. A su vez, la frondosidad vegetal desbordante que salpica cada rincón del bosque, sus colores vibrantes, los sonidos de cualquier movimiento - animal o vegetal- causan la admiración de todo aquel que se aventura a entrar. Así relata el autor un tramo de su andadura por un bosque de la isla: “Este bosque parece de plata. Cuando los vientos lo agitan y el sol lo ilumina, cada hoja brilla como una lámina de metal. Pasamos bajo estas ricas y engañosas ramas para ver viñas menos sorprendentes, pero de mucha mayor utilidad”.⁶⁴ La mirada que se pierde en el bosque sabe que lo que mira está más allá de ser un medio, más allá de la utilidad que pueda prestar al hombre.

Los cielos son asimismo objeto de admiración y con frecuencia hace un alto para detenerse en ellos. Pero en ocasiones, el cielo que ha sido fruto del deleite visual, torna inquietante: las nubes se tiñen de tonos pardos y grisáceos, y el viento adquiere tal fuerza que es capaz de mover todo aquello que encuentra a su paso. El ímpetu del viento unido al oleaje en pleno océano presenta algunos de los cuadros de paisajes sublimes más impactantes de la narración:

Al despuntar el alba, volví a subir al puente. En el cielo se veían algunas nubes blancas, otras eran cobrizas. El viento venía del oeste, donde el horizonte aparecía de un rojo ardiente, como si el sol hubiera querido levantarse por este lado; el lado este estaba todo negro. El mar formaba olas monstruosas, parecidas a montañas afiladas formadas de varias colinas dispuestas las unas sobre las otras. De su cumbre se elevaban masas de espuma coloreadas como un arcoíris. Eran tan elevadas, que, vistas desde el alcázar, parecían más altas que las propias cofas.⁶⁵

⁶³ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

El espectáculo provocado por el cielo y los vientos turba de igual manera a los pobladores de tierra: los huracanes aparecen por sorpresa y arremeten con violencia y sin piedad sobre la faz de la tierra. Así relata, con detenimiento y vivacidad, todo el proceso de formación y desaparición de uno de ellos:

La mañana del 23 los vientos soplaban del sudeste y parecían anunciar tormenta. Las nubes se acumulaban en las cumbres de las montañas. Eran oliváceas y de color cobreño. Se divisaba una larga banda superior que permanecía inmóvil. Nubes más bajas se desplazaban con gran celeridad. El mar rompía estrepitosamente contra los arrecifes. Muchas aves marinas venían de muy lejos a refugiarse en tierra. Los animales domésticos parecían nerviosos. El aire estaba pesado y cálido, aunque el viento no había amainado.

Dado que todos estos signos hacían presagiar la llegada del huracán, cada uno se apresuró en apuntalar su casa con arbotantes y condenar puertas y ventanas, al este, a continuación al sur.

Hacia las ocho de la tarde, el huracán se declaró. Eran ráfagas espantosas, seguidas de instantes de pavorosa calma en las que el viento parecía recuperar sus fuerzas. La intensidad aumentó durante la noche. [...] Cayó lluvia hacia las ocho de la mañana, pero el viento no cesaba. Atrapada horizontalmente por vientos de una violencia extraordinaria, el agua penetraba a chorros por las más pequeñas hendiduras. Una parte de mis papeles se echó a perder.

A las once, la lluvia cayó del cielo torrencialmente. El viento se calmó un poco; los barrancos de las montañas formaban por todas partes cascadas prodigiosas. Fragmentos de roca se precipitaban provocando un ruido parecido al del cañón y, al rodar, ocasionaban enormes boquetes en los bosques. Los arroyos se desbordaban en el llano formando un mar. Ya no se veían ni los diques ni los puentes.

A la una de la tarde, los vientos cambiaron a noroeste apresando la espuma del mar en grandes nubes que tocaban tierra. Los barcos atracados en el puerto fueron arrastrados tierra adentro mientras, en vano, pedían socorro a cañonazos: no había manera de salir en su auxilio. Casi con idéntica violencia, los edificios fueron sacudidos por el viento. [...] Muchos árboles fueron abatidos, los puentes arrastrados. No queda una hoja en los jardines. La misma hierba, incluso la grama más dura, aparecía en algunos lugares segada a ras de tierra.⁶⁶

Existe para el autor un orden en el universo y esto remite a su causa primera, a un ser supremo que genera y da forma a todo lo existente. Así, es tarea del hombre curioso intentar captar su armonía a través de los sentidos y la razón, elaborando para ello sistemas y descripciones que permitan dar cuenta de ello. “[...] Me regocija ver poblado el universo. Por otra parte, concibo que una obra regular deba ser hecha por algún agente que tenga él mismo una porción de orden y de inteligencia.”⁶⁷

⁶⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 50.

La de Bernardin de Saint-Pierre es una mirada sobre la Naturaleza organicista y sentimental, vinculada a la intimidad y a las emociones: el mundo natural es tratado con respeto, admiración y devoción. Saint-Pierre lee en el libro de la Naturaleza de un modo directo, y en varias ocasiones habla de su preferencia por lo natural ante el artificio humano. Por ejemplo, señala “Prefiero una cepa de vid a una columna; y me hubiera complacido mucho más enriquecer mi patria con una sola planta alimentaria que con el estudio de la plata de Escipión.”⁶⁸ Para el autor, la Naturaleza es aquello que nos es familiar, parte de nuestra identidad, y así mismo es manifestación de algo que está por encima del propio hombre, y que éste puede intuir al entrar en contacto con ella. Afirma al respecto:

A fuerza de naturalizarnos con las artes, la naturaleza se nos ha vuelto extraña; somos incluso tan artificiales, que a los objetos naturales los llamamos curiosidades, y buscamos en los libros las pruebas de la divinidad. [...] La naturaleza ofrece relaciones tan ingeniosas, intenciones tan benévolas, escenas mudas tan expresivas y tan poco advertidas, que quien lograra de hacer de ella siquiera un débil cuadro, excitaría incluso en el hombre más descreído la exclamación: “hay alguien aquí”.⁶⁹

La Naturaleza causa, por un lado, un deleite contemplativo supremo, pero por otro lado, debido a su fuerza, es fruto de los más grandes padecimientos humanos. Así los sentimientos de la contemplación del paisaje se mueven entre la plenitud y la inquietud: la inquietud, próxima al temor, que el propio autor experimenta durante ciertos momentos de su estancia, se alterna con la felicidad que proporciona la belleza de un paisaje.

Para finalizar este apartado, siguiendo a Pimentel, se observa que “el valor de su obra reside en cómo desde las ideas antimodernas logró conectar y anticipar la reacción romántica que se avecinaba, un hecho frecuente en la historia del pensamiento y en la del conocimiento: [...] el vínculo entre la historia natural y los sentimientos, la revuelta contra la escisión entre sujeto y conocimiento”.⁷⁰

⁶⁸ *Ibid.*, p. 135.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 135.

⁷⁰ PIMENTEL, Juan, *Testigos del mundo...*, op. cit., p. 308.

7. CONSIDERACIONES FINALES.

El siglo XVIII ve brotar una perspectiva del mundo que reacciona ante el progreso entendido como mecanización, racionalización y cuantificación, y que conlleva la disolución de los valores sociales. Lo sublime dentro de este marco, queda ligado al concepto del devenir, presente tanto en el hombre como en la Naturaleza y promueve el acercamiento entre ambos, que antaño habían ocupado lugares enfrentados.

[...] lo sublime europeo se halla bajo el signo de la discordia y del conflicto entre el hombre y la naturaleza, entre los sentidos y la idea, entre la inmanencia y la transcendencia, entre la imaginación y la razón, entre lo relativo y lo absoluto. Representa el desafío a una amenaza inminente, la competición de resistencia a la humillación y al miedo emprendida con objeto de consolidar la propia individualidad, la dulzura de un naufragio del cual el yo, que parece rendirse a la inmensidad y a las abrumadoras fuerzas del cosmos, sale en realidad templado y orgulloso de su victoria.⁷¹

La Naturaleza se entiende como “un ente vivo” y por su conexión con la noción de sublimidad adquiere un valor espiritual: ante un inminente derrumbe del orden moral y emocional producido por el nuevo sistema socio-económico, ésta aloja al alma. En su deseo de retorno al espíritu de la Naturaleza el hombre romántico queda ligado profunda y espiritualmente con su entorno. Esta perspectiva se opone a una masificación de la industria favorecida por el desarrollo técnico, en la que la Naturaleza aparece frente al hombre y es vencida por éste -pasa de ser verdugo a víctima-, quedando reducida a aquello que puede ser utilizado. La civilización fabril y la sociedad de consumo favorecen a una insensibilización respecto a la Naturaleza que se patentiza en una brutal destrucción del medio físico, y ésta comienza a ser valorada como un bien agotable. Frente a una mirada cuantificadora, calculadora y reificadora del entorno se propone la experiencia del paisaje.

Al tener experiencia de aquello que es circunstancial, el paisaje se introduce en el ámbito de lo vital y se humaniza, estremeciendo al hombre en su asombro de estar: el ser humano establece lazos y complicidades, comprendiéndose a sí mismo como partícipe del paisaje, que a su vez se presenta como una vivencia, adquiriendo un sentido personal. Así, “[...] el paisaje es una experiencia y la experiencia está

⁷¹ BODEI, Remo, *Paisajes sublime*, op. cit., p. 45.

constituida por paisajes”⁷² Nuestra experiencia del espacio tiene que ver con una proyección personal del mundo, con aquello que en él imprimimos, por lo que la noción de paisaje va más allá de la objetividad.

La noción de sublimidad está unida a la de desmesura: lo sublime sitúa al alma por encima de cualquier límite, y su asociación a lo natural tiene que ver con un desbordamiento de la Naturaleza, que ocasiona un determinado sentimiento estético caracterizado por la mezcla entre pavor y una extraña atracción por aquello que supera al hombre y que no puede dominar- el dominio de un ser humano desposeído, que se diluye ante la grandiosidad e inmensidad del espacio donde se ubica-. Así pues, lo sublime está asociado a la noción de perplejidad. Einstein afirmaba en “*Lo que creo*” (1934):

La cosa más bella que podemos experimentar es lo misterioso. Es la fuente de toda verdad y ciencia. Aquel para quien esa emoción es ajena, aquel que ya no puede maravillarse y extasiarse ante el miedo, vale tanto como un muerto: sus ojos están cerrados... Saber que lo impenetrable para nosotros existe realmente, manifestándose como la prudencia máxima y la belleza más radiante que nuestras torpes capacidades pueden comprender tan sólo en sus formas más primitivas... Este conocimiento, este sentimiento, se encuentran en el centro de la verdad religiosa.

Lo sublime acerca a esta comprensión espiritual de la Naturaleza: el hombre se asombra, queda perplejo ante el entorno natural. Invadido por el objeto que contempla, el horror le inmoviliza, impidiéndole razonar: la fuerza de la emoción se antepone al razonamiento. Este asombro ocasionado por un posicionamiento del hombre ante la Naturaleza, para Burke, sería el efecto más alto de lo sublime. El asombrarse frente a una realidad de tintes metafísicos lleva a retomar el pensamiento clásico y su concepción del ser. La disposición de admiración ante lo real era concebida por los filósofos griegos como fundamento de la ciencia, disposición básica del ser humano. En el pensamiento contemporáneo, autores como Heidegger consideran que la filosofía busca despertar el asombro por la realidad, por el mundo, lo cual implica la búsqueda del sentido del ser - del todo, la realidad o mundo- que es profundamente enigmático. Estamos ubicados en el ente, que es el acontecer, y existe un modo de interrogarnos que le hace aparecer en su oculta extrañeza: cuando el ente se aparece en su condición de finito, se hace cuestión, sorprende y sobrecoge. Esta perplejidad no sólo acontece en el ámbito del concepto, sino que va más allá, tiene que ver con todo lo que es el hombre,

⁷² VVAA, *Retorno al paisaje*, op. cit., p. 32

moviendo todas sus potencias, por lo que su propia vida y experiencia se problematizan. Se busca, pues, una comprensión de la realidad que tiene que ver con el acceso del hombre al espacio de los primeros principios, que trasciende la distinción del sujeto que conoce a un objeto, pues investiga la profundidad de la realidad, que deviene dialéctica: en el mundo que nos rodea existe multiplicidad pero también una unidad que es de cada cosa, articula el conjunto y genera mundo, haciendo de la naturaleza un conjunto organizado y no un caos.⁷³

Así pues, el espacio, lejos de ser pasivo, se revaloriza al quedar ligado al hombre: ser-del-mundo supone que a través del cuerpo y la percepción compartimos un entorno, por lo que el hombre ya no es un mero espectador distanciado del mundo, sino que está implicado en él, lo habita. Hay una ruptura con las polaridades de cuerpo-alma, sujeto-objeto o materia-espíritu: ni el espacio es aquello externo y homogéneo ni puede comprenderse sin la involucración corporal del hombre, sin su mirar. En este sentido, la implicación, la mirada de aquel que mira -con su componente estético- adquiere primacía.

El hombre no puede mirar el territorio y ver un trozo de tierra sin más. En su propia mirada está, como hemos ido poniendo de relieve, el anhelo, la exigencia incluso, de un significado. Y en éste se hallará, implícita o explícita, una dimensión estética, una solicitud de belleza, algo que admirar. Con su mente y con sus actos - en la pura especulación y en la actividad práctica- el hombre requiere conformar el espacio que habita. Necesita hacerlo suyo para estar a gusto en él. Precisa también dejar su huella, para reconocerse él mismo, para sentirse uno -es decir, integrado con los demás y con el medio físico que le circunda. El paisaje para el hombre no puede dejar de ser nunca un espacio de símbolos, porque es simbólico el universo humano.⁷⁴

Esta mirada que penetra en la Naturaleza no sigue ningún fin material. Se trata más bien de una contemplación desinteresada, vinculada a una visión estética del paisaje: se sostiene que la belleza de la Naturaleza no procede de su utilidad sino de la conciencia de que ésta es un fin en sí misma. Esta toma de conciencia ayudará a la conformación del paisaje como género pictórico.

“[...] La experiencia estética y moral del paisaje tiene un campo cultural completo, que incluye facetas de todas las artes, del pensamiento, de la pedagogía, de la ciencia,

⁷³ Platón consideraba filósofo a aquel capaz de percibir la unidad en la multiplicidad, de observar el conjunto.

⁷⁴ *Ibid.*

de la técnica, del habitar, construir y hacer germinar la tierra, del viaje, de la exploración y de una parte del deporte en la naturaleza.”⁷⁵ Así, el paisaje puede ser apreciado de manera espontánea y en relación a lo sentimental o por motivos culturales - la mayoría de las veces es aprendida a través de la ciencia, la cultura o los viajes -. Como se ha visto, desde la pintura, el movimiento romántico se acerca a este planteamiento del paisaje, al destruir su imagen física en pos de una visión moral del mismo: su sensibilidad rechaza el ansia de sojuzgamiento de la Naturaleza que prima durante la Modernidad, así como la racionalidad científica y tecnológica, con el deseo de acceder a lo espiritual y sagrado. En sus representaciones de paisaje, el pintor romántico no ilustra lo sagrado sino que reflexiona sobre su propia situación a través de su participación y percepción de aquella realidad natural, que le sobrepasa y le deja perplejo, “Lo natural se transforma en sobrenatural, trazando en su inmensidad el perfil desorientado de un ser que sólo puede permanecer absorto y perplejo ante la incertidumbre del enigma al que se enfrenta.”⁷⁶

En el marco literario, toma forma un nuevo método narrativo que se va desvinculando de lo científico-discursivo para albergar los sentimientos e impresiones ocasionadas por aquello contemplando. Así como el Romanticismo en la pintura reacciona ante el Realismo y el Clasicismo de su época, la prosa poética y sentimental de viaje empleada por Bernardin de Saint-Pierre pretende deshacerse de un método científico que le encorseta. Esta apertura narrativa, cercana a la poesía y a la plástica por la calidad de las imágenes que ofrece, permitía dar cuenta, de alguna manera, de la vivencia del propio sujeto, de lo sublime que el viajero con frecuencia encontraba en los paisajes que recorría.

Para cerrar este breve texto sobre el sentir la Naturaleza, una última cita:

Oír la voz del mundo: eso es la percepción del entorno ya como paisaje. Si entiendo que el paisaje también me oye y habla, que las montañas me reconocen, este paso a un sentimiento de reciprocidad con el mundo es una de las formas de cultura que hacen hombre al hombre, es la formulación de un sueño en nuestra relación con las cosas. “¿Piensa la montaña?”, escribía Unamuno; e inversamente añadía en otra ocasión: “la nieve había cubierto todas las cumbres del alma”. Son dos los caminos: el paisaje se personaliza, adquiere atributos humanos profundos, y el interior de la persona es como un paisaje, como los significados de un paisaje.⁷⁷

⁷⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁶ SANTIAGO MARTIN DE MADRID, Paula, *Visiones del entorno*, op. cit., p. 177.

⁷⁷ VVAA, *Retorno al paisaje*, op. cit., p. 65.

8. BIBLIOGRAFÍA.

ACOSTA LÓPEZ, María Del Rosario, *Silencio y arte en el Romanticismo alemán*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2006

AMO VÁZQUEZ, Juan, *Elementos de teoría de las artes visuales, cuestiones sobre dibujo y pintura*, Cuenca, servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla- la Mancha, 1993.

ARGULLOL, Rafael, *Tres miradas sobre el arte*, Barcelona, Icaria Editorial, 1985.

BERGER, René, *El conocimiento de la pintura. El arte de comprenderla*, Barcelona, Editorial Noguer, 1976.

BODEI, Remo, *Paisajes sublimes*, Biblioteca de ensayo 73 (serie mayor), Madrid, Ediciones Siruela, 2011.

BOROBIO NAVARRO, Luis, *El arte, expresión vital*, Universidad de Navarra, Ediciones Universidad de Navarra. EUNSA, 1988.

BURKE, Edmund, *De lo sublime y lo bello*, Madrid, Alianza editorial, 2014.

CALDERÓN QUINDÓS, Fernando, “Ciencia y arte en la nomenclatura de la nomenclatura botánica”, en *Arte y Ciencia: mundos convergentes*, Sixto Castro y Alfredo Marcos (eds.), Madrid, Plaza & Valdés, 2010.

CALDERÓN QUINDÓS, Fernando, “Creating nature through science and art: Discovering the mountain in the 18th century”, en *The Paths of Creation*, Sixto Castro y Alfredo Marcos (eds), Berna, Peter Lang, (traducción nuestra).

D'ANGELO, Paolo, *La estética del romanticismo*, Visor/La Balsa de la Medusa, Madrid.

DIDEROT, Denis, *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, Madrid, Editorial Tecnos, Colección metrópolis. 1988.

ECO, Umberto, *Historia de la belleza a cargo de Umberto Eco*, Barcelona, Editorial lumen, 2007.

GAETE CÁCERES, Miguel Ángel, “Ad infinitum: implicaciones de lo sublime en la contemporaneidad”, *Aisthesis* nº 56, Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014.

CHENG, François, *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Madrid, Siruela, 2012.

GOMBRICH, Ernst Hans, *La historia del arte contada por E.H. Gombrich*, Madrid, Editorial Debate, 1997.

GRAS BALAGUER, Menene, *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, Editorial Montesinos, 1983

IMMANUEL, Kant, *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*, Madrid, Colección austral, Espasa-calpe, 1984.

LÓPEZ MORENO, Ignacio, *Entusiasmo y a-patía en la experiencia sublime. La construcción de la categoría estética de lo sublime como estrategia ilustrada de distinció*, Granada, Editorial de la universidad de Granada, 2011.

LUCIE-SMITH, Eduard, *Artes visuales en el siglo XX*. Colonia, Editorial Könemann, 2000.

MARTINEZ PEÑARROJA, Leopoldo, *El paisaje: el Romanticismo como búsqueda de lo sobrenatural, de lo trascendental, de la divinidad en la naturaleza*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, Madrid, Editorial Tecnós, 1999.

PIMENTEL, Juan, *Cuadros y escrituras de la naturaleza*, depto. Historia de la Ciencia, Instituto de Historia, CSIC, *Asclepio*-Vol. LVI-2, 2004.

PIMENTEL, Juan, *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*. Madrid, Ediciones Marcial Pons Historia, 2003.

RUBIO TOVAR, Joaquín: *Algunas cosas que nos enseñan los viajes*. Universidad de Alcalá de Henares. www.cervantesvirtual.com

SAINT-PIERRE, Bernardin, *Voyage à l'Île de France*, Clermont-Ferrand, Paleo, 2008.

SANTIAGO MARTIN DE MADRID, Paula, *Visiones del entorno. Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales*, Universitat Politècnica de València. 2009

SHECK, Daniel, “Lo sublime en la Modernidad. De la retórica a la ética”, Universidad Nacional del Comahue, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, 2009, vol. XXXV, nº 1.

TATARKIEWICZ, Wladslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Editorial Tecnos, 2004.

VALDEARCOS, Enrique, “Romanticismo y realismo”, *Clío* 34, 2008, disponible en: www.clio.rediris.es. ISSN 1139-6237

VV.AA., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Antología y edición de Javier Arnaldo, Colección Metrópolis. Madrid, Editorial Tecnos, 1987.

VV.AA., *Historia del arte. Glosario*, Madrid, Editorial Salvat, 2006.

VV.AA., *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Paolo d'Angelo y Félix Duque (eds.), 1999, Akal, Madrid.

VV.AA., *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*, Valencia, Joan F. Mateu Bellés y Manuel Nieto Salvatierra (eds.), Evren, 2008.