

Apuntes para una estética del paisaje en el siglo XIX

REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO PAISAJÍSTICO

DRA. EN FILOSOFÍA, ÁREA ESTÉTICA ARANTZAZU GONZÁLEZ Y LÓPEZ
Docente e investigadora de la Facultad de Artes
de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México
Premio a la Mejor Tesis Doctoral de 1995, Universidad del País Vasco
Especialista en el siglo XIX, en concreto, en el romanticismo alemán
Ha colaborado en diversos proyectos internacionales de investigación
arantzag@buzon.uaem.mx

Fecha de recibido: Febrero 2011

Fecha de aceptado: Marzo 2011

RESUMEN

El presente artículo aborda la relación entre naturaleza e individuo en la pintura del barroco holandés y en la pintura del romanticismo alemán. Trata, también, de significar dos paradigmas distintos de la naturaleza y de su representación pictórica. De forma concreta, aborda cuadros de Van Ruysdael y de Friedrich. Se toma en consideración para la realización de este análisis el llamado género de paisaje. Género que, precisamente, cobra pujanza en el siglo XVII, con el barroco clasicista, y llega a su esplendor a finales del XVIII y todo el XIX de la mano, especialmente, del romanticismo alemán. Veremos dos modos distintos de pensar y ficcionar la naturaleza, que se corresponden con dos maneras diferentes de integrarse el individuo en la naturaleza. Definitivamente, todavía el siglo XX heredará en sus manifestaciones artísticas la impronta decimonónica de integración y proyección del individuo en la naturaleza, propia de la revolución romántica.

Palabras clave: Estética, paisaje, naturaleza, pintura, barroco.

ABSTRACT

This article discusses the relationship between nature and individual in the painting of the dutch baroque and painting of German romanticism. It is also mean two paradigms other than the nature and its pictorial representation. In a concrete way, addresses tables of van Ruysdael and Friedrich. It takes into consideration for the realization of this analysis the so-called gender of landscape. Gender that, precisely, earn buoyancy in the 17th century, with the classic baroque, and arrives at its splendor in the late 18th century and throughout the 19th century in hand, especially, the German romanticism. We will see two different ways of thinking and ficcionar nature, which correspond to two different ways to integrate the individual in nature. Definitively, still the century XX will inherit in his artistic demonstrations the print decimonónica of integration and projection of the individual in the nature, proper of the romantic revolution.

Key words: Aesthetics, landscape, nature, painting, baroque.

REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO PAISAJÍSTICO

Para poder entender el concepto de “naturaleza” en el siglo XIX es imprescindible atender dos paradigmas; esto es, los modos de representación y comprensión de la naturaleza durante el clasicismo barroco holandés¹ y durante el romanticismo alemán. Sin duda, sitúo el concepto de paisaje no sólo como causa de la acción humana, sino también como efecto de las diferentes culturas y civilizaciones.

Sin querer entrar en la problematización del concepto de paisaje, sí merece destacarse que marcando el contrapunto de la ‘ilusión naturalista’, la historia del paisaje nos muestra que la naturaleza, además de ser causa del hombre, es efecto de un proceso de culturización. Los rasgos de este proceso —desde los cambios técnicos practicados sobre el entorno natural hasta las formas conceptuales elaborados por nuestra cultura— encuentran en el paisaje un ámbito paradigmático de mostración. Sobra señalar que el análisis del paisaje nos facilitará adentrarnos en algunos aspectos de la compleja relación -material e intelectual- del ser humano con la naturaleza. Dos modos —barroco y romántico— de estar en la naturaleza, de pensarla y, fundamentalmente, dos modos de imaginarla, se irán revelando a la vez que se perfila la confección de un relato de confrontaciones entre los dos periodos.

NATURALEZA ACCESIBLE Y NATURALEZA INACCESIBLE

En el paisajismo naturalista holandés se nos ofrece una naturaleza accesible y asequible, transitada, habitada y familiar.² Así, las figuras humanas expresan su integración en la naturaleza en la forma del pastoreo, la cacería, la pesca o el sencillo disfrute de un entorno placentero.³ A su vez, el espacio natural es un espacio ‘modificado’, intervenido e instrumentalizado, conquistado por la mano humana.

1. En la historia del arte se distinguen dos tendencias en la pintura del barroco. En primer lugar, el Naturalismo—tenebrismo: éste surge a principios del XVII como reacción al manierismo. Refleja la realidad como crisis idealización. Generalmente la corriente naturalista va unida a una técnica de iluminación llamada tenebrismo, consistente en destacar ciertos personajes, objetos o gestos con una iluminación violenta y dirigida que contrasta con los fondos oscuros en los que se ignoran los paisajes y las arquitecturas.

Caravaggio es su principal representante. Su paleta es oscura, de tonos apagados. Esas composiciones siguen los esquemas barrocos asimétricos y desequilibrados. La luz es el elemento más revolucionario en su obra, creador del tenebrismo, sus figuras aparecen sobre un fondo oscuro y sobre ellas cae una luz fuerte que las modela y confiere tridimensionalidad. Es una luz que no crea espacio ni atmósfera sino que aísla figuras y objetos. El estilo es fuertemente naturalista hasta el punto de que muchas de sus obras fueron criticadas o rechazadas por vulgares.

La segunda tendencia es el Clasicismo. Surge como reacción frente a la artificiosidad manierista. Busca una realidad sin imperfecciones. Es realista. Su pintura es bella y equilibrada. Cultiva también la mitología. Su principal representante fue Carraci. Su pintura es serena, refinada, de dibujo perfecto, colores suaves, figuras bien modeladas. (Gombrich, E.H., 2006).

2. Sólo hay que pensar en la abundante representación de ‘caminos’, junto con el principal, ‘el de la casa’, siendo ello significativo de esta ‘naturaleza integrada’. (Véase Suttom P., 1994)

3. Peter Suttom afirma “Estos personajes no solo servían para animar las escenas y proporcionar un punto de referencia respecto del paisaje, sino que también transmitían la idea del hombre visto como parte integrante de la naturaleza” (*Ibid.*, 19).

En el paisaje romántico la naturaleza cobra rasgos opuestos a los anteriores. Inaccesibilidad, pérdida de familiaridad a pesar de que hay un sentimiento profundo de pertenencia a ella que toma la forma de nostalgia por sentirla en lejanía. Exiliado de la naturaleza, el sujeto romántico experimenta el extrañamiento de una naturaleza a la que, estando cósmicamente unido, anhela retornar.

Se derivan de este primer aspecto de caracterización nuevas antinomias. Frente a las *escenas campestres* del clasicismo barroco holandés, en el romanticismo abundan *parajes agrestes*, desolados, inhabitables.⁴ Si, como lo cree Suttom (55), debemos al clasicismo barroco holandés “la primera versión moderna del campo”, esto es, una naturaleza reducida a ‘campo’, en la pintura de C. D. Friedrich la naturaleza, infranqueable e inhóspita, no responde a las prácticas industriales y científicas de dominación.

En concordancia con esto, la representación de la figura humana recibe características bien diferenciadas. En el caso de la naturaleza ‘socializada’ del paisajismo holandés, se halla una enorme profusión de personajes que habitan dentro de la naturaleza; el ser humano en ella celebra sus fiestas y de ella obtiene los bienes necesarios para el sencillo vivir cotidiano.

Frente a estos personajes inmersos dichosamente en la socialización, los de Friedrich son figuras solitarias, como el monje o el burgués. La naturaleza se imagina como una fuerza individualizante. (“*Necesito la soledad para un coloquio con la naturaleza*”, escribe el propio Friedrich), como si se tratara de una experiencia interior difícilmente comunicable.⁵ Junto a esto, las figuras silenciosas de Friedrich proceden del entorno urbano, como revelan sus vestimentas, y son viajeros que salen a la naturaleza. Los personajes meditativos del pintor alemán buscan en la naturaleza lo que le es dado al campesino holandés.

LO PINTORESCO Y LO SUBLIME

La categoría de ‘lo pintoresco’ refiere lo agradable y lo placentero; por su parte, ‘lo sublime’ se reconoce por despertar en el espectador un sentimiento de sobrecogimiento, de inmensidad y de horror (Burke). Tratemos de aplicar estas dos categorías en la representación de la naturaleza como espacio.

El pintoresquismo holandés se desenvuelve en una naturaleza abarcable y acogedora, componiendo sus escenas en un marco de percepción reducido y en un formato material pequeño. Por el contrario, en Friedrich nos encontramos con el atributo de inmensidad, de vastedad como extensión inabarcable, característico de lo sublime,⁶ particularidad que destaca el

4. Lo agreste difiere de lo campestre en la medida en que evoca un campo no marcado por el hombre, mientras que lo campestre evoca un campo habitado y cultivado. En este sentido, la pintura de C.D. Friedrich, *El árbol de los cuervos*, se ofrece como una magnífica muestra de la categoría de lo agreste.

5. Será justamente el arte el domino capaz de comunicar la experiencia interior como expresión de la subjetividad, a la vez que se encomienda a la belleza la reconciliación con la naturaleza exterior.

6. Puede ser oportuno dirigir la atención cómo los poetas han plasmado en sus versos este sentimiento de inmensidad de la naturaleza.

Schiller: “El horizonte se eleva inabarcable ante mi vista/ (...) / Infinito diviso el Éter bajo mí, / con vértigo si miro hacia lo alto / con terror si miro hacia lo bajo...” (“El Paseo”, en *Poesía filosófica*, 1991)
De Leopardi, G.: “Siempre cara me fue esta terma loma / y esta naturaleza, la que tanta parte / del último horizonte ver impide. / Sentado aquí, contemplo interminables / espacios detrás de ella, y sobrehumanos / silencios, y una calma profundísima...” (“El infinito”, en *Cantos*, 1982)

REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO PAISAJÍSTICO

sentimiento de extrañamiento de la naturaleza y su irreductibilidad a simplemente 'campo'. En este tenor se expresa Béguin (1993), "El paisaje nunca es una unidad cerrada en sí misma, sino una alusión a espacios inmensos, que están más allá de los que capta el pintor".⁷

Todavía en el marco de contrastación de lo pintoresco y lo sublime, me parece ilustrativo introducir una nueva anotación. El siglo XVII holandés tiende a la representación de la *diversidad*; pero, el romántico aspira a la unidad esencial. Si el paisajismo barroco puede tomarse como un repertorio de elementos y acontecimientos naturales ("más que al ser, el interés se atiende al acaecer", ha escrito Wölfflin, 1979: 12) y, por tanto, como una pintura interesada en el *descriptivismo*, la tendencia a la abstracción esencialista del paisajismo romántico (al que se ha llamado una pintura de "ideas") viene expresado por el propio Schiller:



7. Por su parte, Marchán Fiz (1992: 100) coincide con esta apreciación cuando afirma: "Los cuadros de C.D. Friedrich en general y, sobre todo uno de los más conocidos, *El monje en el mar* (1808), son algunos de los exponentes más felices de la infinitud. El marco del cuadro no actúa como cerramiento, sino como una acotación de una naturaleza sin fronteras, y en este sentido era interpretado por sus contemporáneos, como el poeta H. V. Kleist. La naturaleza presentada en el paisaje no es solamente el tema del cuadro, sino que su infinitud afecta a la misma estructura plástica". Los interesantes comentarios de Kleist dedicados a este cuadro de Friedrich pueden leerse en De Paz, A., *La revolución romántica*, Madrid, Tecnos, 1992, p. 269, nota 4.

Imagen 1.
Vista de Naarden,
Van Ruysdael.

"Por los miles de enredados senderos/ de la rica diversidad/ salid al encuentro unos de otros/ hacia el trono de la suprema unidad."

Diversidad y unidad. Esta dualidad se corresponde respectivamente con las fórmulas sensualismo barroco e introspección romántica. El "ojo exterior" de los holandeses y el "ojo interior" de los románticos alemanes. Sobre esta mirada introspectiva romántica, añade Friedrich, "transparencia, desmaterialización del paisaje que, privado de sustancia corpórea y fija, deja entrever su mensaje espiritual". (De paz, 1992: 279)

Otro aspecto de interés en la representación del espacio paisajístico es el de los planos compositivos de los cuadros: si comparamos una panorámica de Van Ruysdael, por ejemplo *Vista de Naarden*, con *El caminante sobre la niebla*, de Friedrich, observamos que en la pintura

holandesa la frecuente presencia de un camino permite acceder hacia el fondo de la panorámica sin que la mirada se interrumpa. De este modo, la composición del cuadro se estructura en tres planos: uno de cercanía, otro de distancia media y un tercero de lejanía, lo que permite al espectador desplazarse por la pintura como un *continuum*.



Imagen 2.
Van Ruysdael

Los paisajes de Van Ruysdael son poéticos en un sentido muy particular. En primer lugar, se trata de retratos de la realidad: cada detalle está sacado de la experiencia diaria y del campo holandés. Sin embargo, en el cuadro, estos objetos están sublimados y colocados en un nuevo contexto, con lo que se intensifica el ambiente, los sentimientos y el contenido. Así, en 1816, Johan Wolfgang von Goethe escribió un ensayo para la *Gaceta para estamentos cultivados*, con el título “Ruysdael, poeta”:

Sus obras satisfacen primeramente todas las exigencias que plantea el sentido externo a las obras de arte. La mano y el pincel colaboran con la mayor libertad para conseguir la perfección más exacta. Luz, sombras, postura y efecto del conjunto no dejan nada de desear. A la vista de sus cuadros, el amante y el conocedor queda convencido desde el primer momento. Pero aquí nos proponemos considerarlo como un artista del pensamiento, como un poeta; también en ese aspecto tendremos que reconocer que le corresponde un gran mérito.

Lo que fascinaba a Goethe era precisamente que Van Ruysdael, con los objetos cotidianos del paisaje familiar, ponía en escena una sublimación que llevaba a la reflexión y al sentimiento.

REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO PAISAJÍSTICO

Este lienzo... (se refiere a "Dos molinos de agua") tiene como objeto representar lo pasado en el presente, y lo consigue del modo más admirable, relacionando lo muerto con lo vivo del modo más plástico... Al lado de estos edificios, unos tilos plantados en tiempos ancestrales, que aún siguen creciendo, para simbolizar que las obras de la naturaleza tienen una vida más larga, una mayor duración que las obras de los hombres... Este cuadro está sacado de la naturaleza, está felizmente elevado por el pensamiento... y así siempre nos atraerá.

Goethe escribió estas palabras en una época en la cual el paisaje apelaba al sentimiento, despertaba la reflexión y las emociones: los arquitectos de estos paisajes del siglo XVIII tradujeron cuadros como los de Van Ruysdael a la realidad; ésta los imitó.

En el caso de Friedrich, la supresión del plano intermedio provoca una interrupción de la mirada que le obliga a encarar el "abismo" y suscita el efecto de desposesión. Además, las panorámicas holandesas proporcionan un límite en el horizonte (normalmente mediante la representación apaciguadora de una ciudad o un castillo); a diferencia de esto, Friedrich fuerza la mirada a perderse en un mar de niebla.



Imagen 3. Friedrich

Este cuadro muestra el constante dualismo en la obra de Friedrich, entre un primer plano que sólo ofrece un emplazamiento limitado a

las figuras y la inmensidad del paisaje que se abre al fondo *que desde el punto de vista del espectador, tiene carácter de futuro*. La persona representada en el cuadro ha alcanzado la cima más alta del mundo material y ahora, por encima de ella, goza de una nueva libertad que, sólo accesible al espíritu, tiene su reino más allá de lo material.

OBSERVAR Y CONTEMPLAR

8. C. Gustav Carus en un comentario referido al holandés Jacob Ruysdael, se detiene en este aspecto: “en él siento una llaneza, una originalidad, una ausencia de toda presunción y una fidelidad, en una palabra, una tal intimidad con la Naturaleza que, pese a todo siempre vuelve a hacerme olvidar aquellas ventajas en lo externo, y alcanzar precisamente ese sentimiento inefable con que la misma Naturaleza abraza al ser humano, tan pronto como sale de la marcha de la cultura moderna a la sombra de un roble centenario”. (1992: 261)

9. El cuadro de Jan Both, *Paisaje con un dibujante*, es una bella muestra de ello. En relación con este mismo aspecto, quizás merezca tenerse en cuenta que la perspectiva de composición adoptada mayoritariamente por los paisajistas holandeses es la llamada “a ras de tierra”, frente a la perspectiva aérea, o desde un punto de vista elevado, como “suspendido en el aire” que suele utilizar Friedrich (*El gran cercado de Dresde*).

Otra contrastación frente al dinamismo de las figuras que pueblan los paisajes holandeses, es el espectador situado frente a las amplias panorámicas románticas manteniendo una *actitud estática* -“estética”-, actitud requerida para la contemplación del espectáculo de la naturaleza. Esta diferencia, por otra parte en concordancia con los valores de lo pintoresco y lo sublime, manifiesta, en el primer caso, una vivencia en inmediatez de la naturaleza, y, por tanto, una percepción de ésta en proximidad.⁸

Al contrario, en las pinturas de Friedrich los personajes poseen una experiencia de la inmediatez (como conciencia del principio de individuación) mostrándonos una naturaleza lejana a la que se aspira a través de la contemplación, a través del conocimiento reflexivo que resulta innecesario si atendemos al carácter de la relación con la naturaleza propia de pastores, cazadores, campesinos... hombres de campo, cuyos intereses se limitan a la inmediatez de la tierra y sus recursos.

Dominios de proximidad y lejanía que nos llevan a apreciar dos registros diferentes de visión, registros que pueden nombrarse mediante las nociones de mirada observadora y mirada contempladora. Desde ellas dos premisas: se mira lo próximo y se contempla lo lejano. Mirada y contemplación señalarán así los registros de la visión de la naturaleza puestos en práctica por barrocos y románticos.

La cercanía de la naturaleza, experimentada como entorno vital, puede expresarse con una metáfora: al igual que el hombre holandés se encuentra en la naturaleza como en casa, del mismo modo podemos decir que tiene la naturaleza entre las manos. En este sentido, es posible hablar de una identificación del artista con las figuras que en sus obras representa: el pintor mira desde dentro.⁹ Y es por esto por lo que puede decirse que la práctica de visión de la naturaleza que caracteriza al hombre del barroco holandés es la mirada observadora: es ésta el modelo de percepción visual que corresponde a la razón instrumental que ejerce sobre su entorno natural.

REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO PAISAJÍSTICO



Imagen 4.
Monje en la orilla del mar, Friedrich

En el extremo opuesto, Friedrich con su *Monje en la orilla del mar*, tiene la naturaleza ante sus ojos (y el anhelo romántico es el dedeo de volver a ser *Uno con ella*¹⁰). Marcando el contrapunto de la mirada barroca, la contemplación cumple el registro de visión que corresponde a la razón especulativa, estética y hasta religiosa del hombre romántico. El hombre romántico contempla la naturaleza *que ha dejado de ser campo para volverse espectáculo* desde fuera, ilimitada e inalcanzable.

Podemos ahondar más en las prolongaciones del contraste entre observar y contemplar proponiendo dos nuevos enunciados: se mira lo visible concreto (perceptible) y se contempla lo abstracto, lo invisible.¹¹ En el ejercicio de la mirada exterior se percibe lo aprehensible por los sentidos, lo dado como inmediato a los ojos del cuerpo, encontrándonos así con un paisaje del cuerpo. Mediante la contemplación interior se accede al conocimiento de lo buscado -anhelado- lo trascendente¹², cognoscible para los ojos del alma. El paisaje será, entonces, un estado del alma: esto es, un paisaje del alma.¹³

La mirada a lo concreto, tan próxima a la observación empírica, atiende a los accidentes y por ella se obtiene una pintura naturalista imitativa de lo visible: una naturaleza representada en imágenes concretas. La contemplación de lo abstracto, cercana a la especulación trascendental, aspira al conocimiento de la esencia¹⁴, creándose una pintura no imitativa de lo visible, sino nacida de una imaginación cósmica, productora de ideas: una naturaleza cifrada en símbolos abstractos.

En relación con estos dos registros de visión surge otra diferencia: el contraste entre la pintura a *plein air*, característica de los naturalistas holandeses, y el paisajismo de *atelier*, practicado preferentemente por los pintores románticos. En esta oposición está contenida una de las grandes conquistas de la modernidad estética, la que se refiere a la autonomía del

10. Fundirse con ella significa: "Yo quisiera precipitarme en rocío y mezclarme con las cenizas". (Novalis, *Himnos a la noche*, 1975: 27).

11. Acerca de este aparente sinsentido que es "contemplar lo invisible", me parece que es en él donde se instala buena parte de la estética romántica. Mostrando en lo finito la idea infinita (Espíritu, Dios o Vida) los románticos aceptan esta tensión en la forma de querer ver lo invisible. Como curiosidad, una anécdota bien significativa: cuando en 1820 se expuso por primera vez *El Monje a la orilla del mar*, los espectadores declararon que "no había prácticamente nada a lo que mirar". (Rosemblum, R. y Janson. H. W., *El arte del siglo XIX*, 1992: 103).

12. "Nosotros no somos nada; aquello que buscamos lo es todo". (Hölderlin, F. 1986, *Fragmento de Hiperión*: 23).

13. Es el propio Friedrich quien escribe: "Cierra los ojos de tu cuerpo para ver tu obra ante todo con el ojo del espíritu". "El pintor no debe solamente pintar lo que ve ante él, sino también lo que ve en él mismo. Mas si no ve nada en él mismo, haría bien en no pintar lo que ve ante él". (1988, *De la peinture de paysage*, Klincksieck, 1988: 170).

14. "Exhortadas por la contemplación, / seducidas por vuestra atenta mirada, / las formas revelaron confiadamente / al talismán con el que os embelesan". (Schiller, F., "Los artistas": 33).

15. Una perfecta muestra de esto son los "Fragmentos de un diario de pintor" de Gustav Carus, que empiezan así: "Diciembre de 1822. Cuarto creciente. Atardecer en el Grober Garten. Un frío crudo, pero el cielo límpido y sutil. La nieve reciente festonea abetos y pinos, parece clara, pero en la sombra se realza en violeta contra la atmósfera rojiza del atardecer...". (Op. cit.: 171)

16. Friedrich. W.: "No veis lo que se manifiesta en las cosas porque vuestro espíritu es ciego y sólo os contentáis con imitar, insensibles". (Op. cit.: 169)

arte respecto de la naturaleza, a la que ya no se ha de guardar fidelidad de copista. El pintor holandés acude a la naturaleza, la que intenta representar procurando la elección de motivos ejemplares (lo que se ha dado en llamar "naturalismo selectivo"). El artista ha de ir a la naturaleza y representarla selectivamente. De este modo, el trabajo se inicia ante la escena que total o parcialmente ha sido elegida para una composición.

En el caso del artista romántico el proceder es otro. Aun siendo un hábil observador de la naturaleza, al pintor no le interesan tanto los motivos espaciales concretos como los efectos de la luz en el ocaso, del viento sobre las ramas, los tonos lumínicos de las estaciones o, por ejemplo, el movimiento del agua durante un temporal. El resultado serán paisajes imaginarios.¹⁵

En estrecha relación con estas dos formas de ir al encuentro con la naturaleza, las cuales concluirán en la producción de paisajes naturalistas, reconocibles en el entorno local geográfico, y paisajes imaginarios (si bien es cierto que los artistas románticos representan con cierta frecuencia escenas extraídas de la naturaleza exterior, éstas están tomadas como simples pretextos), lo que permite abordar dos conceptos fundamentales en la teoría del arte: el de imitación y el de imaginación creadora.

Estos dos conceptos no sólo significan dos actitudes del sujeto artístico (actitud objetivista y subjetivista, respectivamente), sino lo que es más importante, dos nociones de naturaleza: mediante la imitación se percibe y se conoce la *natura naturata* (naturaleza producida, inmanente y mecánica); por la imaginación creadora se accede a la naturaleza trascendente y espiritual, orgánica y productora (recuperándose la creencia renacentista, con origen en el *Timeo* platónico, en el *Anima Mundi*), cósmica (Otto Runge acuñará la expresión *paisaje cósmico*), esto es, la *natura naturans* oculta tras las formas visibles.¹⁶ A este respecto, es suficientemente esclarecedora de la noción de *natura naturans*, la valoración que hace Schelling a propósito de las teorías neoclásicas de Winckelmann:

Si examinamos en qué sentido ha comprendido la mayoría aquella superioridad del arte sobre la realidad, encontraremos que, incluso en esta doctrina, la naturaleza ha sido considerada como un simple producto, y las cosas que ella encierra como existencias sin vida, sin que en modo alguno parezca la idea de la naturaleza como algo viviente y creador. (Op. cit.: 60)

Quisiera terminar sugiriendo que las reflexiones propuestas han tenido en el paisajismo del siglo xx su confirmación y depuración. La naturaleza según los impresionistas y, por otra parte, los paisajes tunecinos de Paul Klée, o las pinturas del americano Mark Rothko lo pueden atestiguar.

REPRESENTACION DEL ESPACIO PAISAJÍSTICO

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA

1. Béguin, A., (1993), *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, España.
2. -----, *La estética en la cultura moderna* (1992), Alianza Editorial, Madrid, España.
3. Carus, G. C. (1992), *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Visor, Madrid, España.
4. De Leopardi, G. (1982), *Cantos*, Orbis, Barcelona, España.
5. De Paz, A. (1992), *La revolución romántica*, Tecnos, Madrid, España.
6. Friedrich, W. (1988), *De la peinture de paysage*, Klincksieck, París, Francia.
7. Gombrich, E.H. (2006), *La historia del arte*, Debate, Madrid, España.
8. Hölderlin, F., *Fragmento de Hiperión*, Er, Sevilla, España, s.f.
9. Novalis (1975), *Himnos a la noche*, Seix-Barral, Madrid, España.
10. Rosemblum, R. y Janson, H. W. *El arte del siglo XIX*, Akal, Madrid, 1992.
11. Schiller, F. (1991), *Poesía filosófica*, Hiperión, Madrid, España.
12. Suttom, P. (1994), *El siglo de oro del paisaje holandés*, Editorial Fundación T. Bornemisza, Madrid, España.
13. Wölfflin, H. (1979), *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Espasa Calpe, Madrid, España.